



HAL
open science

“ Or j’ai joué. ” La politique dans l’œuvre de Jean Genet

Melina Balcazar

► **To cite this version:**

Melina Balcazar. “ Or j’ai joué. ” La politique dans l’œuvre de Jean Genet. Loxias, 2021, Autour du programme d’agrégation 2021, 71. hal-04312633

HAL Id: hal-04312633

<https://hal.science/hal-04312633v1>

Submitted on 24 Apr 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



AVERTISSEMENT

Les publications du site Epi-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 et au texte intégral, aux outils de recherche ou 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 et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-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 Epi-Revel.



« Or j'ai joué. » La politique dans l'œuvre de Jean Genet

Melina Balcázar

Résumé

La question du politique traverse l'ensemble de l'œuvre de Jean Genet, dans laquelle il assume la position marginale que la société lui a assignée. Une position qu'il a préservée en *travaillant* sa solitude, comme une manière de déjouer toute compromission sociale, mais surtout politique. C'est ainsi qu'il place au centre de son œuvre l'articulation – toujours à inventer – entre le politique et le poétique, où la révolte, le jeu et l'amour, occupent une place privilégiée.

The question of politics runs through the whole of Jean Genet's work, in which he assumes the marginal position assigned to him by society. A position that he has preserved by working on his solitude, as a way of thwarting any social, but above all political, compromise. And so the major component of his work is the articulation – still to be invented – between the political and the poetic, where revolt, play and love occupy a privileged position.

Mots-clés

Genet (Jean), politique, poétique, engagement, révolte, révolution

XX^e

France

Au centre de cette réflexion sur la politique dans l'œuvre de Jean Genet, je voudrais placer non la question du Mal, ou du Mâle, c'est-à-dire celle de l'exercice du pouvoir, mais celle de la *solitude*¹. Dans chacun de ses textes, dans chacun de ses gestes d'écriture – les seuls par lesquels il disait réellement exister –, il tient à se préserver du monde, de son influence et son attrait en assumant la position marginale que la société lui a assignée. Ses longs silences éditoriaux – car Genet n'a jamais cessé d'écrire, comme lui-même aimait l'affirmer, mais de publier – étaient sa manière de résister encore à la compromission sociale que la publication a toujours représentée à ses yeux. Impossible pour lui d'incarner le rôle d'écrivain qu'on lui attribuait et de jouer le jeu éditorial en assurant la promotion de ses livres. Il existe chez lui, comme le souligne Félix Guattari, un « refus viscéral d'une position d'écrivain, qui lui imposerait de camper du côté bourgeois de la barricade [...] Genet n'a donc basculé ni dans l'esthétisme, ni dans le professionnalisme littéraire². » Même au moment le plus intense de ses engagements, avec les Black Panthers ou les Palestiniens, il travaille sa solitude, condition indispensable pour lui à la transformation de la société :

C'est peut-être par le biais d'un art poétique que chacun, au plus fort d'une entreprise solidaire peut sauvegarder une intimité et développer une sensibilité où se découvrent de nouvelles formes et des valeurs nouvelles. Il serait fou de croire que les idées seules, l'échange des idées et des actions communes suffit pour refaire le monde. Il faut cela sans doute, mais aussi ce que chacun peut découvrir dans sa propre singularité³.

Impossible donc d'être *solidaire* sans être *solitaire*. Par un glissement, une seule lettre qui fait vaciller le sens, Jean Genet cherche à demeurer seul, capable de toutes les audaces⁴. D'où « l'extrême radicalisme de [sa] logique anti-identitaire⁵ », cette « vérité solitaire⁶ » qui selon Edward Said confère à son œuvre une « terrifiante puissance » et lui impose de garder une rigueur absolue, de ne pas céder aux enjolivures, à l'atténuation. Son œuvre refuse de s'apaiser, de pactiser, d'oublier. Ni l'humiliation, ni la souffrance, ni l'exclusion n'ont à aucun moment été effacées : « Je conserverai en moi-même l'idée de moi-même mendiant⁷ ». L'ensemble de son travail pourrait être lu comme un rejet radical de toute amnistie. Pas d'oubli, et donc pas de mesure ou de compromis : « J'emmerde tous ces cons

1 La citation qui donne titre à cette contribution est tirée de Jean Genet, « Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes », *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, 1968, p. 25.

2 Félix Guattari, « Genet retrouvé », *Revue d'études Palestiniennes. Une rencontre avec Jean Genet*, n° 21, 1986, p. 28-29.

3 Jean Genet, *Ennemi déclaré. Textes et entretiens*, *Œuvres complètes*, t. VI, Paris, Gallimard, 1991, p. 94.

4 Voir *Le Funambule*, *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 1979, p. 16 : « Son apparente malédiction va lui permettre toutes les audaces puisque aucun regard ne le trouble. Le voilà qui se meut dans un élément qui s'apparente à la mort, le désert. Sa parole n'éveille aucun écho. Ce qu'elle doit énoncer ne s'adressant plus à personne, ne devant plus être compris par ce qui est vivant, c'est une nécessité qui n'est pas exigée par la vie mais par la mort qui va l'ordonner. »

5 Edward Said, « Jean Genet », *Du style tardif*, trad. Michelle-Viviane Tran Van Khai, Arles, Actes Sud, 2012, p. 161.

6 Edward Said, « Jean Genet », *Du style tardif*, *op. cit.*, p. 162.

7 *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1949, p. 29.

qui croient me tenir parce qu'ils ont des flics et des barbelés⁸ ». Il place ainsi le conflit au cœur du politique, mais aussi l'amour, le jeu, la joie qu'il faut savoir en tirer.

Du littéraire et du politique

Le politique n'est donc pas un aspect extérieur à l'œuvre de Genet, il est inséparable de sa recherche esthétique : il fait partie de sa littérarité. Ainsi, ce n'est pas la lecture qui rend le texte politique⁹, c'est le texte lui-même qui cherche ses propres modes de devenir littéraire *et* politique. En effet, l'inscription du politique ne se limite pas à dénoncer une situation d'injustice ou à énoncer une position d'engagement en faveur d'un groupe social¹⁰. Elle ne peut pas non plus être réduite à une interrogation du pouvoir pour trouver des liens qui unissent le poétique et le monde en vue de sa libération¹¹.

Cette œuvre *imagine*, invente des dispositifs esthético-politiques qui s'opposent à une esthétisation de la politique afin de penser une politisation de la littérature¹² qui ne soit pas fondée sur un engagement – compris en tant que sens ou message – mais sur une prise de position – et non de parti¹³ – à l'intérieur même du langage. L'« engagement » de Genet serait alors d'ordre poétique *et* politique. Contrairement à l'engagement sartrien, pour lequel la fin du langage est de communiquer¹⁴, l'écrivain laisse sa prose être contaminée par la poésie, celle des gestes, de mots en situation qu'il retrouve dans les êtres en révolte qu'il a magnifiés : « J'aime ceux que j'aime, qui sont toujours beaux et quelquefois opprimés mais debout dans la révolte¹⁵. »

Il refuse de voir le langage comme un instrument permettant de provoquer l'indignation, l'enthousiasme, ou bien de s'expliquer clairement. L'articulation conflictuelle entre le littéraire et le politique est une manière de se donner les moyens de résister à l'idéal d'une

8 Jean Genet, lettre à François Sentein du 24 janvier 1944, *Lettres au petit Franz (1943-1944)*, éditées par Claire Degans et François Sentein, Paris, Gallimard, coll. « Le Cabinet des lettrés », 2000, p. 112.

9 Cf. Michel Corvin, « Portrait de Genet en auteur dramatique », *Théâtre complet*, édition, notes et présentation d'Albert Dichy et Michel Corvin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 491, 2002, p. LVI : L'interprétation politique ne peut-être qu'indirecte et découler de « la glorification de l'Image et du Reflet ».

10 Patrice Bougon, « Politique, ironie et mythe dans *Pompes funèbres* », *Europe. Jean Genet*, sous la direction d'Albert Dichy, Paris, août-septembre 1996, n° 808-809.

11 Voir Hadrien Laroche, *Le dernier Genet. Histoire des hommes infâmes*, Paris, Le Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1997.

12 Voir Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres*, t. III, trad. Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », n° 374, 2000, p. 313-316.

13 Voir sur la distinction entre « prendre position » et « prendre parti » Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.

14 C'est également la lecture d'Olivier Neveux dans son étude consacrée au théâtre genétien (*Jean Genet*, Lausanne, Ides et Calendes, 2016, p. 93) : « Nègres et bonnes, arabes et colons, voyous et putains font advenir, parfois, les uns les autres ou tous ensemble, cette "langue" qui ne se justifie d'aucune psychologie, d'aucune identité de personnage, qui ne les distingue pas entre eux, mais les distingue, en revanche, d'une réalité saturée par les impératifs utilitaires de la communication. Une telle pratique heurte les préventions sociologiques et les approches statistiques. Personne ne pense comme cela, ni même ne rêve. Ce théâtre n'est pas démocrate, il ne fait pas droit à tous les points de vue. »

15 Jean Genet, *Miracle de la rose*, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1953, p. 430.

univocité de la signification, celle qui condamnerait l'équivoque à partir de laquelle travaille la littérature. Il expose cette conception en ces termes à son traducteur américain Bernard Frechtman :

C'est que c'est assez dur de rester comme ça, sans pouvoir dire un mot en clair. S'exprimer toujours à l'aide de la fable, et nécessairement de la plus ambiguë, c'est désolant, d'abord parce qu'il faut que je conserve en moi cette complexe et difficile ambiguïté – et c'est à chaque instant à mes risques et périls moraux¹⁶.

Jean Genet refuse alors de faire signifier les mots en vue de changer le monde ; pour lui, l'écriture n'est pas, comme pour Sartre, « un certain moment particulier de l'action¹⁷ », au sens d'un instrument qui dévoile le monde en visant sa transformation effective. Son écriture met en évidence le fait que l'on ne maîtrise pas la langue, que l'on se *sert* des mots uniquement d'une manière *maladroite* ou *fabuleuse*, ce qui constitue le mode propre d'action de la littérature. Il ne conçoit pas les mots comme des « pistolets chargés » que l'on fait tirer quand on parle, pour reprendre encore les termes utilisés par Sartre : « S'il parle, il tire. Il peut se taire, mais puisqu'il a choisi de tirer, il faut que ce soit comme un homme, en visant des cibles et non comme un enfant, au hasard, en fermant les yeux et pour le seul plaisir d'entendre les détonations¹⁸. » L'écriture de Genet se rapproche plutôt du faire de l'enfant, du *jeu*, puisqu'elle se laisse travailler par le hasard et par le plaisir qui désamorcent la contrainte de cet engagement mettant en danger l'autonomie de l'écrivain.

L'œuvre de Genet montre de manière toujours détournée, oblique, et se confronte en permanence à la différence irréductible entre le littéraire et le réel, geste politique le plus déterminant selon Mairéad Hanrahan :

Genet écrit en pleine conscience du fait que l'univers de la langue est irréductiblement différent de la réalité, indépendant de la réalité, sans pour cela nier l'existence d'un monde réel où se poursuivent de très réelles luttes de pouvoir. Peut-être le geste politique le plus sérieux qu'il puisse accomplir en écrivant est-il d'explorer cette différence entre l'art et le réel, de creuser ce rapport finalement subversif du poétique au politique, de libérer les immenses ressources de la langue en dehors de tout rapport de subordination¹⁹.

L'espace même entre les mots, entre les œuvres, renvoie toujours à la réalité de l'écriture, mais cela ne suppose pas que l'écrivain dispose de l'écriture comme « bon lui semble²⁰ ». Il ne jouit pas d'une liberté qui tiendrait d'une conception du langage comme un champ illimité de possibilités. Le politique s'inscrit à même le texte et ne se restreint pas à un

16 Jean Genet, « Lettre à Bernard Frechtman », *Théâtre complet*, p. 940. La dernière partie de cette lettre fait référence à son refus de signer le *Manifeste des 121* – sur le droit à l'insoumission pendant la guerre d'Algérie – alors qu'il commente avec passion et inquiétude la réécriture des *Paravents*.

17 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », n° 19, 1948, p. 26.

18 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 29.

19 Mairéad Hanrahan, *Lire Genet. Une poétique de la différence*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal/Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 19-20.

20 Nathalie Fredette, *Figures baroques de Jean Genet*, Montréal, XYZ/Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Histoire de la pensée », 2001, p. 24.

« geste politique²¹ » d'ordre symbolique, propre au « dernier Genet », comme le suggère Hadrien Laroche. En effet, comme le souligne encore Mairéad Hanrahan, cette « passion pour la politique », qui domine les derniers écrits, « remonte très loin dans l'œuvre. Les premiers textes sont, eux aussi, travaillés par des questions politiques, qui sont de nature sexuelle : c'est par rapport à la différence des sexes, des sexualités, que l'écrivain y interroge le pouvoir²² ».

Une écriture dans les marges

Par exclusion, la communauté se trouve au cœur de l'œuvre, non seulement par les relations entre les membres appartenant à la cité – ceux définissant les rôles que Genet a scrutés jusqu'à la dérision –, mais aussi par les relations entre ceux-ci et tous ceux qui n'en font pas partie. En effet, une relation par exclusion subsiste entre les deux, et que Genet expose pour en désarticuler les mécanismes. Comme le souligne Didier Éribon :

Genet n'a pas le choix : il est a-normal, hors normes, définitivement et totalement « irrégulier », et le seul choix qu'il puisse avoir est de revendiquer cette a-normalité dans laquelle l'ordre social l'a inscrit. Il ne s'agit pas pour lui de « transgresser » un ordre auquel il n'appartient pas. Il est de l'autre côté des règles, au-delà de la frontière instituée par ce que Foucault appellera, dans son *Histoire de la folie*, la « ligne de partage » par laquelle une société rejette un certain nombre d'individus à l'extérieur d'elle-même. Pour Genet, choisir le Mal, ce n'est pas transgresser l'interdit, c'est choisir d'être ce que la société fait de lui. Et transformer en orgueil, en principe de vie, ce qui devrait être éprouvé comme de la honte, vécu comme malédiction²³.

Les travestis (*Notre-Dame-des-Fleurs*), les domestiques (*Les Bonnes*), les mendiants (*Journal du voleur*), les clochards (*L'Atelier d'Alberto Giacometti*), les colonisés (*Les Nègres* et *Les Paravents*), les émigrants (*La Nuit venue*), les prisonniers, les colons et les bagnards, toutes ces *figures* de l'exclusion travaillent avec ardeur, non pour laisser loin derrière leur condition, dans une tentative d'ascension sociale, mais au contraire pour l'accentuer, l'approfondir.

L'écriture de Genet se place alors dans les *parages* de la loi car c'est sa suspension, l'état d'exception produit par la fiction, qui lui permet de s'opposer à la politique de la cité. À travers un détournement constant du langage, l'écrivain se place sous l'égide de « cette structure originelle de la loi, par laquelle elle se conserve jusque dans sa propre suspension et s'applique même à ce qu'elle a exclu de soi, à ce qu'elle a abandonné, c'est-à-dire mis au ban²⁴. » Le ban, comme le suggère Giorgio Agamben, indique aussi bien l'exclusion de la

21 Hadrien Laroche, *Le dernier Genet. Histoire des hommes infâmes*, op. cit., p. 70.

22 Mairéad Hanrahan, *Lire Genet. Une poétique de la différence*, op. cit., p. 20.

23 Didier Éribon, *Une Morale du minoritaire. Variations sur un thème de Jean Genet*, Paris, Fayard, 2001, p. 53-54.

24 Voir sur ce point Giorgio Agamben, « Le Messie et le souverain. Le problème de la loi chez Walter Benjamin », *La Puissance de la pensée*, trad. Martin Rueff, Paris, Rivages, 2011, et Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sybille Muller, Paris, Flammarion, 2009, coll. « Champs Essais », p. 70-74.

communauté que la bannière du souverain²⁵, cet insigne royal dont l'œuvre de Genet s'investit pour se donner une place dans la cité :

Je suis né à Paris le 19 décembre 1910. Pupille de l'Assistance Publique, il me fut impossible de connaître autre chose de mon état civil. Quand j'eus vingt et un ans, j'obtins un acte de naissance. Ma mère s'appelait Gabrielle Genet. Mon père reste inconnu. J'étais venu au monde au 22 de la rue d'Assas. [...] Je fus élevé dans le Morvan par des paysans. Quand je rencontre dans la lande – et singulièrement au crépuscule, au retour de ma visite des ruines de Tiffauges où vécut Gilles de Rais – des fleurs de genêt, j'éprouve à leur égard une sympathie profonde. Je les considère gravement, avec tendresse. Mon trouble semble commandé par toute la nature. Je suis seul au monde, et je ne suis pas sûr de n'être pas le roi – peut-être la fée de ces fleurs. Elles me rendent au passage un hommage, s'inclinent sans s'incliner mais me reconnaissent. Elles savent que je suis leur représentant vivant, mobile, agile, vainqueur du vent. Elles sont mon emblème naturel, mais j'ai des racines, par elles, dans ce sol de France nourri des os en poudre des enfants, des adolescents enfilés, massacrés, brûlés par Gilles de Rais²⁶.

Cet « emblème naturel » établit des parentés inouïes. C'est ainsi que le nom de sa mère, « Gabrielle Genet », fait surgir celui de « Gilles de Rais ». L'invention de cette généalogie ouvre la possibilité d'une parenté sans le support et la médiation de l'État : « j'ai des racines, par elles ». La déformation de l'acte de naissance – qui assimile et refuse en même temps cette autorité – relève des rapports conflictuels entre la parenté et l'État qui, comme le signale Judith Butler dans sa lecture d'*Antigone*²⁷, inaugurent le politique.

La criminalité de son écriture, revendiquée par sa filiation avec de Rais, consisterait dans ce langage qui fait valoir les lois *non écrites* de la parenté, ayant trait au féminin. De son écriture émerge ainsi « cette puissante tradition – dont parle Jacques Derrida dans *Glas* – qui de longue date préparait son coup, son sursaut à l'envers, occultant d'elle-même son travail, anagrammant des noms propres, anamorphosant des signatures²⁸. » Ces lois qui n'ont pas été écrites délivrent pourtant la loi de configuration du texte : la décomposition du nom de sa mère fait resurgir cette légalité alternative qui hante la sphère consciente et publique²⁹. Il

25 Une série des mots qui portent le *ban* se déploie de cette manière dans l'ensemble de l'œuvre : l'*abandon*, les *bannières*, les *bandits*, les *banalités*, des mots qui ont la même racine, l'ancien terme germanique désignant cette interdiction de séjour. À ces mots, viennent s'ajouter d'autres dont la forme en est proche : *bande*, *bander*, des mots qui produisent une articulation entre la sexualité et la politique.

26 Jean Genet, *Journal du Voleur*, *op. cit.*, p. 46-47.

27 Voir Judith Butler, *Antigone : la parenté entre la vie et la mort*, trad. Guy Le Gaufey, Paris, Epel, coll. « Les grands classiques de l'érotologie moderne », 2003. Chez Genet, on retrouve d'une part, une imbrication avec les discours des institutions, notamment avec le discours juridique ; d'autre part, une mise en scène – qui ne se restreint pas au théâtre – et donc une recontextualisation des rituels sociaux. Il serait intéressant de prendre cette perspective comme point de départ pour s'interroger sur la possibilité de trouver, dans l'écriture, des stratégies de résistance et d'action qui s'appuient (en partie) sur une conception du politique comme espace public, ou bien plutôt, comme espace public à atteindre par des stratégies dans le langage et dans les représentations qui donneraient une légitimité à ce qui n'en a pas.

28 Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 1974, p. 50-51.

29 Judith Butler, *Antigone : la parenté entre la vie et la mort*, *op. cit.*, p. 48. Ce « trouble » dans la parenté déstabilise en même temps le genre : « je ne suis pas sûr de n'être pas le roi – peut-être la fée de ces fleurs ». Les normes qui le fixent sont ébranlées par cet emploi du tiret pour les faire apparaître dans leur réversibilité.

extrait de son nom, son seul héritage, ces puissances sans pouvoir institutionnel qui ont été mises sous silence.

Hantée par ces voix qui ont été refoulées, son écriture se place du côté de la fable, cette puissante force de transfiguration du réel. Comme Jeanne d'Arc – ce personnage qui traverse l'ensemble de l'œuvre –, elle « entend des voix³⁰ » et se fait solidaire avec « toutes les langues », pour reprendre les termes de Michel de Certeau, « qui parlent encore, marquées dans leurs discours par l'assimilation à l'enfant, à la femme, aux illettrés, à la folie, aux anges ou au corps. Ils insinuent partout un “extraordinaire” : ce sont des citations de voix – de plus en plus séparées du sens que l'écriture a conquis, de plus en plus proches du chant et du cri³¹ ». Il s'agit en effet d'une écriture qui tente de récupérer ces restes de voix et de leur rendre justice. Et pour cela, elle doit donc se séparer du sens de cette écriture conquérante, quitter ses autorités textuelles pour se mettre à l'écoute de ceux à qui la parole a été refusée :

Je voudrais être mes vieux camarades de misère, les enfants du malheur. J'envie la gloire qu'ils secrètent et que j'utilise à des fins moins pures. Le talent c'est la politesse à l'égard de la matière, il consiste à donner un chant à ce qui est muet³².

L'écriture de Genet retrouve dans la langue française ces langues qui ont été bannies, comme celle du « baigne d'enfants », des « tantes³³ », pour s'octroyer le droit de parler. Il entreprend de corrompre « de l'intérieur » « cette langue française qui a l'air d'être si noble³⁴ », de ne pas se soumettre à sa « juridiction » grammaticale. C'est ce qu'il retrouve dans l'écriture de George Jackson :

Ici encore, le prisonnier doit se servir du langage même, des mots, de la syntaxe de son ennemi alors qu'il sent le besoin d'une langue séparée qui n'appartiendrait qu'à sa nation. Le voilà une fois de plus dans une situation hypocrite et malheureuse : toutes ses hantises sexuelles, il ne pourrait les dire que poliment, selon une syntaxe permettant la lecture, et sa haine de l'homme blanc il ne peut la dire qu'au moyen de cette langue qui appartient également au Noir et au Blanc mais sur laquelle le Blanc étend sa juridiction de grammairien, et c'est peut-être une nouvelle source d'angoisse pour le Noir de penser que s'il écrit un chef-d'œuvre, c'est la langue de l'ennemi, c'est le trésor de l'ennemi, qui s'enrichiront d'un joyau supplémentaire, haineusement et amoureuxment ciselé par le Noir. Il n'a donc qu'une ressource : accepter cette langue mais la corrompre si habilement que les Blancs s'y laisseront prendre. L'accepter dans sa richesse, augmenter encore sa richesse, et faire passer en elle toutes les hantises et toute la haine du Blanc. C'est un travail. Et c'est un travail qui semble être contredit par celui du révolutionnaire³⁵.

30 Jean Genet, *Pompes funèbres*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », n° 34, 1953, p. 71.

31 Michel de Certeau, *La Fable mystique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 115, 1982, p. 44.

32 Jean Genet, *Journal du Voleur*, op. cit., p. 123.

33 Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1953, p. 39.

34 Jean Genet, *Ennemi déclaré. Textes et entretiens*, *Œuvres complètes*, t. VI, p. 56.

35 Jean Genet, « Introduction à *Les Frères de Soledad* », *Ennemi déclaré. Textes et entretiens*, *Œuvres complètes*, t. VI, p. 68.

Et c'est ce qu'il déploie sans cesse dans son écriture, cette révolte à l'intérieur de la langue française contre ceux qui croient la maîtriser. Car un des aspects les plus précieux de cette œuvre est la manière dont elle *s'amuse* à déjouer les injonctions – de clarté, de correction, d'univocité – qui pèsent sur la langue. Écrire, c'est « révéler une orgie verbale dont le sens se perd non dans la nuit des temps mais dans l'infini des mutations tendres ou brutales³⁶ ». Il met alors en mouvement, en scène, la sensualité des mots, voire leur sexualité, qui les libère du sens qui pourrait leur être imposé. Et il nous montre que le sens n'est pas immuable³⁷ ou inatteignable : il est susceptible de surgir, disparaître ou être modifié à tout moment par un déplacement, un glissement joyeux. Par le plaisir retrouvé de la *langue*³⁸.

Révolte et Révolution

Selon Jean Genet, le pouvoir de la littérature consiste à faire arriver le scandale, cette « déflagration poétique » qui l'empêcherait de devenir respectable, d'être assimilée à la société. La tâche de l'écrivain serait alors de soustraire l'écriture littéraire – ainsi que l'acte révolutionnaire – de cette logique violente des moyens et des fins. Elle devrait inventer ses propres résistances afin de faire éclater les formes littéraires occidentales. La « déflagration poétique » entamée dans ses pièces diffère donc encore de l'engagement sartrien et brechtien du moment : c'est un moyen de libérer le théâtre des exigences révolutionnaires. Le théâtre doit se faire dans la solitude (contraire au solipsisme³⁹) qui permet de (se) réinventer. Il

36 Jean Genet, « L'Étrange mot d'... », *Œuvres complètes*, t. IV, p. 17.

37 En référence à la reprise volontairement fragmentaire et obscure par Éric Marty de la phrase d'Edmund Husserl « La Terre ne se meut pas » dans *Bref séjour à Jérusalem*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2003, p. 25. Au moyen d'un appareil théorique volontairement sophistiqué (allant de Husserl à Barthes), il fonde son analyse sur des catégories transcendantes, présentées comme inaliénables et dont le critique s'érige en protecteur face à cette œuvre qui les mettrait en danger par sa « polysémie de mauvaise foi ». Une polysémie qui lui semble suspecte car le sens – comme la terre – ne devrait pas « se mouvoir ». Il place ainsi, par un tour de force dont la violence est d'ailleurs revendiquée, l'œuvre de Genet sur un plan métaphysique qui, d'après lui, annulerait sa portée politique et la rendrait inapte au débat public.

38 Tel que l'on peut le constater dans ce passage étonnant de *La Sentence* (Paris, Gallimard, 2010, p. 28), dans lequel il s'oppose à la sentence énoncée contre lui, grâce à son exploitation de la *porosité* de la langue lui permettant de créer de nouveaux sens (et non-sens) à partir d'un jeu d'associations sonores et argotiques : « Ma foi, c'est un bel organe ! Super marilynalgine ! Fée des Tasses ! ... saut de carpe à la retournée... Elle, il et ailes à la débardeur... Éclaboussante et tante... l'oreille qui rencontre la langue poreuse... Timide éclatante et toute armée de dentelles... Nuit : jour de perme et de sperme... Étonnante et tonnante Tante... [...] J'oublie ce qui m'a défini et qui remonte à la surface de ma page. »

39 En effet, son théâtre, comme l'ensemble de l'œuvre, n'est pas dominé par une « dialectique circulaire et solipsiste » (p. XLIII) sur laquelle se fonderait « l'ontologie esthétique de Genet », tel que l'affirme Michel Corvin dans son introduction au *Théâtre complet* : « Structure en boucle de sa réflexion et de sa création théâtrale : il part de lui-même, écrivain, et aboutit à lui, c'est-à-dire au vide, en termes similaires. » (p. XLIV) Bien qu'il signale la nécessité de considérer l'articulation entre le philosophique et le théâtral, qui permet à la réflexion de Genet sur la dramaturgie d'échapper à tout esthétisme, il réduit sa portée philosophico-esthétique en l'expliquant à partir du nihilisme. S'il est juste de parler jusqu'à une certaine mesure d'un « thanatocentrisme sans transcendance » (p. XLIII), on ne saurait pas limiter la relation entre la mort et le théâtre à l'absence et au néant. La mort, que l'on croit voir dans le cadavre, n'est pas une angoisse existentielle qui serait exorcisée à travers le drame (comme chez Sartre). Elle n'est pas non plus une « forme en creux », « une présence pour une absence, pour l'Absence » (*idem*) et donc une image consolatrice. Ce n'est pas la Mort qui s'impose, mais le cadavre dans toute sa matérialité. Même s'il n'est pas montré, l'auteur fait sentir sa pesanteur qui encombre les vivants grâce à des déplacements métonymiques (comme le catafalque des *Nègres*).

s'exprime dans ces termes dans son « Avertissement » au *Balcon* à propos des relations (im)possibles entre la révolution et le théâtre :

Quelques poètes, de nos jours, se livrent à une très curieuse opération : ils chantent le Peuple, la Liberté, la Révolution, etc. qui, d'être chantés sont précipités puis cloués sur un ciel abstrait où ils figurent, déconfits et dégonflés, en de difformes constellations. Désincarnés, ils deviennent intouchables. Comment les approcher, les aimer, les vivre, s'ils sont expédiés si magnifiquement loin ? Écrits, parfois somptueusement, ils deviennent les signes constitutifs d'un poème, la poésie étant nostalgie et le chant détruisant son prétexte, nos poètes tuent ce qu'ils voulaient faire vivre⁴⁰.

Il faut en effet refuser tout asservissement de la forme. Il existe un danger à essayer de faire la révolution à travers le théâtre. Il existe aussi un danger à théâtraliser la révolution, comme on peut le lire dans cette pièce, ou plus tard, dans *Les Paravents* ou bien *Un captif amoureux*. En effet, « la scène s'oppose à la vie⁴¹ » et elle se doit de creuser sans cesse ce conflit et d'attiser cette opposition à travers une négation du sens en faveur de l'imagination. La scène fait du sens un semblant qui, en étant toujours différé puisque sans référent, déconstruit toute illusion d'immédiateté. En se détachant du référent par l'articulation complexe que l'auteur réalise entre art théâtral et mort, le sens devient infiniment riche, un « infini de sens » dans lequel son écriture s'abîme.

Dans une de ses lettres adressées à Antoine Bourseiller, Genet écrit à propos de la mise en scène du *Balcon* :

Toute représentation théâtrale, tout spectacle est une féerie. La féerie dont je parle n'a pas besoin de miroirs, d'étoffes somptueuses, de meubles baroques : elle est dans une voix qui se casse sur un mot – alors qu'elle devrait se casser sur un autre – mais il faut trouver le mot et la voix : elle est (la féerie) dans un geste qui n'est pas à sa place à cet instant ; elle est dans le petit doigt qui s'est trompé [...]. J'aurais voulu que mon texte soit en porte à faux, et qu'une féerie naisse de lui. [...] Je ne sais pas grand-chose, sauf peut-être celle-ci : il faut se tromper. Je veux dire jouer un peu à côté⁴².

La féerie, ce moment qui libère l'imagination, n'arrive dans le texte qu'à condition de s'exposer à l'erreur. Il est nécessaire de trouver une position instable, « en porte à faux », puisque seul le déséquilibre met en suspens et le sujet et le théâtre, en ouvrant ainsi à la révolution (du théâtre dans le théâtre) qui s'annonce subrepticement dans ses pièces. Il demande d'ailleurs à Roger Blin de l'aider à trouver ce *coup de contre* qui transforme son œuvre en résistance devant toute forme d'auto-complaisance :

mes livres comme mes pièces, étaient écrits *contre moi-même*. [...] Et si je ne réussis pas, par mon seul texte, à m'exposer, il faudrait m'aider. *Contre moi-même, contre nous-mêmes*, alors que ces représentations nous placent de je ne sais quel bon côté par où la poésie n'arrive pas⁴³.

40 Jean Genet, *Le Balcon*, *Théâtre complet*, p. 262.

41 Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*, *Œuvres complètes*, t. IV, p. 228.

42 Jean Genet, « Lettres à Antoine Bourseiller », *Théâtre complet*, p. 903-904.

43 Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*, *Œuvres complètes*, t. IV, p. 259.

Une remise en question constante de sa nécessité, voire de sa *justesse* traverse l'ensemble de l'œuvre. Pour lui, il faut être *juste* quand on écrit, il faut trouver – nous dit-il sans cesse – le mot et le ton justes au moment juste. C'est ce qu'il a saisi dans la révolution palestinienne qu'il affirme avoir accueillie « de la même façon qu'une oreille musicienne reconnaît la note juste⁴⁴ » : « une fois de plus cette idée passa près de moi : “Ce n'est pas la justice de cette cause qui m'aura touché mais sa justesse.⁴⁵” »

Ainsi, Genet n'a jamais hésité à raturer, à détruire sa légende, quand il pensait que ses textes sonnaient faux :

L'idée d'écrire m'est devenue insupportable. Écrire me dégoûte de plus en plus, mais je n'ai pas encore réussi à faire quelque chose de vrai. Je patauge dans une bouillasse de mots cons. Les critiques les plus élogieuses ne sont pas là pour me rassurer, puisque leurs auteurs sont des andouilles [...]. Je le sais bien que le ton de voix le plus vrai je l'aurai quand je parlerai, quand j'écrirai pour les morts. C'est difficile de faire quelque chose qui ne soit pas un mensonge ni un faux-fuyant⁴⁶.

Il se méfie de son image, ou bien plutôt de l'image et de son utilisation en politique. Dans un des textes où il réfléchit sur la révolution, il écrit :

Un des dangers qui nous guette tous, et aussi les Panthers, c'est la capitalisation de notre nom et de notre image. Je crois qu'il est temps de refuser que les images d'information ne servent qu'à nous, à notre célébrité – temporaire il est vrai –. Il faut dominer ces moyens, se servir d'eux, mais n'être pas leur esclave. Pourtant, il a une telle fascination, que nous nous laissons aller, et la pente est si douce et l'exaltation si grande quand nous réussissons à avoir la vedette⁴⁷.

L'une des positions les plus fortes de l'œuvre de Jean Genet, et dont la portée reste encore à explorer, est ainsi la position centrale accordée à la révolte au sein de toute tentative politique. Il la formule dans ces termes complexes, dans sa préface aux *Nègres* :

Je ne sais pas si j'aurai l'audace de prétendre que tout acte – et tout geste – nés dans l'humiliation doivent se colorer de révolte, mais il faut tenir pour piètre et misérable un art né dans l'humiliation, la domestication, et qui refuse de rendre compte de la misère. Ce n'est pas tant que je soutienne cela pour des raisons de facile générosité, *c'est une exigence en faveur de l'art* qui ne peut avoir de vigueur que dans la mesure où il s'appuie sur la réalité d'où il est sorti et témoigne pour elle⁴⁸.

Une révolte qui se doit d'approfondir la singularité de chaque être, afin de garantir cette liberté individuelle sans laquelle aucune révolution n'est possible. Il écrit à propos d'Angela Davis : « Sa beauté illumine la tribune. Une fois de plus j'ai la certitude que la révolution

44 Jean Genet, *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, 1986, p. 16.

45 Jean Genet, *Un captif amoureux*, p. 480.

46 Lettre de Jean Genet citée par Edmund White, dans *Jean Genet*, trad. Philippe Delamare, Paris, Gallimard, coll. « NRF biographies », 1993, p. 443.

47 Albert Dichy, *Les Valises de Jean Genet. Rompre, disparaître, écrire*, Caen, IMEC, coll. « Le Lieu de l'archive », 2020, p. 110.

48 Jean Genet, *Préface inédite des « Nègres »*, *Théâtre complet*, p. 837. (Nous soulignons.)

serait impossible sans la poésie des révoltes individuelles qui la précèdent⁴⁹. » Car la révolte révèle la beauté de chaque être, c'est-à-dire sa singularité, qu'aucun mouvement politique ne doit pouvoir effacer. C'est ce que son amie Leila Shahid souligne aussi :

Genet a toujours été celui qui a trouvé dans l'écriture le moyen de se révolter. Il n'avait rien pour lui : il n'était pas particulièrement beau, il a été enfermé comme les autres enfants de Mettray dans des conditions terribles, puis il y a eu le vagabondage et la prison, mais l'écriture l'a transformé. C'est pour cela qu'il s'est intéressé aux Palestiniens – et non à la Palestine –, à leur révolte, c'est-à-dire leur capacité à ne pas se faire écraser. Les premiers réfugiés palestiniens n'étaient pas beaux quand ils faisaient la queue pour recevoir des aides des organismes internationaux. La révolte les a transformés. Il y a une beauté naturelle qui accompagne la révolte, cette conquête contre l'humiliation⁵⁰.

Mais Genet va encore plus loin, rendant à nouveau indissociable la révolte de la poésie, qu'il ne faudrait pas assimiler à une forme littéraire. Car, il faut le rappeler, Genet a, en un tour de force admirable, articulé au cœur de son œuvre culture savante et culture populaire. Ainsi, la poésie peut se trouver, pour celui qui a su « développer une sensibilité où se découvrent de nouvelles formes et des valeurs nouvelles⁵¹ », dans les chansons, les faits divers, les gestes « définitifs » de ceux qui s'exposent au ridicule (telle Divine), à la honte (les Carolines), à la mort (les feddayin traversant le fleuve). C'est bien ce que souligne Albert Dichy dans sa lecture d'un des manuscrits contenus dans ses valises, confiées à son avocat Roland Dumas portant sur les Palestiniens :

Mais c'est sur un autre point que ces quelques lignes de 1970 ou 1971 sont novatrices. Elles pointent déjà un principe qui va devenir celui de Genet tout au long de ses déambulations politiques : « il ne saurait y avoir de vraie révolution sans qu'une transformation n'affecte le rapport entre les êtres. Comment qualifier cette transformation ? Genet avance un adjectif pour définir la qualité des relations que les combattants palestiniens entretiennent entre eux : « poétique ». Plus tard, il dira mieux ce que ce terme énigmatique recouvre et ce qu'il signifie politiquement. Mais déjà il indique ce qu'il a entrevu, dès le départ chez les Palestiniens, et la raison de sa présence parmi eux : la poésie⁵².

Le rire et le jeu occupent alors une place privilégiée dans ses tentatives de penser autrement le rapport à autrui en dehors de toute relation de pouvoir et domination :

À la limite une idée libertaire et ce monde serait sans importance si je n'entrevois pas déjà entre les êtres des rapports que je ne peux dire que poétiques. Où la propriété et le pouvoir seraient remplacés par le don, étant bien entendu qu'il n'y a de réel que le don de soi, c'est-à-dire don de rien en échange de rien. Simple sourire⁵³.

49 Jean Genet, *Ennemi déclaré. Textes et entretiens, Œuvres complètes*, t. VI, p. 186.

50« Pour un portrait de Jean Genet. Entretien avec Leila Shahid », *Europe. Jean Genet*, sous la direction de Melina Balcázar, mars 2021, n° 1103, p. 150.

51 Jean Genet, *Ennemi déclaré. Textes et entretiens, Œuvres complètes*, t. VI, p. 94.

52 Albert Dichy, *Les Valises de Jean Genet, op. cit.*, p. 138.

53 Jean Genet dans Albert Dichy, *Les Valises de Jean Genet*, p. 140.

Un « sourire » loin de l'image mortifère des interprétations qui affirment pouvoir réduire l'œuvre à la fascination du Mal – et du Mâle –, annihilant sa portée politique, la rendant de fait inapte au débat public.

Plus tard, il ouvrira ce texte inclassable qu'est *Quatre heures à Chatila*, dans lequel il raconte sa découverte des massacres perpétrés dans les camps des réfugiés avec ce souvenir heureux du temps passé parmi les combattants palestiniens. Et sans scandale, sans éclat, il reviendra sur ce moment où « tout était à tous » :

L'air du temps, la couleur du ciel, de la terre et des arbres, on pourra les dire, mais jamais faire sentir la légère ébriété, la démarche au-dessus de la poussière, l'éclat des yeux, la transparence des rapports non seulement entre feddayin, mais entre eux et les chefs. Tout, tous, sous les arbres, étaient frémissants, rieurs, émerveillés par une vie si nouvelle pour tous, et dans ces frémissements quelque chose d'étrangement fixe, aux aguets, réservé, protégé comme quelqu'un qui prie sans rien dire. Tout était à tous. Chacun en lui-même était seul. Et peut-être non⁵⁴.

Un partage, un « don de soi » qui condensent la critique de la propriété de celui qui n'a jamais eu de compte en banque, de domicile fixe, qui ne possédait que ses valises où il gardait ce qui lui était le plus précieux.

Préserver enfin sa solitude : cette exigence de se tenir à l'écart du monde littéraire et intellectuel, libre de tout lien social, de toute compromission politique, lui a ainsi permis toutes les audaces, nécessaires pour (se) réinventer, retrouver enfin la légèreté du rire et du jeu qui s'oppose à la gravité du deuil : « C'est donc sous la lumière [...] non du "travail" mais du jeu, non de la "famille" mais de la pédérastie, non de la "patrie" mais de ma solitude que j'écris⁵⁵. » Cette exigence de s'écrire autrement est une manière de rêver d'un autre avenir pour la politique et pour la littérature, et c'est dans leur articulation – toujours à inventer – que réside sa force. Car « la liberté n'existe, écrit-il, qu'à l'intérieur du jeu créatif individuel⁵⁶. » C'est cette « fonction ludique⁵⁷ » qu'il dit avoir découverte en mai 1968 et qui se retrouvera au centre de son engagement auprès de Palestiniens, manière de rendre son écriture encore imprenable :

Mousse, lichen, herbe, quelques églantines capables de soulever des dalles de granit rouge étaient l'image du peuple palestinien qui sortait un peu partout des fissures... Car il me faudra dire pourquoi j'allai avec le feddayin, que j'en arrive à cette ultime raison : par jeu. Le hasard m'aida beaucoup. Je crois que j'étais déjà mort au monde. Et très lentement, comme de consommation, je mourus définitivement afin de faire chic⁵⁸.

54 Jean Genet, « Quatre heures à Chatila », *Ennemi déclaré. Textes et entretiens, Œuvres complètes*, t. VI, p. 243.

55 Jean Genet dans Albert Dichy, *Les Valises de Jean Genet*, p. 50.

56 Jean Genet dans Albert Dichy, *Les Valises de Jean Genet*, p. 92.

57 Jean Genet dans Albert Dichy, *Les Valises de Jean Genet*, p. 100.

58 Jean Genet, *Un captif amoureux*, p. 455.

Œuvres de Jean Genet

- Journal du Voleur*, Paris, Gallimard, 1949.
- Notre-Dame-des-Fleurs, Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1953.
- Miracle de la rose, Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1953.
- Pompes funèbres*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », n° 34, 1953.
- Lettres à Roger Blin, Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1968.
- Le Funambule, Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 1979.
- Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, 1986
- Ennemi déclaré. Textes et entretiens, Œuvres complètes*, t. VI, Paris, Gallimard, 1991.
- Lettres au petit Franz (1943-1944)*, éditées par Claire Degans et François Sentein, Paris, Gallimard, coll. « Le Cabinet des lettrés », 2000.
- Théâtre complet*, édition, notes et présentation d'Albert Dichy et Michel Corvin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 491, 2002.
- La Sentence* suivi de *J'étais et je n'étais pas*, Paris, Gallimard, 2010.

Sur Jean Genet

- CORVIN Michel, « Portrait de Genet en auteur dramatique », *Théâtre complet*, édition, notes et présentation d'Albert Dichy et Michel Corvin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 491, 2002.
- DERRIDA Jacques, *Glas*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 1974.
- DICHY Albert, *Les Valises de Jean Genet. Rompre, disparaître, écrire*, Caen, IMEC, coll. « Le Lieu de l'archive », 2020.
- ÉRIBON Didier, *Une Morale du minoritaire. Variations sur un thème de Jean Genet*, Paris, Fayard, 2001.
- FREDETTE Nathalie, *Figures baroques de Jean Genet*, Montréal, XYZ/Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Histoire de la pensée », 2001.
- GUATTARI Félix, « Genet retrouvé », *Revue d'études Palestiniennes. Une rencontre avec Jean Genet*, n° 21, 1986, p. 49-64.
- HANRAHAN Mairéad, *Lire Genet. Une poétique de la différence*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal/Presses Universitaires de Lyon, 1997.
- LAROCHE Hadrien, *Le dernier Genet. Histoire des hommes infâmes*, Paris, Le Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1997.
- NEVEUX Olivier, *Jean Genet*, Lausanne, Ides et Calendes, 2016.
- BALCAZAR Melina (dir.), « Pour un portrait de Jean Genet. Entretien avec Leila Shahid », *Europe. Jean Genet*, n° 1103, mars 2021, p. 149-158.
- SAID Edward, « Jean Genet », *Du style tardif*, trad. Michelle-Viviane Tran Van Khai, Arles, Actes Sud, 2012.
- SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », n° 19, 1948.
- WHITE Edmond, *Jean Genet*, trad. Philippe Delamare, Paris, Gallimard, coll. « NRF biographies », 1993.

Autres ouvrages cités

BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres*, t. III, trad. Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », n° 374, 2000, p. 313-316.

BUTLER Judith, *Antigone : la parenté entre la vie et la mort*, trad. Guy Le Gaufey, Paris, Epel, coll. « Les grands classiques de l'érotologie moderne », 2003.

CERTEAU Michel de, *La Fable mystique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 115, 1982.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.

Melina Balcazar

Melina BALCAZAR est chercheuse au Colegio de México. Docteur en Littérature française de l'Université Sorbonne Nouvelle. Elle est l'auteur de *Travailler pour les morts. Politiques de la mémoire dans l'œuvre de Jean Genet* (2010) et *Aquí no mueren los muertos. Duelo y fotografía en México* (2020). Elle écrit aussi pour les revues *En attendant Nadeau* et *Europe*, pour laquelle elle a dirigé notamment le numéro consacré à Jean Genet (mars 2021). Elle a traduit en espagnol des œuvres de Pascal Quignard, Claude Simon, Georges Didi-Huberman, Félix Nadar, Pierre Ducrozet, Pierre Klossowski.