



HAL
open science

Genet et l'Eros Détective: Pilorge, Weidmann

Christine Marcandier

► **To cite this version:**

| Christine Marcandier. Genet et l'Eros Détective: Pilorge, Weidmann. 2018. hal-01720102

HAL Id: hal-01720102

<https://hal.science/hal-01720102v1>

Preprint submitted on 28 Feb 2018

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.

Genet et l'Eros *Détective* : Pilorge, Weidmann

Christine Marcandier, Aix-Marseille Université, CIELAM

Version remaniée à paraître dans les actes du colloque *Détective, fabrique de crimes ?*, numéro de la revue en ligne *Criminocorpus*, sous la dir. de Marie-Eve Thérenty et Amélie Chabrier

« J'ai bandé pour le crime »

Genet, *Journal du voleur*¹

Apparier Maurice Pilorge et Eugen Weidmann à propos de *Détective* est pour le moins paradoxal : si tous deux sont des criminels attesté comme des figures de faits divers structurant l'univers littéraire et esthétique de Genet, ils s'opposent presque diamétralement. Les deux affaires se déroulent pourtant à quelques mois d'écart : les deux hommes sont condamnés à mort et exécutés, en février 1939 pour Pilorge, en juin 1939 pour Weidmann, les deux décapitations sont restées dans les annales, l'une parce que le bourreau, Anatole Deibler, est mort sur le quai du métro alors qu'il se rendait à Rennes pour guillotiner Pilorge (*Détective* relate l'événement sur trois pages² dans son numéro 537 du 9 février 1939, revenant sur une lignée de bourreaux qui s'éteint avec lui), l'autre parce qu'il s'agit de la dernière exécution publique en France³. La période et l'exécution capitale qui ne se déroule pas comme prévu rapprochent donc ces deux hommes, leur place fondatrice dans l'œuvre de Genet également, mais tout, dans le traitement que *Détective* réserve aux deux affaires, les oppose : d'un

¹ Genet, *Journal du voleur* (1949), Gallimard, « Folio », p. 13.

² Sans compter la dernière page du journal, avec photographie pleine page, renvoyant au « sensationnel » reportage d'Emmanuel Car en pages 8 à 10 du même numéro.

³ L'exécution, retardée, a eu lieu en plein jour et a occasionnés de tels débordements que décision est prise de ne plus laisser le public assister aux derniers moments des condamnés à mort.

côté, Weidmann, « l'homme en trop¹ », de l'autre Pilorge, l'homme en creux, comme deux faces en apparence disjonctives d'une même fascination pour Genet, qui a moins les articles du journal que ses photographies pour origine, associant trois noms aux pouvoirs imaginaires et érotiques similaires dans sa construction littéraire d'un panthéon du crime, Pilorge, Weidmann, *Détective*, dans une conjointe « mise en scène sémiotique² » et érotique.



¹ Je reprends l'épithète homérique forgée par Charles Grivel pour Troppmann dans son article « Troppmann ou la défiguration », *Fabula/Les colloques*, Séminaire « Signe, déchiffrement et interprétation », URL : <http://www.fabula.org/colloques/document938.php>, page consultée le 15 juillet 2017.

² Annik Dubied, *Les Dits et les scènes du fait divers*, Droz, 2004, p. 13. Sur les rapports de Genet à *Détective*, nous renvoyons aux pages qu'Ivan Jablonka consacre à l'hebdomadaire dans son essai *sur Les vérités inavouables de Jean Genet* (Points, « Histoire », 2014 (2004), p. 133-137).

Eugen Weidmann a « hanté » le journal de la découverte de ses crimes, en décembre 1937 à son exécution en juin 1939¹ puis sous forme de référence obsédante, comme l'écrit Dominique Kalifa d'un autre criminel, Jean-Baptiste Troppmann, qui « hante à ce point l'histoire du crime qu'il devient un nom commun, démultipliable à l'infini, ressurgissant un peu partout² ». Du numéro 477 du 16 décembre 1937, 20 pages d'un numéro spécial titré « Le tueur Weidmann » (« l'assassin le plus monstrueux, les plus effroyables crimes depuis Troppmann, depuis Landru ») au numéro 556 du 22 juin 1939 qui narre son exécution, Weidmann est présent dans une vingtaine de numéros de *Détective*, en creux déjà dans un numéro précédent (475 du 2 décembre 1937) sur « l'assassiné de Saint-Cloud », Lesobre, dont on ne connaît pas encore le tueur, soupçonné alors de deux meurtres. C'est dans le n° 447 qu'éclate l'affaire avec la révélation des six crimes dont Weidmann est accusé. *Détective* suivra l'affaire principalement en 1937-1938 (les crimes, les victimes, les complices, les chefs d'accusation, la personnalité du tueur, les analyses graphologiques et anthropométriques, etc.) et le journal maintient l'intérêt du public jusqu'au procès : un entretien de Robert Danger avec Weidmann dans le numéro 504 du 23 juin 1938, un long reportage à « La Voulzie, maison du crime » (507, 14 juillet 1939), l'annonce du procès en février 1939 (n° 537), une nouvelle salve de numéros spéciaux, articles et pleines pages de une durant le procès du n° 540 au numéro 545, soit tous les jeudis du mois de mars 1939 ; *Détective* suit donc l'affaire, le procès et le dernier acte de l'ensemble, l'exécution, dans son numéro 556 du 22 juin. Weidmann a ainsi fait l'objet d'une couverture médiatique d'une ampleur inouïe, avec tous les types d'articles possibles et

¹ L'exécution a lieu le 17 juin 1939. Elle est narrée dans *Détective* dans le n° 556 du 22 juin 1939.

² Dominique Kalifa, « Troppmann, Jean Baptiste », *Dictionnaire des assassins et des meurtriers*, p. 571. Ainsi Edouard Bru est-il « le Weidmann belge » dans le n° 490 du 17 mars 1938. Il est aussi le type même de l'étranger dans un numéro consacrant un long article à la France « terre d'asile », la photographie de Weidmann illustrant « quelques chiffres édifiants », accompagnée de la légende : « si Weidmann a pu, si longtemps, commettre ses forfaits, c'est que l'administration ignorait ce étranger ». Il est cité en introduction comme en conclusion de l'article. Louis-Philippe, en 1939, est lui le « Weidmann lyonnais ». De même le titre du n° 477 (« Weidmann le tueur ») devient une expression lexicalisée dans le n° 540 du 2 mars 1939, p. 3.

des archives photographiques elles aussi très importantes : Weidmann apparaît de fait tout autant comme un criminel réel que comme une figure en partie produite par *Détective*, figurant la « tension » sur laquelle repose le journal, Marie-Eve Thérénty et Amélie Chabrier l'ont montré, « entre la tentation de la fiction et la légitimité de l'écriture référentielle¹ ».



¹ M.-E. Thérénty et A. Chabrier, *Détective fabrique de crimes ?*, éd. Joseph K, 2017, p. 33.

Dans la maison vide

Nous ne parlerons pas ici de la vie patriarcale mais farouche où Deibler vivait, 39, rue Claude-Terrasse, dans l'hôtel particulier que le bourreau s'était fait construire en 1930, sur l'emplacement du pavillon de son frère. Il voulait, en effet, abandonner son autre hôtel du 133 bis, avenue de Versailles, trop humide à son gré.

Sorte de forteresse contre les curieux, les photographes et les reporters, la nouvelle maison du bourreau de la rue Claude-Terrasse a perdu sa destination première. Anatole Deibler n'est plus là. Plus besoin de ces jalousies éternellement closes, de ces fenêtres à guillotine qui s'ouvrent et se referment sous l'effort d'une main invisible. Finies les sorties en trombe du garage, creusé en sous-sol, de l'auto de la maison dans laquelle Mlle Marcelle Deibler promenait son père chaque après-midi et, le plus souvent, l'emmenait sur les hippodromes, car le vieil exécuteur des arrêts criminels était un passionné du turf.

M. Deibler n'est plus là. L'agent cycliste qui venait lui remettre les réquisitions d'opérer, depuis le ministère de la Justice, ne reviendra plus échanger avec lui le coup d'œil complice qui voulait dire :

« Oui ! En encore, un de plus qu'on vous donne. Le 1^{er} février, l'agent cycliste de la rue Cambon était passé 39, rue Claude-Terrasse. Il avait remis à Deibler l'ordre d'aller exécuter Pillorge. »

Dites à M. X., au ministère, que j'irai le voir, dès mon retour ! dit Deibler à l'agent.

M. X..., fonctionnaire tout puissant de la chancellerie, ne reverra pas M. Anatole Deibler venir lui rendre compte de sa mission. Le dernier des Deibler est mort en service. Il n'y a plus de Deibler.

Mais la guillotine continue sa tâche.

Emmanuel CAR.

10

Maurice Pilorge, lui, malgré la mention de *Détective* comme source par Genet lui-même, est quasi absent des colonnes du journal. Son nom apparaît deux fois lorsque *Détective* consacre trois pages à la mort de son bourreau¹, il n'est mentionné que parce qu'Antoine Deibler se rendait à Rennes l'exécuter, et la seconde fois son nom n'est pas même orthographié correctement (*Pillorge*). A la présence massive de Weidmann répond donc cette figure absente et furtive² de Pilorge, mais ce sont deux modes de

¹ *Détective*, n° 537, 9 février 1939, p. 8 et 10.

² L'adjectif est emprunté au *Comment jouer les Bonnes* de Genet, l'auteur demandant aux acteurs un jeu « furtif » : furtif soit discret et clandestin, en lien avec la cérémonie durant laquelle Claire et Solange tuent Madame, mais surtout furtif comme réactivation de l'étymon latin, *furtum*, « vol ».

production d'un même imaginaire littéraire, en tant que texte (soit récit déjà fictionnalisé) et réservoir d'images réinvestis et érotisés depuis cet espace hybride, entre journal et magazine, qu'est *Déetective*. La photographie devient image littéraire, lieu d'investissement et *analogon* d'une esthétique. Elle est insérée, par Genet, dans un retable dévoyé et le cliché du criminel, découpé dans *Déetective* (ou imaginé l'avoir été, dans le cas de Pilorge), est l'objet d'un culte mais aussi une amorce narrative, la surface présente d'une absence, icône et image votive. Il est donc un paradoxe mais aussi une logique à élire ces deux figures contradictoires, l'une en trop plein, l'autre en creux : le fait divers est une *fabrique*, une « fabrique de crimes », un terme que l'on trouve justement sous la plume de Genet, dans *Notre Dame des Fleurs*, « de quoi s'agit-il pour moi qui fabrique cette histoire ?¹ ». Ce *poïen* revient à construire images et textes à partir de la fiction première du journal dans une forme d'expansion lyrique, à s'écrire depuis d'autres vies que la sienne, à être dans la double acception du mot journal, périodique devenant récit intime. Comme l'écrit Breton une décennie plus tôt, dans la dernière page de *Nadja*, « un journal du matin suffira toujours à me donner de mes nouvelles ». De même Genet prend des nouvelles du monde et de lui-même dans un hebdomadaire fait-diversier, exhibé comme archive matricielle de son œuvre et de la construction fictionnelle de deux figures criminelles attestées qui lui ont « fait signe ».

¹ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs* (1948), Gallimard, « Folio », p. 37. Cf. également, p. 99, le « que vais-je faire de Divine ? ». « Fabriquer », « faire », deux traductions du grec « *poïein* » dont dérive le mot poésie par lequel Genet désigne ses romans, son « chant ».



L'œuvre de Genet est hantée de bandits, voyous, criminels et bagnards réels ou fictifs, une disjonction ressaisie par une même érotisation, un processus fantasmatique et sublimatoire, *via* un catalogue d'images et photographies fixées sur les murs de sa cellule comme dans l'espace textuel. Foucault a défini sa *Vie des hommes infâmes* comme une « anthologie d'existences¹ », ce qu'est l'œuvre de Genet, à la différence près que les archives de Foucault sont historiques, celles de Genet journalistiques, exhibant *Déetective* comme matrice de l'écriture, moins sans doute pour ses articles que pour ses photographies. Pour Merleau-Ponty, dans *Signes*, c'est bien le « désir de voir, et voir c'est deviner dans un pli de visage tout un monde semblable au nôtre² » qui explique « le goût du fait divers ». Or l'*incipit* de l'œuvre narrative de Genet, le premier paragraphe de *Notre-Dame des Fleurs*, procède d'une telle opération, voir et donner à voir depuis la matérialité du journal, avec cette image initiale des rotatives qui reproduisent à l'infini le visage du criminel pour envahir et hanter l'imaginaire de tous : « Weidmann vous apparut dans une édition de cinq heures, la tête emmaillotté de bandelettes blanches, religieuse et encore aviateur blessé,

¹ Michel Foucault, *La Vie des hommes infâmes* (1977), *Œuvres*, II, Pléiade, 2016, p. 1305.

² Merleau-Ponty, « Sur le fait divers » (1954), *Propos VIII*, *Signes*, Gallimard, 1960, p. 389.

tombé dans les seigles, un jour de septembre pareil à celui où fut connu le nom de Notre Dame des Fleurs. Son beau visage multiplié par les machines s'abattit sur Paris et sur la France, au plus profond des villages perdus, dans les châteaux et les chaumières, révélant aux bourgeois attristés que leur vie quotidienne est frôlée d'assassins enchanteurs, élevés sournoisement jusqu'à leur sommeil qu'ils vont traverser, par quelque escalier d'office qui, complice pour eux, n'a pas grincé. Sous son image, éclataient d'aurore ses crimes : meurtre 1, meurtre 2, meurtre 3 et jusqu'à six disaient sa gloire secrète et préparaient sa gloire future¹ ».

C'est ici le numéro spécial 477 de *Déetective*, daté du jeudi 16 décembre 1937, titré « Le tueur Weidmann », qui s'imprime et se déploie sous les yeux du lecteur, interpellé (« Weidmann vous apparut »), c'est l'assassin « enchanteur », propre à faire naître le chant et le texte, présent pour son nom et son visage qui se démultiplie dans toute la France. Weidmann, photographie en pleine page de une dans *Déetective*, est image dans le texte de Genet, son nom comme son visage manifestent une identité et un être au monde iconiques, un mode de représentation qui sera celui de la sérialité, sa manière d'apparaître dans tous ces numéros de *Déetective* comme dans *Notre-Dame des Fleurs* puisque l'on retrouvera au fil des pages « l'être au visage tout emmailloté, comme un visage d'aviateur blessé, le visage même de Weidmann² », avant qu'il investisse l'ensemble de l'œuvre — dans le *Journal du voleur*, Genet évoque « Weidmann blessé (...) sur la très belle photo qui le montre dans ses bandes Velpeau³ ». Le texte s'ouvre dans sa plus pure matérialité, un journal qui s'imprime (*Déetective*), des machines qui tournent, un criminel qui devient iconique, un texte qui déploie son origine, autour d'un triple déplacement : la date est changée (septembre et non décembre) ; le magazine devient roman, lui-même journal au sens littéraire du terme ; un nom se déplace, entre en métamorphose et mue : c'est d'abord le nom de l'auteur, Jean Genet, en couverture, puis Maurice Pilorge auquel *Notre Dame des fleurs* est dédié — « Sans Maurice Pilorge dont la mort n'a pas fini d'empoisonner ma vie je n'eusse jamais écrit ce livre. Je le dédie à

¹ *Notre-Dame-des-Fleurs, op. cit.*, p. 9.

² *Notre-Dame-des-Fleurs, ib.*, p. 135.

³ *Journal du voleur, op.cit.*, 168.

sa mémoire » — enfin Weidmann dans l'*incipit* d'un roman qui dérive lui-même de son nom, immédiatement assimilé au personnage titre du roman (« un jour de septembre pareil à celui où fut connu le nom de Notre-Dame-des Fleurs »). Le principe ainsi énoncé est à la fois celui, traité concrètement, de l'hypostase — Genet se place sous d'autres figures comme le concentre aussi ce « vous » ambigu et polyphonique — et de la légende, au sens étymologique du terme : ce qui doit être lu donc mis en récit. Comme l'écrit Genet dans le *Journal du voleur* : « ma vie doit être légende, c'est-à-dire lisible et sa lecture donner naissance à quelque émotion nouvelle que je nomme poésie. Je ne suis rien qu'un prétexte¹ ». Tout est transposition, d'un journal papier et une photographie pré-textes à une "prose journal", d'une figure réelle de criminel à une fiction soit un passage, depuis les rotatives qui sont tout ensemble les machines qui fabriquent le magazine et le roman, du réel à la fiction, du fait divers à l'imaginaire. La sérialité photographique est la matrice d'un déploiement fictionnel, dans la psyché du narrateur, dans son récit, dans la congruence des identités et des sexes (« religieuse et encore aviateur blessé ») susceptible de contaminer toutes les classes sociales, des « châteaux » aux « chaumières ». La photographie, relique fétichisée, devient une archive, doublement appropriée et transfigurée, dans la biographie (Genet s'invente un lien au criminel élu) comme dans le texte.

¹ *Journal du voleur, ib.*, p. 133.



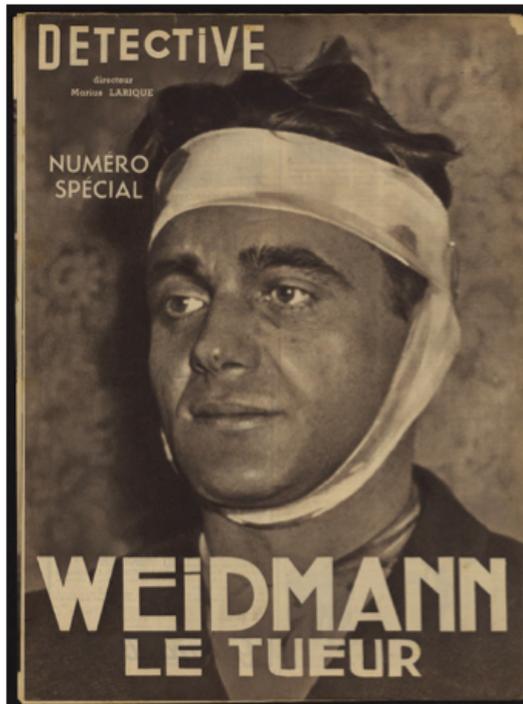
Ce processus dépasse la seule inspiration d'un texte dans et par le journal fait-diversier : on sait que nombre de personnages de Genet lisent *DéTECTIVE* comme leur auteur, Divine dans *Notre Dame des Fleurs*, Claire dans *les Bonnes* — « je suis au courant. Je lis *DéTECTIVE* » — et la lecture du magazine fait partie des indices qui pourraient permettre à Madame de découvrir le meurtre qui se prépare : « J'ai vu Madame, Solange, je l'ai vue découvrir le réveil de la cuisine que nous avons oublié de remettre à sa place, découvrir la poudre sur la coiffeuse, découvrir le fard mal essuyé de mes joues, découvrir que nous lisons *DéTECTIVE*¹ ». *Les Bonnes*, on le sait, est une pièce inspirée d'un fait divers, des sœurs Papin, une de *DéTECTIVE* en 1933, et l'inscription du fait divers né du journal est en quelque sorte inversée ici : les sœurs lisent *DéTECTIVE* avant même d'apparaître dans ce même

¹ *Les Bonnes*, Genet, *Théâtre complet*, Gallimard, « Pléiade », 2002, p. 153 et 157. Solange déclare également à Madame lire « les comptes rendus des assises » (*ibid.*, p. 149).

journal, comme une antériorité revendiquée, une fascination inspirante. C'est la même chose dans *Querelle de Brest*, aucun journal n'échappe au personnage, il en apporte un à Gil qui y lit son nom : « Le jeune maçon connut une étrange émotion quand il vit pour la première fois de sa vie, en grosses lettres, son nom. C'était à la première page. Tout d'abord il crut qu'il s'agissait en même temps d'un autre et de lui seul. Il rougit et il sourit. L'émotion accentua le sourire jusqu'à un rire long et silencieux qui, à lui-même, parut presque macabre. Ce nom imprimé, composé de grosses lettres, c'était le nom d'un assassin, et l'assassin qui le portait n'était pas du vent. Il existait dans la vie quotidienne. Aux côtés de Mussolini et de Mr. Eden. Au-dessus de Marlène Dietrich. Les journaux parlaient d'un assassin qui s'appelait Gilbert Turko. Gil recula le journal et détourna un peu les yeux du papier afin d'avoir en lui-même, dans l'intimité de sa seule conscience, l'image de ce nom¹ ». Une nouvelle fois, un nom fait image et se trouve à la jonction du journal et du roman, du réel et de l'imaginaire, illustrant encore la fonction centrale du journal dans l'imaginaire genetien, en tant que récit et métalepse. Le journal est célébration et archive² de soi, il chante la geste du criminel, à la fois lui-même et un autre, dans un lien consubstantiel de la fiction et du fantasme, transfiguration biographique, subjective et érotique. Le journal est ce par quoi le criminel passe du corps réel et matériel au corps immatériel, légendaire et écrit.

¹ *Querelle de Brest* (1953), Gallimard, « L'imaginaire », p. 192.

² Sur l'artefact archiviste dans le journal d'écrivain, cf. Robert Dion et Mahigan Lepage, « L'archive du biographe : usages du document dans la biographie d'écrivain contemporain », *Protée*, vol. 35, n° 3, 2007, p. 11-21.



Ce processus est déjà celui qui s'opère dans la photographie du magazine, muant le criminel réel en icône. En effet la « fabrique » littéraire de Weidmann, depuis le journal, si l'on reprend la première page de *Notre-Dame des Fleurs*, est à la fois mimétique et déjà mise en fiction : « Weidmann vous apparut dans une édition de cinq heures (...), son beau visage multiplié par les machines ».



Genet parle d'une image « multipliée » : c'est celle de la dernière de couverture du magazine (*Déetective*, n° 477), en pleine page, celle qui se diffracte dans le magazine, devenant série, en pages 4, 6, à la pliure des pages 8 et 9, page 11 et encore page 12, soit six prises d'un même moment qui *iconisent* déjà le criminel et la page de Genet, puis son œuvre, reproduisent cette sérialisation, reprennent les éléments de la légende (les bandelettes, le cadre, le procédé de démultiplication). Weidmann, singulier, unique, devient multiple, sériel. Il est affiché : en première page (du magazine et de l'œuvre) comme sur les murs de la cellule, soit l'inversion de la pratique policière : ce n'est plus la fiche signalétique ou l'avis de recherche placardé¹ mais le criminel comme icône et *star*¹ dont le nom, dans *Querelle*

¹ On retrouve ce procédé dans le *Roberto Succo* de Bertrand-Marie Koltès (1988) : Le dramaturge écrit à partir de quelques pièces d'archives : l'avis de recherche qu'il a vu dans le métro, quelques articles découpés dans *Libération* et un court film de l'évasion, diffusé au journal télévisé. C'est le même mouvement d'intériorisation d'une image collective, d'invention à partir de l'archive et d'inversion de la marque d'infamie en fétiche fasciné : « c'était là le but de ma nouvelle pièce: faire que, pendant quelques mois, la photo et le nom de cet homme figurent sur de grandes affiches », annonçant la pièce de théâtre » (Entretien avec Matthias Matussek et Nikolaus von Festenberg, *Der Spiegel*, 24 octobre 1988, *Une part de ma vie, Entretiens (1983-1989)*, Minuit, « Double », 2010 (1999), p. 110). « Roberto Succo a fait une trajectoire d'étoile filante. J'ai envie que pendant quelques mois, quand on jouera la pièce, on voie sa photo sur les murs, avec son

de *Brest*, apparaît dans le journal, « au-dessus » de celui de Marlène Dietrich. Ce sont ces vingt photographies de héros de faits divers affichées sur les murs de la cellule de *Notre Dame des fleurs*, à Fresnes, collées avec de la mie de pain au dos du règlement intérieur de la prison, ou « épinglées avec des petits bouts de fils de laiton que m'apporte le contremaître », suspendus donc — comme doit l'être le jeu théâtral des bonnes². Le narrateur de *Notre-Dame* oscille entre conscience et rêve, face aux photographies de criminels qu'il a affichées : son récit anime ces images fixes, encadrées. Tout est pris dans un processus de réversibilité : réel et fantasme, par le biais de l'image, fétichisation et animation, d'ailleurs Ernestine croisera, dans la grand rue d'un village, « une jeune canaille, un de ces vingt visages que j'ai découpés dans les magazines³ ». Dans *Notre-Dame des-Fleurs*, c'est en regardant ces visages que « je me suis rêvé dans bien des vies », mais aussi dans bien des fins et exécutions, car « je me suis rêvé des morts splendides⁴ ». Parmi ces figures découpées, tropismes du désir, les deux « astres de deuil », comme les nomme Genet⁵, Weidmann et Pilorge.

« Plus qu'à un autre, je songe à Pilorge », ajoute l'auteur de *Notre-Dame-des-Fleurs*, l'assassin guillotiné à vingt ans « si beau qu'il fait pâlir le jour⁶ », dont « le visage découpé dans *Déetective* enténébre le mur⁷ » de sa cellule. Si, de rêveries érotiques en fantasmes nocturnes, Genet se projette dans nombre de criminels réels, toujours il en revient « à Pilorge, dont le visage et

nom. Même si ce n'est pas grand chose, je me dis que j'aurai au moins eu ce pouvoir : qu'il y ait son nom sur les murs » (Entretien avec Emmanuelle Klausner et Brigitte Saleno, *L'Événement du Jeudi*, 12 janvier 1989, *Une part de ma vie, ibid.*, p. 153-154).

¹ « Avec ces mêmes perles dont les détenus d'à côté font des couronnes mortuaires, j'ai fabriqué pour les plus purement criminels des cadres en forme d'étoile » (je souligne) *Notre-Dame-des-Fleurs, op. cit.*, p. 14.

² « Les actrices retiendront donc leurs gestes, chacun étant comme suspendu, ou cassé. Chaque geste suspendra les actrices. (...) Quelquefois, les voix aussi seront comme suspendues et cassées » (*Comment jouer Les Bonnes, op. cit.*, p. 125).

³ *Notre-Dame-des-Fleurs, op. cit.*, p. 67.

⁴ *Notre-Dame-des-Fleurs, ibid.*, p. 67, 110 et 111.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶ *Le condamné à mort* (1942) et autres poèmes suivi de *Le funambule*, Gallimard, « Poésie », p. 18.

⁷ *Notre-Dame-des-Fleurs, op. cit.*, p. 108.

la mort me hantent¹ ». Genet rappelle les faits : Pilorge a assassiné « son amant Escudero pour lui voler un peu moins de mille francs, puis on lui coupait le cou pour l'anniversaire de ses vingt ans, alors, vous vous le rappelez, qu'il esquissait un pied de nez au bourreau rageur² ». « Ami » fantasmé dans le post-scriptum en prose du *Condamné à mort*³, il est personnage de fiction dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, roman qui « naquit de mon amour pour Pilorge⁴ ». Pilorge sera l'une des figures du Panthéon du crime de Genet déclarant même qu'il irait « bien facilement à la guillotine puisque d'autres y sont allés, et surtout Pilorge, Weidmann, Ange Soleil, Soclay » (109). Pilorge sera dédicataire, nom propre trouant roman et poème, personnage fictionnel et fantasmatique, comme dans *Miracle de la Rose*, livre tiré d'« un article très bref, sur un mauvais papier » pour transmettre « très loin dans le temps leur nom. Ce nom seul restera dans le futur débarrassé de son objet. Qui étaient Bulkaen, Harcamone, Divers, qui était Pilorge, qui était Guy ? demandera-t-on. Et leur nom troublera comme la lumière nous trouble qui arrive d'une étoile morte il y a mille ans⁵ ». *Notre-Dame-des-Fleurs* naît de ces noms listés, de « cette merveilleuse éclosion de belles et sombres fleurs », Weidmann, « le nègre Ange Soleil », « le soldat Maurice Pilorge », enfin « un enseigne de vaisseau » anonyme⁶. Tous traîtres, voleurs, « assassins enchanteurs » : « Et c'est en l'honneur de leurs crimes que j'écris mon livre », que Genet écrira tous ses livres, puisque chacun reviendra, sous forme fictive et/ou fantasmé, se (ré)incarnera dans ses romans, pièces de théâtre ou poèmes.

Tout ce qu'écrit Genet de Pilorge est fantasme et fabulation, François Sentein l'a montré dans son livre *L'Assassin et son bourreau, Jean Genet et l'affaire Pilorge* (La Différence) : la source dans laquelle le fait divers est puisé, est *L'Œuvre*⁷ et non pas *Détective*, Genet n'a pas connu Pilorge à

¹ *Notre-Dame-des-Fleurs, ib.*, p. 111.

² *Notre Dame des Fleurs, ib.*, p. 10.

³ *Le condamné à mort, op. cit.*, p. 24-25.

⁴ *Notre-Dame-des-Fleurs, op. cit.*, p. 111.

⁵ *Miracle de la Rose* (1946), Gallimard, « Folio », p. 376.

⁶ Le même événement est relaté dans le *Journal du voleur*, nous donnant à entendre qu'il s'agit de Marc Aubert (exécuté en 1939 pour trahison).

⁷ « Commentant l'attitude de Maurice devant la mort, *L'Œuvre* dit : "Que cet enfant eût été digne d'un autre destin" » (*Le condamné à mort, op. cit.*, p. 24).

Mettray contrairement à ce qu'il affirme dans ses livres, il se trompe même dans la date de son exécution, Genet mentionne un 17 mars à Saint-Brieuc dans *Le Condamné à mort*¹, il s'agit, de fait, d'un 4 février 1939 à Rennes. Tout naît de « ces vingt visages que j'ai découpés », *via* aussi d'autres images puisées dans les romans d'aventures ou « les pages lourdes des romans feuilletons, toutes peuplées de pages miraculeusement beaux et voyous² ». Le jeu sur les « pages³ » (serviteurs et feuilles des livres), les motifs et tropismes puisés dans les magazines et la littérature populaire, tout dit un imaginaire érotique et narratif nourri dans journaux et livres. Les murs de la cellule du narrateur n'offrent, eux, que des lectures décevantes. « J'attends sur les murs la révélation de quelque secret terrible : meurtre, surtout meurtre d'hommes » mais tout reste banal et plat contrairement à la liste trouvée sur la page d'un livre de la bibliothèque qui fait naître « un désir comme voluptueux, que l'un des noms fut le sien⁴ ». Le fantasme comme le récit trouvent leurs origines dans des livres et des magazines, des *pages*, ils partent de la fiction pour faire retour à la fiction et édifient ensemble une architecture à la fois médiatique et littéraire, mettant en lumière, dans l'investissement érotique fétichisant, la frontière hybride entre faits et fictions, cette assomption d'un *fictuel*⁵. Tout, dans le poème comme dans le texte en prose, dit le fantasme et la sublimation : c'est ce qu'écrit Pierre Laforgue⁶, soulignant combien l'amitié de Genet et Pilorge comme le récit du meurtre sont « affabulation », « autofiction, ou carrément fiction », « entre les faits et leur transcription littéraire il est un possible hiatus, dans lequel se love la part du roman ».

¹ *Le condamné à mort, ibid.*, p. 25.

² *Notre-Dame-des-Fleurs, op. cit.*, p. 67, 15 et 82.

³ En attente dès la page 16 puisque de ces « héros (...) collés au mur » naîtront « au fur et à mesure que vous lirez, les personnages, et Divine aussi, et Culafroy, tomberont du mur sur mes pages comme feuilles mortes, pour fumer mon récit ».

⁴ *Notre-Dame-des-Fleurs, ibid.*, p. 84 et 55-56.

⁵ Soit, ainsi que je me propose de le démontrer dans un essai à paraître, « ni le fictif ni le factuel mais la tension entre ces deux pôles, en un néologisme inspiré de l'anglais *faction* désignant le *new journalism* et le *non-fiction novel* (le roman non fictionnel)

⁶ Pierre Laforgue, *Notre-Dame des Fleurs ou la symphonie carcérale*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2002, p. 95.

Le procédé, ou processus, est exactement le même avec Weidmann, au point que Genet évoquera, dans *Querelle de Brest*, son « étonnement » « quand nous apprenons que Weidmann n'était pas un géant dont le front dépasse les plus hautes branches des cèdres, mais un jeune homme timide, au teint blême, un peu cireux, d'un mètre soixante-dix, entre les policiers puissants¹ ». Soit tout autre que l'icône que l'écrivain a bâti depuis *Déetective*, cette presse qui fait « un nom immense » à « tous les princes du crime² ». Dans *Déetective*, Paul Bringuier affirme déjà qu'« une nombreuse littérature va naître au sujet de Weidmann³ » et il regrette que « les chroniqueurs habituels du fait divers, pas plus que les rédacteurs judiciaires ne le garderont longtemps », allant jusqu'à affirmer que « jadis il aurait eu sa place dans *La Légende des siècles*⁴ ». Cette épopée de Weidmann, c'est Genet qui l'écrira⁵, dans un même processus de fabulation que celui à l'œuvre avec Pilorge : pour créer son Weidmann, fascinant, « enchanteur » et érotisé, Genet se souvient de deux assassins : Weidmann qui, contrairement à ce qu'écrivit l'auteur, a regretté ses crimes⁶ (Genet lui fait « murmurer, avec l'accent rhénan : "je suis déjà plus loin que cela"⁷ ») et un bandit corse, Moro

¹ *Querelle de Brest*, *op. cit.*, p. 59.

² *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 241.

³ Paul Bringuier, *Déetective* n° 478, « Le tueur Weidmann », 23 décembre 1937, p. 2 et 3. Ce numéro consacre sa une et 10 pages à Weidmann.

⁴ Edmund White cite également cette phrase dans sa biographie de Genet ; rappelant qu'Eugène Weidmann a cristallisé l'attention en France parce qu'il était Allemand, que la presse l'avait accusé d'espionnage et sauta « sur l'occasion pour dénoncer unanimement la "race des seigneurs", chère à Hitler, et ce qu'elle était capable de faire » (Edmund White, *Jean Genet*, trad. de Philippe Delamare, Gallimard, « Biographies », 1993, p. 172-173).

⁵ Entre autres : Bernanos comme Janet Flanner, correspondante parisienne du *New Yorker* <http://www.newyorker.com/magazine/1938/01/01/paris-letter-31>, écriront sur Weidmann, comme d'ailleurs Colette, dans *Le Journal*, le 19 décembre 1937, « Assassins : à propos de Weidmann qui tuait les hommes et aimait les roses ».

⁶ Roger Colombani a montré que l'assassin a regretté ses actes (*L'Affaire Weidmann*, Albin Michel, 1989, p. 259), analyse reprise par Edmund White dans son *Genet*. La fictionnalisation de l'histoire de Pilorge sera la même : celui-ci a, en 1938, égorgé un jeune Mexicain, Nestor Escudero, qui lui avait fait des avances — l'argent n'est donc pas le mobile du crime (même si Pilorge a en effet demandé de l'argent pour laver l'offense des avances) — et son acte serait jugé aujourd'hui pour circonstances homophobes aggravantes. C'est le même processus de sublimation que celui par lequel Genet transformera le crime monstrueux et sanglant des sœurs Papin en cérémonie dans *Les Bonnes*.

⁷ *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 16. Cf. p. 372, le « moi aussi, je suis "déjà plus loin que cela" » de Weidmann.

Dante Spada qui aurait déclaré, lui : « cela m'est égal, je suis déjà au paradis ». Genet unifie ces deux figures : le nom du premier, qui fait immédiatement image, est joint aux *ultima verba* de l'autre pour former un modèle d'assassin, un être séminal. « Comme les hagiographes d'antan, Genet attribue la sentence d'un saint à un autre qu'il préfère, la rendant au passage plus mystérieuse, plus virile, moins folle et conventionnelle en la dépouillant de sa religiosité », écrit Edmund White¹. Il s'agit donc bien, de l'aveu même de l'auteur, de sublimer, de recréer, de fictionnaliser en somme et, à travers ces criminels réels de construire sa propre image : « moi qui recrée ces hommes, Weidmann, Pilorge, Soclay, dans mon désir d'être eux-mêmes (...) ma convoitise d'une destinée rêvée splendide a, si l'on peut dire, condensé en une sorte de réduction compacte, solide et scintillante à l'extrême, les éléments tragiques, pourpres, de ma vie vécue, et il m'arrive d'avoir ce visage complexe de Divine, qui est elle-même d'abord et simultanément parfois, dans ses traits du visage et ses gestes, les êtres d'élection imaginaires si réels avec lesquels, en son intimité stricte, elle a des démêlés, qui la torturent ou l'exaltent, mais ne la laisse pas en repos, lui donnent (...) cet air inquiétant d'être multiple² ».

Depuis la première une de *Déetective*, c'est dans l'œuvre de Genet un portrait qui se démultiplie, un portrait toujours recommencé et fractionné entre différentes figures, en somme la mise en récit, lui-même « étoilé » de la photographie de une, cette photographie qui fait naître l'ensemble de l'œuvre. Tout est déjà là, en quelque sorte, dans *Déetective* qui diffuse une image photographique³, incarne le nom, avec la sérigraphie pré-warholienne de « son beau visage multiplié par les machines » qui s'abat sur la France comme un avion allemand. C'est ainsi qu'il « apparut » « dans une édition de cinq heures ». C'est ainsi qu'il contamine la France et l'œuvre de Genet qui

¹ Edmund White, *Jean Genet, op. cit.*, p. 173.

² *Notre-Dame-des-Fleurs, op. cit.*, p. 303.

³ Rappelons que l'exécution de Weidmann, le 17 juin 1939 à Versailles, fut la dernière à être publique, en France. Elle fut retardée de 45 minutes, laissant aux photographes le temps (et la lumière, le jour s'était levé) d'immortaliser guillotine et condamné et même de filmer la scène. Dès le 24 juin, le président du Conseil, Edouard Daladier, promulgue un décret-loi abolissant les exécutions capitales publiques. Elles auront désormais lieu dans la cour des prisons, derrière de hauts murs.

collectionne ces photographies même si « les journaux arrivent mal jusqu'à ma cellule, et les plus belles pages sont pillées de leurs plus belles fleurs, comme jardins en mai. (...) Pourtant j'ai pu avoir une vingtaine de photographies et je les ai collées avec de la mie de pain mâchée au dos du règlement cartonné qui pend au mur ». Les bouquets sont aussi des icônes, l'envers du règlement carcéral, le verso qui permet le rêve et le fantasme. Comme la guillotine, Genet a coupé des têtes, « découpé dans des magazines ces belles têtes aux yeux vides », il rêve, associe, divague au point qu'il ne sait « si c'est bien de mes amis guillotiné que la tête est là ». L'autel païen est célébration de corps et sanctuaire de rêves : « la nuit, je les aime et mon amour les anime ». Au sein d'une iconographie unifiée, chaque nuit il fait le choix du corps d'un seul, *analogon* de tous les autres ; « sous le drap, ma main droite s'arrête pour caresser le visage absent, puis tout le corps du hors-la-loi que j'ai choisi pour mon bonheur de ce soir¹ ». L'appropriation est tout ensemble sexuelle et textuelle, dans un processus qui naît du journal pour s'en détacher, le réduire à un support et une image.

Que la référence soit attestée, dans le cas de Weidmann, ou purement fantasmée, dans le cas de Pilorge, peu importe. Les noms Pilorge, Weidmann, *Déetective* fonctionnent comme un même ensemble, un nom qui fait image *via* ce que Derrida dans *Glas* appelle « l'opération "magnifiante" » de Genet, une opération qui passe par un « acte de nomination » : Genet « donne à ses personnages des noms propres, des espèces de singularités qui sont des noms communs majuscules² ». Sont majuscules, dans son œuvre, des noms de criminels, des affaires, le nom d'un organe de presse, *Déetective*, et chacun de ses trois noms ne fait référence au réel que pour mieux s'échapper dans un imaginaire érotisé. Genet l'écrit dans son *Journal du voleur*³, « le lecteur est prévenu — c'est bien son tour — que ce rapport sur ma vie intime ou ce qu'elle suggère ne sera qu'un chant d'amour. Exactement, ma vie fut la préparation d'aventures (non de jeux) érotiques, dont je veux maintenant découvrir le sens. Hélas, c'est l'héroïsme qui

¹ Toutes les citations de ce passage sont extraites des pages liminaires de *Notre-Dame des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 9 à 15.

² Jacques Derrida, *Glas*, Galilée, 1974, p. 11-12.

³ *Journal du voleur*, *op. cit.*, note des pages 112-113.

m'apparaît le plus chargé de vertu amoureuse, et puisqu'il n'est de héros qu'en notre esprit il faudra donc les créer. Alors j'ai recours aux mots. Ceux que j'utilise, même si je tente une explication, chanteront. Ce que j'écris fut-il vrai ? Faux ? Seul ce livre d'amour sera réel. Les faits qui lui serviront de prétexte ? Je dois en être le dépositaire. Ce n'est pas eux que je restitue ». Weidmann, Pilorge, *Détective* sont pour lui une « matière-prétexte¹ ». En ce sens les photographies que Genet a découpées et affichées, suspendues les noms faisant images, le chant des faits divers attestées que sont les œuvres de Genet, répondent à l'analyse que donne Jacques Rancière du *Destin des images*, elles sont à la fois « nue(s) », « ostensive(s) » et « métamorphique(s)² », en ce sens « hyperbole(s) spéculative(s) de l'irreprésentable³ ». Ce qui nous rappelle une réplique de Claire dans les *Bonnes*, cette autre œuvre née de *Détective*, antérieure dans la chronologie du journal, postérieure dans celle de l'œuvre de Genet : « L'assassinat est une chose... inénarrable ! Chantons⁴ ». Le journal est déjà ce chant pour Genet, il l'écrit dans *L'Enfant criminel* (1949), deux photographies figurent l'origine de ce livre également, l'une en couverture, l'autre en amorce du texte comme creuset du récit⁵, dans le journal c'est « l'héroïsme dans sa véritable nature de chair », qu'il lui faut rendre dans son œuvre et citant une nouvelle fois la beauté de Weidmann, associée ici à celle de Vacher, il ajoute que « rien ne remplacera la séduction des hors-la-loi », à lui « poète qui fut des leurs⁶ » de la célébrer. Pilorge et Weidmann sont des doubles fantasmés de Genet⁷, tout comme *Détective* est l'origine de l'œuvre, l'origine exhibée et affichée du premier poème (*Le Condamné à mort*, Pilorge) comme du premier récit (*Notre Dame des Fleurs*, Pilorge et Weidmann), tous deux écrits à Fresnes en 42, son origine érotique en tant que puissance

¹ *Journal du voleur*, *ib.*, p. 80.

² Jacques Rancière, *Le Destin des images*, La Fabrique éditions, 2003, p. 31-32.

³ *Ibid.*, p. 146-153.

⁴ *Les Bonnes*, *op. cit.*, p. 146. *Détective* inspire la cérémonie des Bonnes, ainsi le bain et l'embarquement sur « Le *Lamartinière* (*elle en a détaché chaque syllabe*) » (*ib.*, p. 139), récit fantasmatique depuis un reportage en plusieurs livraisons dans ce même journal, en 1931.

⁵ Cf. la postface de *L'Enfant criminel* (1949), Gallimard, « L'Arbalète », 2014, p. 45.

⁶ *Ibid.*, p. 33 à 37.

⁷ cf. Albert Dichy et Pascale Fouché, *Jean Genet Matricule 192.02, chronique des années 1910-1944*, Gallimard, 2010, p. 327-330.

fantasmatique et fictionnelle, démultipliée dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteur, comme l'était la photographie de Weidmann par les rotatives du journal, c'est la même fabrique, la même « machine ».

Résumé :

Jean Genet est, comme nombre d'écrivains de sa génération, un grand lecteur de *Déetective*, dans lequel il puise nombre de sujets de ses œuvres (*Les Bonnes*) mais aussi la matière même d'une figuration légendaire de héros de faits divers, élus dans un panthéon du crime proprement érotisé. Cet article se propose d'étudier la manière dont la photographie, sa mise en page comme sa sérialité, informe et innerve le texte genétien, autour de deux figures disjonctives, l'une en trop plein, Eugen Weidmann, l'autre en creux, Maurice Pilorge, toutes deux matrices de l'œuvre.

Jean Genet is, like many writers of his generation, a great reader of *Detective*, in which he finds many subjects of his works (*Les Bonnes*). They also shape a legendary figuration of heroes of news items, elected in a properly eroticized pantheon of crime. This article proposes to study the way in which photography, its layout as its seriality, informs and innervates Genet's texts and novels, around two disjunctive figures, one in overflow, Eugen Weidmann, the other in hollow, Maurice Pilorge, both matrices of the work.

L'auteur :

Christine Marcandier, maître de conférence HDR en littérature française à Aix-Marseille Université, est membre du groupe XIX-XXI du CIELAM. Elle consacre ses recherches à l'esthétique de la violence et du crime, aux vies infâmes et faits divers romancés, d'abord dans le romantisme, et depuis quelques années dans le champ littéraire de l'extrême contemporain.