Genet et Rembrandt : supplément, palimpseste, hors cadre

Bougon Patrice

Pour citer cet article
Bougon Patrice, « Genet et Rembrandt : supplément, palimpseste, hors cadre », *Cycnos*, vol. 11.1 (Image et langage : Problèmes, Approches, Méthodes), 2008, mis en ligne en juin 2008.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/472

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/472
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/472.pdf

Cycnos, études anglophones
revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL
Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

Genet et Rembrandt : supplément, palimpseste, hors cadre

Patrice Bougon

Université de Paris VIII

Jean Genet, on l'oublie souvent, est l'auteur de deux textes consacrés à Rembrandt qui, jusqu'à présent, ont été négligés par la critique surtout attentive aux romans et au théâtre.[1] Le premier de ces textes, "Le Secret de Rembrandt"[2], fut publié en 1958 ; le second, qui m'intéresse plus particulièrement, est remarquable dès son titre : "Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers et foutus aux chiottes". Il fut édité par les soins de *Tel Quel* en 1967.[3] Ces deux essais sont ce qui est resté d'un projet de livre promis à Gallimard dès les années cinquante mais qui fut abandonné.

Mon propos est de montrer les relations entre l'esthétique de Genet et celle de Rembrandt à partir d'une lecture limitée à "Ce qui est resté d'un Rembrandt...". Ce ne sont pas seulement les contraintes de place qui m'ont incité à privilégier cet essai, mais avant tout, sa mise en page particulière et les questions de lecture spécifiques à ce texte se présentant sur deux colonnes. Mais avant de décrire le dispositif typographique de "Ce qui est reste d'un Rembrandt...", il me faut signaler qu'il fut antérieurement publié, mais en anglais, sous le titre "Something which Seems to Resemble Decay..."[4].

On peut cependant dire qu'au printemps 1967, la revue *Tel Quel* a édité un texte "original", car les deux parties hétérogènes composant cet essai ne se succèdent plus, comme dans l'édition anglaise, mais se font face. Dès lors, deux colonnes textuelles se présentent de telle sorte que la lecture et l'engendrement du sens sont radicalement transformés, puisque un mouvement horizontal du regard permet de passer d'un texte à l'autre. Chaque phrase d'une colonne peut ainsi se joindre à une phrase de l'autre située, si ce n'est sur la même ligne, du moins à peu près à la même hauteur. Cette nouvelle mise en page n'est pas immotivée dans la mesure où elle fait correspondre (dans tous les sens du terme) deux textes qui ont un thème commun — le regard — mais dont la nature demeure différente, au moins à deux points de vue. D'une part, les caractères romains de l'une s'opposent aux caractères italiques de l'autre, d'autre part, leur objet et leur "genre" diffèrent totalement.

La colonne de gauche se donne comme un récit centré sur l'expérience troublante de la rencontre du narrateur et d'un petit vieux dans un compartiment de chemin de fer. Mais la relation de cet événement déborde le cadre du récit autobiographique[5] pour s'ouvrir à une sorte de méditation sur l'identité du sujet dans son rapport à autrui. La colonne de droite, quant à elle, se présente comme un commentaire sur la vie et l'œuvre de Rembrandt, attentif notamment aux autoportraits. Nous aurons donc l'occasion de nous interroger sur cette "mise

---

[1] Il faut, bien sûr, mettre à part Jacques Derrida dont *Glas*, Galilée, 1974, mime, en la modifiant, la disposition typographique de "Ce qui est resté d'un Rembrandt...". Tout en faisant appel à certains éléments de la démarche derridienne (la notion de supplément), mon commentaire recoupe très peu les quelques (riches) paragraphes de *Glas* consacrés a l'essai de Genet sur Rembrandt.

[2] *L'Express*, 4 septembre 1958, pp. 14-15.

[3] *Tel Quel*, 29, 1967, repris dans Genet, *Oeuvres complètes* IV, Gallimard, 1968, pp. 19-31. La longueur du titre invite, voire impose, sa coupure : "Ce qui est resté d'un Rembrandt...". Une telle pratique de lecture anticipe et s'accorde à la pratique d'écriture dont témoigne la reprise césurée d'un mot écrit dans son intégralité ("je m'écoulais", 22A devenant "je m'éc...", 23A). J'y reviendrai. Voir aussi "L'étrange mot d'", *Tel Quel*, 30, 1967, dont le titre même porte la trace de la coupure et ainsi ouvre un paradigme indéfini, celui formé par tous les mots commençant par une voyelle.

[4] *Art and Literature*, Lausanne, 1 mars 1964.

[5] Récit qu'on peut en effet qualifier d'autobiographique puisque la référence à cette scène est évoquée dans le livre de souvenirs que Genet a consacré à Giacometti : *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, L'Arbalète, 1958. La scène y est décrite de façon radicalement différente, ce qui ne fait que confirmer mon hypothèse de lecture (p. 4 de mon commentaire).

en regard" de l'autobiographie et de la question de l'autoportrait. J'aimerais rendre compte, dans un premier temps, de la logique narrative de la colonne autobiographique et, dans un second temps, analyser la relation établie par Genet entre le visible et l'invisible à l'œuvre dans la colonne de droite, c'est-à-dire dans celle ayant trait aux tableaux de Rembrandt.
Mon propos n'est donc pas d'analyser deux textes indépendants, mais de montrer, au contraire, que la structure narrative de l'un entretient des rapports étroits avec la manière dont Genet décrit les tableaux de Rembrandt. En d'autres termes, je voudrais montrer en quoi la logique de la phrase de la colonne autobiographique est analogue à la structure du visible pictural tel que la décrit Genet. Plus précisément, je voudrais analyser en quoi la structure du supplément qui gouverne le récit autobiographique a partie liée avec la logique du palimpseste et du hors-cadre à l'œuvre dans le commentaire consacré à Rembrandt.

I. La Logique du texte autobiographique

L'une des difficultés qu'éprouve le lecteur face a ce texte digraphe provient de la logique et de la temporalité singulières qui le caractérisent. Je l'ai indiqué, la colonne de gauche se donne comme le récit d'une rencontre entre le narrateur et un petit vieux dans un compartiment de train. Cette scène a statut d'événement déclenchant une réflexion qui aboutit à un doute quant à la possibilité du désir puisque tout homme semble identique à tout autre.
D'emblée, le premier paragraphe de la colonne autobiographique avertit le lecteur que ce qu'il va lire n'obéit pas à l'opposition entre vérité et erreur.

> C'est seulement ces sortes de vérités, celles qui ne sont pas démontrables et même qui sont "fausses", celles que l'on ne peut conduire sans absurdité jusqu'a leur extrémité sans aller à la négation d'elles et de soi, c'est celles-là qui doivent être exaltées par l'œuvre d'art [...] Qu'elles vivent par le chant qu'elles sont devenues et qu'elles suscitent. (21A)

Cet avertissement vaut pour les expériences du visible qui nous sont relatées dans chacune des deux colonnes, puisque dans le regard d'autrui, mais aussi dans la contemplation d'un tableau, un bouleversement du sujet peut avoir lieu. J'ajouterais que l'acte même de lire fait partie de ces expériences du regard qui sont susceptibles de faire vaciller la conscience de soi du sujet, dans la mesure ou "l'œuvre d'art" évoquée par le texte peut aussi renvoyer à la littérature.
L'usage de la négation a, dans cet extrait, et plus généralement dans l'œuvre de Genet, une grande ampleur et des formes particulières à cet auteur. Le principe de non-contradiction n'y a, en général, pas cours, de telle sorte que la scène de la rencontre entre le narrateur et le petit vieux autorise des récits qui se contredisent les uns les autres. (On pourrait même dire, en pensant aux tableaux, par exemple de Rembrandt, qu'ils se recouvrent les uns les autres, comme le font les couches de peinture. Celles-ci figurent tout en occultant les traces antérieurement déposées sur la toile). Il y a là un paradoxe, car la réalité de la scène qui a statut d'origine de l'ensemble du récit autobiographique s'estompe peu a peu du fait même du surplus des versions, toutes marquées par le sceau de l'inadéquation.

> Quand un jour, dans un wagon en regardant le voyageur assis en face de moi j'eus la révélation que tout homme en vaut un autre, je *ne* soupçonnais *pas — ou plutôt si, obscurément, je le sus* [...] que cette connaissance entraînerait une si méthodique désintégration. (21A)

La forme négative qui affecte le verbe "soupçonner" — lui-même indiquant une manière de nier ce qui se présente dans son évidence signifiante — la forme négative donc est contredite par une articulation *disjonctive* très fréquente chez Genet, je veux parler du "ou plutôt", dont la valeur négative est amplifiée par l'usage de "si" — "je *ne* soupçonnais *pas* — ou plutôt *si* ". De plus, *l'affirmation* d'un savoir — "je le sus" — est atténuée, voire éclipsée, par un adverbe "*obscurément*, je le sus".
L'usage du tiret précédant une phrase introduite par "ou plutôt" fait place, dans le cours du récit, à une autre *voix* qui semble laisser entendre un repentir. Un second sujet d'énonciation

ajoute un appendice qui vient *raturer* la représentation ou le sens engendrés par les phrases que le lecteur vient de lire. Si, selon le *Petit Robert*, la locution "ou plutôt" a pour synonyme "pour être plus précis", l'usage qu'en fait Genet vise, par contre, le plus souvent, à contredire ce qui a été écrit, et à *décomposer* ce qui a été figuré.

Tout se passe comme si la rencontre du narrateur avec le petit vieux échappait à la description. Or, c'est en tant qu'expérience du regard que les traces de cette rencontre semblent se dérober à la représentation littéraire qui est d'ailleurs désignée en tant que traduction.

> Ce que j'éprouvais, je ne pus le *traduire* que sous cette forme : je m'écoulais de mon corps, et par les yeux, dans celui du voyageur en même temps que le voyageur s'écoulait dans le mien. *Ou plutôt* : je m'étais écoulé, car le regard fut si bref que je ne peux me le rappeler qu'avec l'aide de ce temps verbal. (22/23A)

L'articulation "ou plutôt" vient ici substituer deux temps verbaux différents afin de souligner que le narrateur ne constate qu'après coup ce qui s'est passé. Le récit en fait une surface d'inscription sur laquelle un événement inattendu a laissé des traces qu'il est difficile de déchiffrer[6]. La métaphore de la traduction vient de plus souligner qu'il ne peut y avoir entre le "texte" originaire de l'expérience et le texte que nous lisons qu'une *trahison* (cf. traduction/trahison).

La logique de la négation s'appuie aussi sur un usage particulier de la conjonction "et" puisqu'elle assemble assez souvent des propositions incompatibles, par exemple, dans une phrase qui sollicite, à nouveau, l'usage des tirets : "Derrière ce qui était visible de cet homme, ou plus loin —*plus loin et* en même temps miraculeusement *et* désolamment *proche*— en cet homme" (22A). La proximité devient ici éloignement, chaque mot peut se trouver comme "traduit" par son contraire ("loin" équivalant à "proche").

Ce qui est à l'œuvre au niveau du mot et de la proposition joue aussi pour des séquences entières, puisque après une trentaine de lignes, ayant pour objet la description de la scène évoquée, une rupture s'instaure par un nouveau paragraphe qui commence par un négatif. Celui-ci vient alors raturer la représentation qui vient d'être produite par les mots déjà lus.

> Mais *non* ! Cela ne se passa *pas* aussi vite, et *pas* dans cet ordre : c'est d'abord que mon regard buta (*non* se croisa, buta...) contre celui du voyageur, *ou plutôt* se fondit en ce regard. (22A)

Cette séquence supplémentaire ayant pour vocation de substituer la précision à l'imprécision s'appuie pourtant sur deux métaphores hétérogènes mises en série, à nouveau selon l'usage singulier de "ou plutôt", si bien qu'elles s'annulent réciproquement. En effet si l'usage du négatif — "mon regard buta (*non* se croisa, buta...)" — vient souligner, par opposition, la pertinence de l'usage métaphorique du verbe "buter" pour qualifier la rencontre de deux regards, cette valeur affirmative du négatif est recouverte par la seconde métaphore qui se substitue à elle par le biais de "ou plutôt" — "buta, *ou plutôt* se fondit". La connotation de dureté du verbe "buter" fait ici place à celle, contraire, du verbe "fondre", à savoir le fait de devenir liquide.

Le travail de la négation sous les diverses formes que nous venons d'analyser fait système avec un principe d'indécidabilité qui participe à la logique de la décomposition de la représentation littéraire. Après avoir longuement décrit l'aspect physique du petit vieux assis en face du narrateur — "cet homme — corps et visage sans grâce, laids, selon certains détails ignobles même : moustaches sales..." — le récit, vingt lignes plus loin, rature la distinction entre les deux protagonistes par une sorte de coup de théâtre.

> *Son* regard n'était pas d'un autre : c'était le *mien* que je rencontrais dans une *glace* par inadvertance et dans la solitude de l'oubli de moi. (22A)

---

[6] Je fais allusion au texte de Freud intitulé "Note sur le bloc-notes magique", *GW* XIV, 1925, trad. J. Laplanche et J-B. Pontalis, in *Résultats, idées, problèmes* II, PUF, 1985, pp. 119-125, et au commentaire de Derrida, "Freud et la scène de l'écriture, *Tel Quel*, 26, été 1966, repris dans *L'Ecriture et la différence*, Seuil, 1967, pp. 293-340.

Cette variation discordante de la scène matricielle du récit sollicite la figure à la fois littéraire et psychanalytique du double. L'autobiographie n'est jamais écriture directe de l'expérience d'une conscience transparente à elle-même, vierge de toute lecture, elle emprunte toujours déjà les détours des textes de notre bibliothèque. Or il se trouve aussi que le caractère étranger de sa propre image a été remarqué par Freud dans un article intitulé "*Das Unheimliche*", traduit en français par "L'Inquiétante étrangeté". Dans une note ayant trait à la notion de "réalité matérielle", Freud ouvre son texte théorique à un fragment autobiographique.

> Etant donné que l'inquiétante étrangeté du double appartient à cette catégorie, il sera intéressant d'apprendre l'effet que produit le fait de nous trouver face à face, brusquement et inopinément, avec l'image de notre propre personne.

Un peu plus loin, Freud fait part d'une anecdote dont le récit de Genet me semble une variante cryptée et qui, à ma connaissance, n'a jamais été remarquée.

> ... j'étais assis tout seul dans un *compartiment* de wagon-lit, lorsque sous l'effet d'un cahot un peu plus rude que les autres, la porte qui menait aux toilettes attenantes s'ouvrit, et un monsieur d'un certain âge en robe de chambre, le bonnet de voyage sur la tête, entra chez moi. Je supposai qu'il s'était trompé de direction en quittant le cabinet qui se trouvait entre deux compartiments et qu'il était entré dans mon compartiment par erreur ; je me levai précipitamment pour le détromper, mais m'aperçus bientôt, abasourdi, que l'intrus était *ma propre image renvoyée par le miroir* de la porte intermédiaire. Je sais encore que cette apparition m'avait foncièrement déplu. Au lieu donc de nous effrayer de notre double, nous ne l'avions [...] tout simplement pas reconnu.
>
> Mais le déplaisir que nous y trouvions n'était-il pas tout de même un reste de cette réaction archaïque qui ressent le double comme une figure étrangement inquiétante ?[7]

A partir de cet extrait, on pourrait proposer de qualifier certaines pratiques cryptées de l'intertextualité comme des modalités de la figure du double, celle-ci ayant des effets d'inquiétante étrangeté sur l'identité du sujet qu'il soit lecteur ou signataire d'un récit.

Le thème du reflet de son propre visage, qui apparaît comme étrangement inquiétant, est à l'œuvre dans "Ce qui est reste d'un Rembrandt...", puisque la question de l'autoportrait chez Rembrandt est essentielle pour Genet. Or la pratique de l'autoportrait présuppose le reflet du peintre dans le miroir — "il (Rembrandt) passe son temps devant la glace. Il s'aime, il se gobe, si jeune et déjà dans la glace" (24B). Ainsi, les deux colonnes rappellent, chacune à sa manière, le caractère étranger de notre propre image et, en ce qui concerne Rembrandt, l'énigme de son propre visage qu'il représente tout au long de sa vie, figurant ainsi, au fil des années, la mort au travail. De plus, par le dispositif particulier que l'autoportrait impose, la relation entre le sujet et l'objet de la représentation est profondément modifiée. Le peintre fixant le miroir figure le reflet déjà cadré de son image spéculaire qui, d'une certaine manière, *le* regarde déjà. Le spectateur, quant à lui, est observé par la figure peinte du peintre, disposée de telle sorte que les regards ne peuvent que se croiser.

Participant à la logique de supplément que je tente de reconstruire, il faut noter que, de façon discontinue, la référence temporelle du texte est *double*, puisque le narrateur passe de la phrase donnée à lire, à la phrase qui aurait été d'abord écrite, puis supprimée. Le récit *mime* donc sa *genèse* (puisqu'il s'agit, bien sûr, de la fiction d'une *archéologie* de la narration), non seulement pour produire un effet de réel et une volonté de transparence propre au genre autobiographique, mais aussi pour mettre en relief le caractère interminable de la reconstruction des images de la mémoire et de leur virtualité narrative.

> Cet homme (le petit vieux) recelait puis me laissait déceler ce qui le faisait identique à moi. (J'écrivis d'abord cette phrase *mais je la corrigeai* par celle-ci, plus exacte et plus désolante : je connaissais que j'étais identique à cet homme. (24A)

---

[7] "L'Inquiétante étrangeté", *GW* XII, 1919, trad. Bertrand Féron, in *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, 1985, p. 257, n.l.

A un autre moment du texte, le narrateur devient le *lecteur* des différents fragments de son propre texte pour en restituer la temporalité et la logique.

> On se souviendra que j'avais dit, plus haut, que mes amis les plus chers se réfugiaient, j'en étais sûr, tout entiers dans une blessure secrète. Or j'écrivis bientôt "...dans un domaine très secret, irréductible peut-être..." (25A)

Dans l'acte de se présenter comme le lecteur de son propre texte en allant jusqu'à citer ses propres phrases entre guillemets, le narrateur modifie la temporalité du récit et le contrat de lecture. Cette figure "double", ce narrateur-lecteur, est conduit à se désigner d'une manière telle que c'est la notion même d'auteur qui est transformée : "cette forme qui répondait à mon nom et qui écrivait ces lignes" (27A).

Cette conception négatrice de la figure traditionnelle de l'auteur est cohérente avec la façon dont s'enchaînent les phrases du texte selon une logique de l'ajout qui rature. Les diverses formes de la négation *conservent* ce qu'elles contredisent, elles ne le *suppriment* pas. Et donc lorsqu'à un moment énigmatique du récit un mot se trouve soumis à une coupure — "Qu'est-ce que donc qui s'était écoulé de mon corps — je m'éc... — et qu'est-ce qui de ce voyageur s'écoulait de son corps" (23A) — la césure à laquelle est soumis le mot n'est pas simplement négation. S'il y a bien perte du sens du mot ainsi coupé, il y a aussi gain car une série paradigmatique (au sens barthésien du terme) s'offre au lecteur qui entend dans ce reste, "mec", un terme argotique, très sollicité dans les romans de Genet. La lecture devient écriture puisque cette première syllabe appelle un complément. Je m'écoule bien sûr, mais aussi, je m'éclipse, je m'écœure, je m'écris... "Si vous pouviez me voir sur ma table penché/ Le visage défait par ma littérature/ Vous sauriez que *m'écœure* aussi cette aventure". (Poèmes)[8]

On peut considérer l'éclipse[9] — cette figure du voilement — comme la métaphore de l'écriture, dans la mesure où toutes les modalités de la négation et du supplément ont montré en quoi le texte est composé d'un ensemble de strates, d'habitude cachées mais qui, ici, sont présentées dans la *contiguïté* des phrases qui se succèdent. Tout se passe donc comme si la profondeur du feuilleté du texte (les divers états du récit) avait fait place à la surface exhibée des versions successives. En dévoilant ainsi sa structure palimpsestique et en faisant un usage singulier des multiples modalités de la négation, le texte modifie le régime de la lisibilité et de l'engendrement du sens.

II. Deux suppléments du visible

Le palimpseste et le hors-cadre

En regard de la colonne autobiographique dont je viens d'analyser la structure "supplémentaire", se dresse, comme je l'ai annoncé dans mon introduction, une seconde colonne dont l'objet, apparemment central, n'est autre que la vie et l'œuvre de Rembrandt. Ce second texte, différent par le genre, s'accorde pourtant avec le premier dans la mesure où, dans les deux, la visibilité fait problème et événement. Je voudrais donc montrer maintenant comment la figuration picturale est non pas simplement décrite, mais radicalement transformée par le texte de Genet, qui déplace totalement la frontière entre visible et invisible. En sollicitant deux concepts — le palimpseste et le hors-cadre — je voudrais montrer en quoi le texte de Genet, loin de se soumettre au cadre du tableau et... du commentaire, produit un double supplément à la visibilité cadrée propre à l'art pictural.

Ce qui frappe d'emblée le lecteur, c'est que l'auteur affirme, dès les premières lignes, qu'en face d'un tableau la relation hiérarchique du sujet à l'objet de la perception est transformée.

---

[8] Genet, *Poèmes*, l'Arbalète, 1948, p. 47.

[9] Dans l'ultime récit de Genet, le mot "éclipse" est l'objet d'une longue variation — *Un Captif amoureux*, Gallimard, 1986, p. 441. Pour ce livre je me permets de renvoyer à mon étude publiée dans *L'Infini,* 22, été 1988.

“Notre regard peut être vif ou lent, cela dépend de la *chose* regardée autant, ou plus, que de nous” — et un peu plus loin — “Quand il se pose sur un tableau de Rembrandt [...] notre regard se fait lourd, un peu bovin” (21B). Loin d’être en position de maîtrise, le sujet est véritablement “assujetti” à la visibilité picturale. Paradoxalement, c’est une logique du *non-savoir* qui régit cet essai, comme en témoigne sa dernière phrase : “Et il va de soi que toute l’œuvre de Rembrandt n’a de sens — au moins pour moi — que si je sais que ce que je viens d’écrire était faux.” (28B)

Ma lecture consistera à souligner l’homologie entre, d’une part, la structure textuelle soutenue par un travail singulier des modalités de la négation et, d’autre part, la structure de la visibilité picturale telle que la décrit Genet.

Le palimpseste et la syntaxe de la contradiction structurent la narration autobiographique mais aussi le monde visible pour Genet. En effet, ce qui répond à la phrase — “*Derrière* ce qui était visible de cet homme ...” (22A), lisible dans la colonne autobiographique, c’est une longue succession de propositions qui soulignent, dans l’autre colonne, le caractère “palimpsestique” de la visibilité picturale.

> *Sous* les jupes d’Hendrijke, *sous* les manteaux bordés de fourrures, *sous* les lévites, *sous* l’extravagante robe du peintre les corps remplissent bien leurs fonctions : ils digèrent, ils sont chauds, ils sont lourds, ils sentent, ils chient. (22B)

Le narrateur rend donc compte du tableau comme d’une surface feuilletée de telle sorte que le vêtement, figuré en peinture, n’empêche pas le narrateur d’*imaginer* le travail *invisible* de la digestion : “ils digèrent...ils chient”. Dans ce contexte, la référence au nom propre d’un modèle, à savoir Madame Trip, n’est pas insignifiante.

Mais, plus généralement, ce que nous permet de penser le “commentaire” paradoxal de Genet, c’est que loin de simplement donner à voir, le tableau est, essentiellement, occultation. La limite des deux dimensions propre à l’espace de la toile impose une perspective qui donne à ce qui est figuré en premier plan la fonction d’écran au regard de ce qui est représenté en arrière plan. Ainsi dans les compositions telles que *La Ronde de nuit,* citée par Genet, mettant en scène un très grand nombre de personnages, chacun ne peut apparaître qu’en partie, de telle sorte que le spectateur est conduit à imaginer ce qu’il ne voit pas à partir des fragments effectivement visibles. Aussi les “hallucinations” de Genet sont-elles, me semble-t-il, une façon hyperbolique de présenter le travail du regard exigé par la peinture.

Si Genet évoque la composition de la toile célèbre comme l’expression d’une contradiction interne — “[Rembrandt] *disloquant l’ordonnance* de *La Ronde de nuit”* (25B) — c’est aussi pour souligner l’affinité formelle avec son propre texte, construit selon une logique de la contradiction. Celle-ci s’avère structurer rien moins que le travail de la pensée, du moins tel que le conçoit un auteur sur ce point proche de Genet, j’ai nommé... Paul Claudel, qui à propos de cette même toile remarque :

> Mais cette *composition* unique dans la peinture de tous les temps, qui en réalité est l’étude et l’analyse d’une *décomposition*, est capable d’une autre interprétation. C’est une page psychologique, *c’est la pensée elle-même* surprise en plein travail au moment où l’idée s’y introduit et y pratique une brèche qui détermine l’ébranlement de tout l’ensemble.[10]

Tout peut donc faire événement : une idée, le visible, voire un mot (rappelons le traitement de l’expression fragmentée : “je m’écoulais”) et donner naissance à un récit.

Par le dispositif du commentaire, Genet met ainsi en relief le rapport réciproque entre texte et image. En effet, lorsqu’il s’interroge sur Rembrandt : “S’il croyait en Dieu ? Pas quand il peint. Il connaît la Bible et il s’en sert” (25B), Genet nous rappelle que de très nombreuses toiles de Rembrandt figurent des scènes issues d’un texte. Les tableaux sont dès lors comme des lectures du texte biblique. Inversement, le tableau est, un peu à la manière d’une image de

---

[10] *L’Oeil écoute,* Gallimard, 1946, collection Folio, p. 50.

rêve, un ensemble d'éléments surdéterminés qui requiert un récit pour en déployer toute la puissance sémantique selon une logique qui, nous l'avons vu, accepte la contradiction.

> Paradoxalement, ce qui intéresse le narrateur, c'est ce qui est exclu de la représentation. En effet, outre le grattage palimpsestique des deux couches constituées par le vêtement et la peau, ce qui est vu est aussi modifié par une façon paradoxale d'imaginer, non plus en profondeur, mais en contiguïté, la visibilité cadrée. Le cadre, en tant que limite *conventionnelle* de la visibilité picturale, est contesté par une description qui a aussi pour fonction de *conjoindre* deux réalités référentielles *hétérogènes*.
> Comme une odeur d'étable : quand, des personnages, je ne vois que le buste (Hendrijke à Berlin) ou seulement la tête, je ne peux m'empêcher de les imaginer debout sur du fumier [...] La table du Syndic des Drapiers est posée sur de la paille, les cinq hommes sentent le purin et la bouse. (21-22A)

En présentant les personnages figurés en peinture comme des êtres vivants, le narrateur supprime la distinction entre la représentation et la réalité référentielle d'autant plus que l'odorat est ici sollicité, ce sens d'habitude exclu du discours esthétique comme Hegel le signale dans son *Esthétique* :

> ... le sensible dans l'art ne concerne que ceux de nos sens qui sont *intellectualisés* : la vue et l'ouïe, à *l'exclusion de l'odorat*, du goût et du toucher. Car le goût et le toucher n'ont affaire qu'à des éléments *matériels*.[11]

Ce qui est figuré à l'intérieur d'un cadre (le charme d'une femme, l'humanité d'un visage) est encadré par son opposé au regard des valeurs morales et esthétiques, le "purin" renvoyant non seulement à l'excrément mais aussi à l'animalité.
Le tableau devient donc le *fragment* d'une réalité que Genet construit en *ajointant* les éléments référentiels les plus hétérogènes voire les plus contradictoires à ce qui est effectivement peint dans les limites du cadre. On peut parler ici de synecdoque car le tableau visible, tout comme le mot lisible est surtout là pour renvoyer à autre chose que lui-même. Dans cette perspective, on peut dire que Genet voit le tableau comme un texte poétique, d'autant plus que la "description" citée s'inaugure par "*Comme* une odeur d'étable...", c'est-à-dire par le signe même de la comparaison.

L'écrivain, le peintre, l'auteur

J'espère avoir montré en quoi les trois concepts de supplément, de palimpseste et de hors-cadre pouvaient permettre de comprendre le déplacement proposé par Genet quant à la lisibilité et la visibilité.
La position de Genet consiste à déjouer le pouvoir de la représentation textuelle et d'échapper à la force médusante du tableau. A titre d'illustration, le livre de Louis Marin, *Le Récit est un piège*,[12] pourrait ici faire pendant à la définition du tableau donnée par Lacan à savoir "un piège à regard"[13] - et souligner les dangers auxquels sont soumis le lecteur et le spectateur.
Enfin, il me semble que le rapport de Genet à Rembrandt dialogue non seulement avec Claudel (*L'Oeil écoute*) mais aussi avec Valéry. D'abord parce que *L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* se présente en deux colonnes, mais aussi parce que le premier paragraphe du livre de Valéry travaille l'un des motifs principaux de l'essai de Genet (présent dans son titre même) à savoir la notion de "reste".

> Il *reste* d'un homme ce que donnent à songer son nom, et les oeuvres qui font de ce nom un signe d'admiration, de haine ou d'indifférence. Nous pensons qu'il a pensé, et nous pouvons retrouver entre ses oeuvres cette pensée *qui lui vient* de nous : nous pouvons refaire cette pensée *à l'image* de la nôtre.[14]

---

[11] *Esthétique* I, trad. S. Jankélévitch, Aubier, 1945, p. 63.
[12] Minuit, 1978.
[13] *Séminaire* XI, Seuil, 1973, p. 93.
[14] Gallimard 1957, p. 9. Le texte date de 1919.

Les mots que je souligne marquent la communauté de Genet et de Valéry quant à la conception de la réception de l'œuvre. Les deux écrivains reçoivent quelque chose de l'œuvre mais ils lui donnent aussi autre chose. L'œuvre picturale fait advenir, par le détour d'un pseudo-commentaire, une part d'autobiographie, mais aussi une réflexion sur la pratique de l'écriture de celui qui semble rendre compte de la figuration visuelle tout en mettant en jeu sa propre (dé-)figuration littéraire.