



**HAL**  
open science

## **Le rire de Genet. Ironie de la déconstruction du théâtre des revendications identitaires.**

Nathanaël Waddled

### ► **To cite this version:**

Nathanaël Waddled. Le rire de Genet. Ironie de la déconstruction du théâtre des revendications identitaires. . Madelena Gonzalez and Hélène Laplace-Claverie. *Minority Theatre on the Global Stage: Challenging Paradigms from the Margins*, Cambridge Scholars Publishing, pp.19-29, 2012, 978-1-4438-3798-9. ⟨hal-01654382⟩

**HAL Id: hal-01654382**

**<https://hal.science/hal-01654382v1>**

Submitted on 3 Dec 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

# NATHANAËL WADBLED

## Le rire de Genet.

### Ironie de la déconstruction du théâtre des revendications identitaires.

In Hélène Laplace-Claverie (dir.), *Minority Theatre on the Global Stage: Challenging Paradigms from the Margins*, Cambridge, Cambridge Scholars Press, 2012, p. 19-29

« Ironise, afin de m'exciter. Ironise, va ! »<sup>1</sup>.

« Ce livre a son lieu de naissance dans un texte de Borges, dans le rire qui secoue à sa lecture toutes les familiarités de la pensée – de la nôtre (...), ébranlant toutes les surfaces ordonnées et tous les plans qui assagissent pour nous le foisonnement des êtres, faisant vaciller et inquiétant pour longtemps notre pratique millénaire du Même et de l'Autre ».<sup>2</sup>

#### **Introduction : sortir du placard.**

Endossant le rôle du révolté asocial, Genet affirme dans ses romans que la seule norme est, non pas une contre-norme, mais l'absence de normes. Il ne s'agit pas en effet d'une inversion des valeurs où l'abjection apparaîtrait comme le bien. Il s'agit du refus de se laisser fixer par un discours. Après avoir donné voix à l'abjection et forcé la culture et l'ordre symbolique à entendre et voir ce qu'ils avaient forclos et ne voulaient surtout pas voir ni entendre, Genet sort, à la fois littéralement et métaphoriquement de ce que Sedgwick nomme le placard—c'est-à-dire de cet espace où sont renvoyés les rebuts de l'ordre social, symbolique et culturel. Cela se fait dans un même mouvement : il sort de prison, le lieux de l'enfermement physique qui a été la matrice même de son œuvre romanesque, et se trouve reconnu comme écrivain.

Depuis Baudelaire, la transgression est la règle dans le champ littéraire. D'ailleurs, si le premier texte de Sartre sur Genet en mars 1946 est un éloge de *Miracle de la rose* dans *Les Temps modernes*, il lui dédit son Baudelaire. Genet apparaît comme le dernier avatar en date de la tradition des poètes maudis *panthéonisés*. L'inscription de Genet dans cette lignée parachève la légende du poète-voleur que Cocteau avait esquissé en juillet 1943. Pour garantir cette acceptabilité, dans l'éventail des actions mauvaises que Genet s'attribuait au début des années 40, est éliminée la seule qui pouvait effectivement sembler comme retour de la forclusion absolue et absolument

---

<sup>1</sup> J. Genet, *Les bonnes*, in *Oeuvres complètes*, tome 4, Gallimard, 1968, p.149.

<sup>2</sup> M. Foucault, préface des *Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 7.

inassimilable ou normalisable : la fascination érotique pour les nazis. Ainsi, le 16 juillet 1948 paraît dans *Combat* une lettre au Président de la République, rédigée par Sartre et Cocteau et signée par 45 écrivains et artistes, affirmant que Genet aurait aidé un résistant Jean Decarnin. Rédigée par Sartre, l'homme qui incarne l'esprit antifasciste, cette lettre demande la grâce définitive de Genet encore passible de dix mois de prison pour d'anciens délits.

Genet apparaît non plus comme un abject faisant symptôme dans l'ordre social et symbolique, mais comme un *anormal* normal reconnue à une certaine place même si c'est celle de l'anormalité. Genet se trouve ainsi détenteur du monopole de l'exclusion légitime et en reçoit le bénéfice symbolique, à condition toutefois qu'il l'exploite du bon côté, avec Sartre. Cette dynamique est celle du processus de normalisation et d'acceptation sociale des minorités que Genet décrit dans ses romans et dont il se retrouve être le représentant. L'ensemble disparate et érotique des *abjectés* trouve à peu près au même moment une reconnaissance qui servira de base à des revendications sociales ayant pour objectif stratégique une certaine *acceptabilité* et une inclusion dans l'ordre social et symbolique comme minorité spécifique et non plus comme rebut. Si Genet a écrit dans ses romans la vie de ces rebus en tant que telle afin de montrer qu'elle ait une vie vivable et nimbée d'érotisme, ce qui se dessine sont les revendications pour la normalisation des conditions de vie des enfants maltraités des bagnes, des prisonniers ou des homosexuels. Il ne s'agit plus de vivre avec bonheur dans le placard, mais d'en sortir.

### 1. Écrire pour obscurcir la visibilité.

Genet se trouve annexé à l'intérieur du champ littéraire qui l'enrôle dans ses combats et le fait exister socialement et éditorialement : il est « intronisé poète-voleur par Cocteau en 1943, élevé au rang de prolétaire émancipé par Sartre en 1952, proclamé âme damnée de la société par Malraux en 1966 »<sup>3</sup>. Ce qui était considéré comme abject et renvoyé avec ceux considérés comme tels au fond du placard pour former des communautés d'exclus se transforment ainsi en minorité sociale reconnue : les homosexuels, les voleurs-bagnards, etc. Ce qui était simplement exclu trouve une forme et une définition reconnue qui objective socialement et fait accéder à la reconnaissance ces communautés ; même s'il s'agit d'une reconnaissance encore péjorative, ce processus est ce qui donne une visibilité qui est à la base d'une politique minoritaire en termes de revendication sociale : pour revendiquer des droits, encore faut-il être reconnu comme existant. Jusque-là, il avait décrit une parenté de réprouvés y compris des nazis et des miliciens, en tant que figures d'une abjection qu'il partageraient avec tous les criminels. Or ces réprouvés trouvent une reconnaissance sociale et peuvent à partir de là se battre pour être intégrés et reconnus comme membre à part entière de l'ordre social. Ce qui était abject ne l'est plus à proprement parler.

---

<sup>3</sup> Y. Jablonka, *Les vérités invouables de Jean Genet*, Paris, Seuil, 2004, p. 404.

Les romans de Genet se retrouvent recouverts d'un « verni protecteur et aseptisé d'où suinte non plus le mal mais le bien »<sup>4</sup>. Cette reconnaissance se fait en grande partie grâce au soutien des intellectuels dans l'immédiat après-guerre, en particulier Sartre. Celui-ci publie *Saint Genet comédien et martyr* en 1952, comme une préface à l'œuvre complète de Genet parue chez Gallimard l'année précédente. Il prétend donc donner le sens officiel de l'œuvre de Genet en en faisant la figure même de l'opposant à la société et à la morale bourgeoise, une sorte de prolétaire révolté. Ce faisant, Sartre assure à Genet une certaine reconnaissance et le place dans la perspective d'une morale anti-bourgeoise spécifique et spécifiée à une place sociale et symbolique définie et précise dans la mesure où « au fond de l'impératif esthétique [Sartre discerne], l'impératif moral »<sup>5</sup>. Genet apparaît ainsi comme le représentant des minorités qu'il a décrites qui trouve une place sociale et symbolique reconnue en tant qu'anormale, dans ce qui pourrait être nommé des *anormalités normales*.

Genet ne pouvez voir que comme une contradiction avec la dynamique et la logique même de son œuvre romanesque cette normalisation et cette transformation de son nom en étendard de l'abjection. Disparaissent ainsi les conditions idéologiques et matérielles par lesquelles Genet avait institué son œuvre romanesque comme écriture de l'abjection, son geste se trouvant ce inopérant sous la monumentalisation sartrienne. Le geste de Genet était en effet de faire surgir ce que cet ordre forclos ne veut à aucun prix voir et entendre. . Son abjection reconnue et normalisée, la raison d'être même du roman génétien se perd. Genet dit n'avoir écrit que pour sortir de prison<sup>6</sup>, et sans doute faut-il prendre cette affirmation au sérieux : lorsqu'il sort du placard, il n'écrit plus de romans. Pour refaire ou continuer son geste romanesque, il faudrait une autre abjection qui ne serait pas la sienne. Son écriture doit donc prendre une autre forme : non plus pour l'abjection mais contre sa normalisation qui lui enlève toute beauté poétique. Ce sera le théâtre. : « Le livre de Sartre a créé un vide qui a permis une sorte de détérioration psychique. Cette détérioration a permis la méditation qui m'a conduit à mon théâtre ».<sup>7</sup>

Avant même sa rupture officielle avec Sartre, dès qu'il sort littéralement de prison et commence à en sortir métaphoriquement, L'œuvre de Genet change de forme littéraire. Le théâtre apparaît ainsi comme le moyen non plus de faire entendre les voix de l'abjection, mais de déconstruire une organisation sociale et culturelle qui spécifie l'abjection est en fait une identité minoritaire plutôt qu'une érotique. Contre le geste sartrien, le théâtre dévoile que les choses ne sont pas forcément ce qu'elles paraissent. Au théâtre, les personnages qui ne sont que des images existent par le déguisement. Le théâtre est une grande fête des costumes et des maquillages. Se révèlent la

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 410.

<sup>5</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 111.

<sup>6</sup> J. Genet, « Entretiens avec Poirot Delpech » in *L'ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, p. 232.

<sup>7</sup> J. Genet, « Entretiens avec Madeleine Gobeil », in *L'ennemi déclaré*, op. cit., p. 22.

mascarade et la comédie du monde puisque ce dernier apparaît comme une image construite qui cache son artificialité derrière son évidence. . Est ainsi mise à nu la mystification de l'ordre social et symbolique, c'est-à-dire le *pouvoir du pouvoir* qui se présente sans fondement, ou plus exactement fondé sur un trompe l'œil. « Les pièces à venir n'auront pas seulement pour tâche de rendre visible ce qui est invisible, c'est-à-dire de doter l'étranger de couleur d'un corps, d'une voix, d'un nom, mais aussi d'obscurcir cette visibilité, d'en faire une apparence irréaliste, autrement dit de livrer le monde aux fantômes. »<sup>8</sup>

## 2. Le théâtre de l'identité.

Toute représentation assurée de la réalité est dénoncée comme illusion : est présenté le drame de l'apparence investissant un théâtre sur le théâtre qui est un jeu de miroirs et de caches. Le véritable thème des pièces de Genet est l'illusion et le simulacre de l'identité – comme il l'écrit à propos du *Balcon*<sup>9</sup> où cette situation est particulièrement explicite. Genet met en scène l'immobilité de l'imagerie dans laquelle se fige et se contemple les protagonistes qui sont en fait des « simulacres de personnages qui viennent se mirer dans ce manoir des illusions qu'est le bordel que dirige Mme Irma »<sup>10</sup>. S'il s'agit d'un Évêque, d'un Juge, d'un Général, d'un Envoyé, d'un Mendiant, ou d'une Voleuse, ce qui est spécifiée, c'est cette spécification identitaire enfermant ceux qui s'y reconnaissent selon une dynamique similaire à celle par laquelle les identités minoritaires perdent leur profusion érotique décrite par Genet dans ses romans au profit de la revendication d'une reconnaissance sociale.

Ce qui est en jeu, c'est la représentation ontologique de l'identité. Qu'il s'agisse des identités minoritaires ou socialement hégémoniques, ce que montre le *Balcon*, c'est que ceux qui se reconnaissent dans une identité spécifiée ne cherchent pas à savoir si les cérémonies d'images auxquelles ils s'adonnent sont vraies ou fausses ou si les copies sont meilleures que l'original. Cela ne vaut en effet pas seulement pour les identités minoritaires et les personnages du *Balcon* appartiennent à toutes les conditions sociales. Le simulacre est celui de toute identité à partir du moment où elle est consciente de sa propre *reconnaissabilité*. Genet en donne d'ailleurs dans *Elle* une représentation emblématique non à propos des minorités mais de la figure reconnue par excellence qu'est le pape. Le pape saccage lui-même son image en apparaissant de face déguisé en pape tandis que son derrière est nu L'apparence du pouvoir ne repose donc sur rien et n'est qu'un déguisement qui se donne comme vérité évidente et naturellement donnée. « C'est un vrai pape aussi faux qu'un faux pape. Le vrai est faux, le faux est vrai »<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> H. Khélil, *Théâtre de Genet: matadors, monstres et illusionnistes*, L'Harmattan, 2004, p. 35.

<sup>9</sup> Dans *l'Express* du 24 avril 1957.

<sup>10</sup> H. Khélil. *Théâtre de Genet*, op. cit., p. 98.

<sup>11</sup> M. Redonnet, *Jean Genet le poète travesti. Portrait d'une œuvre*, Paris, Grasset, 2000, p. 161.

Toute identité est un simulacre parfait est « véritable »—mot qu'exècre Irma tant le simulacre ne doit pas être distingué du reste de la réalité sociale et symbolique. L'action du simulacre lui donne une réalité performative. À Irma à qui il explique que les insurgés risquent d'oublier qu'ils jouent et qu'il peut à tout moment leur venir l'idée de faire basculer le drame dans la réalité, le Chef de la Police réplique « Qu'ils essayent. Je fais comme eux, je pénètre d'emblée dans la réalité que le jeu nous propose, et comme j'ai le beau rôle, je les mate »<sup>12</sup>.

Ces actes sont de pure forme, sans fondement et donc sans efficacité autre que la fausse évidence de l'efficacité pour ceux qui veulent y croire. Leur fondement est semblable au code juridique lu par le Juge du *Balcon*. La lecture est simulacre de lecture : il ne lit pas mais semble lire comme l'indique une didascalie. Il n'y a plus de justice disant efficacement le droit, mais une mascarade de justice. Même s'ils sont entièrement possédés par la frénésie de l'image, les clients du balcon continuent à jouer ce qui n'a déjà plus de sens afin de se persuader de la réalité de leur jeu assuré par sa pratique même, même si celle-ci n'est plus fondée et apparaît comme vide. « C'est une image vraie, mais d'un spectacle faux »<sup>13</sup>. Il pourrait s'agir d'une définition de l'identité, et en particulier de ses identités minoritaires que Genet a vues se transformer en telles images pour prétendre à retrouver la condition sociale et ontologique des identités socialement hégémoniques.

« *Le Balcon* est l'image d'un théâtre conçu comme une " architecture de vide et de mots " au service de la célébration du rien. Le spectateur ne voit pas sur la scène une image de la réalité (même transfigurée par la poésie), il voit une fausse image, un simulacre. Au lieu de donner au spectateur l'illusion que ce simulacre est une image de la réalité, Genet dévoile l'illusion. Il réussit cette prouesse purement théâtrale : le spectateur sans être dupe de l'illusion s'en émerveille et y croit le temps du spectacle. »<sup>14</sup>

La scène ne renvoie pas à une autre réalité que celle poétique de la scène, dont le simulacre dévoile ce qui se passe hors d'elle. Le théâtre s'adresse ainsi à son public lorsque par exemple à la fin du *Balcon*, la pièce s'adresse au spectateur pouvant croire que ce n'est que théâtre et que les choses seront à nouveaux assurées quand il en sera sorti : « ...il faut rentrer chez vous, où tout, n'en doutez pas, sera encore plus faux qu'ici »<sup>15</sup>. Tout ce qui est représenté sur la scène n'est qu'un simulacre et le spectateur ne peut plus faire semblant de ne pas le voir.

### 3. Les fleurs fanées des minorités.

Toutes les positions sont donc des mascarades, même celle des *abjectés*, dans la mesure où Sartre en a fait des *anormalités normales*. Même les fleurs, qui étaient dans les romans le signifiant

---

<sup>12</sup> J. Genet, *Le Balcon*, in *Oeuvres complètes*, tome 4, Paris, Gallimard, 1968, p. 87.

<sup>13</sup> J. Genet, *Le balcon*, in *Oeuvres complètes*, tome 4, op.cit., p. 113.

<sup>14</sup> M. Redonnet, *Jean Genet le poète travesti*. op. cit., p.191.

<sup>15</sup> J. Genet, *Le balcon*, in *Oeuvres complètes*, tome 4, op. cit., p. 135.

érotique de l'abjection forclosée, sont dévaluées dans *Les Bonnes* au rang d'accessoires de cérémonies artificielles et moisiées, alors que celles de la chambre de Madame sont réelles et belles. Dans la logique des romans genetiens, cela aurait dû être le contraire. Le signifiant de l'abjection et de son érotisme se retrouve entre les mains de Madame et apparaît comme une marque illusoire d'élection du côté de la normalité. Ce qui, dans les romans, marque l'érotisme de la bijection et la beauté érotique des vies qui ne devraient pas exister se retrouvent fanées entre les mains des *abjectés* incapables de réinvestir leurs conditions d'existence. Il est sans doute possible de voir dans la différence entre la place des fleurs dans *Miracle de la rose* et *Le Balcon* la formulation métaphorique de la différence de perspective entre le roman et le théâtre de Genet. Dans le roman la marque de l'exclusion devient une fleur affirmant la possibilité et l'érotisme de la vie minoritaire.

« Je recevais le crachat, dans ma bouche distendue que la fatigue n'arrivait pas à refermer. Il eût fallu d'un rien pourtant pour que ce jeu atroce se transformât en un jeu galant et qu'au lieu des crachats, je fus couvert de roses jetés. Nous étions au centre du parc le plus fleuri de France. J'attendis des roses. Je priais Dieu de fléchir un peu son intention, de faire un faux mouvement afin que les enfants ne me haïssant plus, m'aimassent. Ils auraient continué ce jeu, mais avec des mains pleines de fleurs.[...] Je n'étais plus la femme adultère qu'on lapide, j'étais un objet qui sert à un rite amoureux. Je désirais qu'ils crachassent davantage »<sup>16</sup>.

Dans le théâtre, ce réinvestissement est impossible et l'affirmation de l'existence passe par l'impossibilité de toute vie abjecte. C'est ce que montre le suicide final des bonnes qui achèvent le jeu dans lequel elle joue les rôles socialement assignés. Ce jeu programmatique a remplacé le jeu donné aux choses dans *Miracle de la rose* et La mort a remplacé l'affirmation de la possibilité de vivre.

Même lorsqu'il est repris par les réprouvés, le pouvoir semble être une mascarade. Chacun peut revêtir le masque du pouvoir. Ainsi, dans *Les Nègres* le comédien noir qui joue le rôle du vicaire revêt le masque de la femme blanche, violée et assassinée par un nègre. Ainsi le théâtre nègre devient un tribunal qui met en procès les Blancs et les condamne à mort. « Les Nègres mettent à mort l'image aliénée de leur désir, symbolisée par la femme blanche »<sup>17</sup>. Ce sont donc les esclaves rebelles qui occupent la scène et font entendre leur voix en volant aux maîtres leurs langues et leurs voix pour les retourner contre eux. Mais, » chantée par une voix nègre, la beauté blanche devient risible »<sup>18</sup> en dévoilant l'inessentialité de son efficacité et de son pouvoir. Les révolutionnaires eux-mêmes qui prétendent s'opposer à la mascarade participent à une mascarade. Dans *Le balcon*, le Chef de la police affirme en ce sens : « La révolte est un jeu. Chaque révolté

---

<sup>16</sup> J. Genet, *Miracle de la rose*, in *Oeuvres complètes*, tome 2, Paris, Gallimard, 1951.

<sup>17</sup> M. Redonnet, *Jean Genet le poète travesti*. op. cit., p. 194.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 212-213.

joue. Et il aime son jeu »<sup>19</sup>. Dans *Le Balcon*, comme dans *Les Paravents* ou *Les Nègres*, le nouvel ordre imite le précédent et est donc un simulacre de simulacre. La révolution des oubliés n'est ainsi pas sauvée : « Il me semble que tous les révolutionnaires se servent des moyens les plus académiques de la société qu'ils viennent de renverser ou qu'ils se proposent de renverser. »<sup>20</sup>

Si la démythification à son tour risque de devenir un nouveau mythe, pour éviter ce piège, Genet ruine dans le même mouvement aussi bien le mythe du pouvoir que sa démythification . « Si donc le théâtre de Genet est révolte, il est indissociablement célébration amère des mensonges de cette révolte ; si il est culte du simulacre, il est aussi dénonciation de la mystification généralisée. Le théâtre de Genet est politique, mais pour signifier la nullité du politique et le sacre de l'irresponsabilité »<sup>21</sup>.

Genet affirme ainsi l'impossibilité de monumentaliser le geste de ses romans. Son théâtre apparaît bien comme leur complément, à destination de ceux qui, comme Sartre, n'avaient pas compris son geste. Il explicite que son opposition à la morale hégémonique n'est pas une contre morale ou une morale du minoritaire destinée à lutter pour la reconnaissance identitaire.

### **Conclusion : un théâtre romanesque**

Genet s'attache dans son théâtre à la déconstruction ironique des certitudes et de l'ordre culturel qui produit l'exclusion. Il ne s'agit donc pas de donner une visibilité et une voix à ceux qui n'en ont pas et de rendre vivable l'abjection comme il le fait dans ses romans – même si ces pièces sont l'occasion de mettre en scène par exemple des noirs, ou des homosexuels –, mais de rendre incertains les fondements culturels et sociaux faisant que ces communautés sont définies et spécifiées à leur place comme exclues. C'est peut-être ce qui explique que les pièces de Genet soient rarement jouées. Comme l'a montré Foucault et comme la vision sartrienne des romans de Genet en donne l'exemple, il est sans doute facile de récupérer et de normaliser une revendication dans une *anormalité normale* ; cependant la critique profonde de l'ordre qui produit et spécifie les minorités comme dominées se subsume difficilement à une position acceptable par cet ordre. Si le théâtre de Genet est ainsi moins spectaculaire que ses romans où qu'un théâtre affirmant les droits des minorités réprouvées, il est peut-être la forme d'une subversion plus profonde.

Le théâtre de Genet montre au public le spectacle de la corruption des gens qui affirment savoir. L'effet de ce spectacle est ce que Tournier nomme le rire blanc, qui est celui non de la moquerie mais de l'ironie romanesque tel qu'il est apparu avec Cervantes et Rabelais, c'est celui qui surgit face la bêtise flaubertienne : le rire de la déconstructin de ce qui se présente comme vérité évidente, « le rire qui secoue à sa lecture toute les familiarités de la pensée—de la nôtre [...],

---

<sup>19</sup> J. Genet, *Le balcon*, in *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 86.

<sup>20</sup> J. Genet, « Entretiens avec Madeleine Gobeil », in *L'ennemi déclaré*, op. cit., p. 152.

<sup>21</sup> Y. Jablonka, *Les vérités invouables de Jean Genet*, op. cit., p. 371.

ébranlant toutes les surfaces ordonnées et tous les plans qui assagissent pour nous le foisonnement des êtres, faisant vaciller et inquiétant pour longtemps notre pratique millénaire du Même et de l'Autre. »<sup>22</sup>

En cela, si les romans de Genet peuvent s'inscrire dans une tradition poétique du chant de l'abjection, son théâtre est profondément romanesque. Il faut sans doute imaginer en ce sens Genet rire lors de la révélation, décrite dans *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers et foutus au chiotte* et *L'atelier d'Alberto Giacometti*, où il se rend compte que tout homme en vaut un autre et que l'altérité est une construction artificielle se faisant passer pour évidente. Dans une société où les catégories du vrai et du faux sont ainsi perverties et brouillées, l'écriture n'a plus comme issue que de mettre au jour la supercherie de leur hégémonie. Ce rire est un rire blanc :

« A la peur animale des dangers de toute sorte qui nous menacent, l'homme ajoute l'angoisse de l'absolu embusqué partout, minant tout ce qui se dit, tout ce qui se fait, frappant toute chose existante de dérision. Tout est fait pour que le rire blanc n'éclate pas. La grandiloquente abjection d'un Napoléon ou d'un Hitler - ce tumulte de proclamations, de trompes, de canonnades et d'écroulements - n'ajoute ni ne retranche rien à la tragique condition humaine, cette brève émergence entre deux vides. Le rire blanc dénonce l'aspect transitoire, relatif, d'avance condamné à disparaître de tout l'humain. L'Ecclésiaste s'il avait su rire aurait ri blanc, mais il ne pouvait rire. Bossuet a écrit : "Le sage ne rit qu'en tremblant. " Mot d'autant plus remarquable que l'Aigle de Meaux tel que nous l'imaginons ne devait ni rire, ni trembler.

L'homme qui rit blanc vient d'entrevoir l'abîme entre les mailles desserrées des choses. Il sait tout à coup que rien n'a aucune importance. Il est la proie de l'angoisse mais se sent délivré par cela même de toute peur. Nombreux sont ceux qui vivent et meurent sans avoir jamais éclaté de ce rire-là. Certes ils savent confusément que le néant est aux deux bouts de l'existence, mais ils sont convaincus que la vie bat son plein, et que, pendant ces quelques années, la terre ne trahira pas leurs pieds. Ils se veulent dupes de la cohérence, de la fermeté, de la consistance dont la société pare le réel. Ils sont souvent hommes de science, de religion ou de politique, domaines où le rire blanc n'a pas sa place. Ils sont en vérité presque tous les hommes. Lorsque les lattes disjointes de la passerelle où chemine l'humanité s'entrouvrent sur le vide sans fond, la plupart des hommes ne voient rien, mais certains autres voient le rien. Ceux-ci regardent sans trembler à leurs pieds et chantent gaiement que le roi est nu. Le rire blanc est leur cri de ralliement. »<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> M. Foucault, , préface des *Mots et les choses*, op. cit., p. 7.

<sup>23</sup> M. Tournier, *Le Vent Paraquet*, Paris, Gallimard, 1977, p. 199.