

Tangence



L'atelier de Jean Genet

Anne Éleine Cliche

Number 54, March 1997

Poétique du Livre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/025936ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/025936ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Tangence

ISSN

0226-9554 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cliche, A. É. (1997). L'atelier de Jean Genet. *Tangence*, (54), 41–67.
<https://doi.org/10.7202/025936ar>

Tous droits réservés © Tangence, 1997

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

L'atelier de Jean Genet

Anne Élane Cliche

L'atelier du livre

Je voudrais ici proposer la lecture d'un déplacement singulier, certain, quelque chose comme un « effet d'interprétation » dont l'espace se construirait entre deux scènes, l'une constituée par le *Journal du voleur*¹ (1949), l'autre constamment reprise, analysée, et déportée entre autres dans *L'atelier d'Alberto Giacometti*² (1958). Déplacement, traversée, parcours dont l'écriture ne cesse de prendre acte, et qu'il me semble pouvoir lire comme étant à la fois « l'atelier » et le « livre » de Jean Genet. Atelier parce que site d'une rencontre avec l'art (peinture, sculpture, dessin, théâtre) et travail d'une insistante remise en chantier ; livre parce que l'écrit, la lettre, le verbe en sont la matière même.

Qu'est-ce que « le livre de Jean Genet » ? Supposons, justement, que ce soit ce déplacement, presque un saut qualitatif, l'invention d'une fuite qui s'effectue dans l'écriture et ne s'effectue qu'en elle, l'ouverture d'un passage, l'aménagement d'une faille qui depuis toujours était là, à l'œuvre mais cachée, méconnue, oblitérée par le « chant » qui ne cessait pourtant de l'invoquer... pour la couvrir, la colmater de choses à voir, à regarder impérativement. Le livre serait cette façon de filer sur les rails du texte, de l'écrit, regardant derrière le regard reflété par la vitre défiler les villages, les paysages, le monde, et puis d'un seul coup voir ces yeux, immobiles, qui reviennent du miroir, dehors absolu qui trouve si bizarrement, si effroyablement « le *plein* du monde », tout cela sans que le train ne s'arrête, sans que l'écrit ne cesse, bifurquant seulement dans ce point de fuite obscur pour arriver d'ailleurs³.

1 Jean Genet, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1949. Dans la suite du texte, je renverrai à cette édition par la parenthèse (JV) complétée d'un numéro de page si nécessaire.

2 *Id.*, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Paris, Marc Barbezat-l'Arbalète, 1958-1963. Je renverrai à ce livre par la parenthèse (AAG). Cette édition n'est pas paginée.

3 J'évoque bien sûr l'expérience douloureuse que Genet a vécue lors d'un voyage en train au début des années cinquante, et qu'il a racontée assez

Le livre de Jean Genet ce serait d'abord ça : un déplacement de soi à soi, du regard au regard, avec, quelque part sur la voie, la rencontre d'un voir catastrophique, d'un regard crevé et en train, là, de crever l'écran du décor «entre Salon et Saint-Rambert-d'Albon», l'avènement d'une fracture comme d'une cécité révélée venant frapper d'une double négation toute la rame des mots écrits et à écrire : «je ne pouvais plus ne pas avoir connu ce que j'avais connu dans le train» (RR, p. 26). Et de cela, de ce livre advenant sur sa voie, entre deux scènes d'écriture, *L'atelier d'Alberto Giacometti* ferait encore l'épreuve⁴.

Ce « précieux » objet du désir

D'abord, il y a le monde et moi «comme un héros de tragédie amusé d'attiser la colère des dieux, comme lui indestructible, fidèle à mon bonheur et fier» (JV, p. 23). Ce monde émet des signes avec lesquels le moi de Genet est aux prises d'une manière spécifique, harrassante et tenace. Tout chez Genet semble commencer par une érotique du signe ; un commencement qui n'en finit pas, qui semble même toujours à recommencer parce que, dirait-on, l'écriture seule le dispose, le trame, le tisse et ne cesse plus, de là, de s'indiquer elle-même, de s'exhiber en somptueuse tapisserie, légende brodée, toile d'exposition dont le déchiffrement, l'interprétation serait l'objet même. *Par l'écriture j'ai obtenu ce que je cherchais. Ce qui, m'étant un enseignement, me guidera, ce n'est pas ce que j'ai vécu mais le ton sur lequel je le rapporte. Non les anecdotes mais l'œuvre d'art. Non ma vie mais son interprétation. C'est ce que m'offre le langage pour l'évoquer, pour parler d'elle, la traduire. Réussir ma légende. [...] (Par légende je n'entendais pas l'idée plus ou moins décorative que le public connaissant mon nom se fera de moi, mais l'identité de ma vie future avec l'idée la plus*

longuement dans «Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes» [1967], *Œuvres complètes IV*, Paris, Gallimard, 1968. Je renverrai à ce texte par la parenthèse (RR) complétée d'un numéro de page si nécessaire. J'analyserai ici l'effet de cette étrange expérience que Genet a lui-même appelée «révélation».

4 Dans *L'atelier*, Genet raconte une première fois cette rencontre effroyable avec lui-même. Dès cette épreuve, il est assuré que les prolongements en lui du «choc» éprouvé alors dans le train, d'une «sorte d'identité universelle à tous les hommes», ne cesseraient plus jamais d'être perçus (RR, p. 23).

audacieuse que moi-même et les autres, après ce récit, s'en puisse former) (JV, p. 232-233).

Commencer c'est couvrir ce rien des anecdotes, traduire et donner le ton. Il n'y aura eu de vie future qu'écrite, que « formée » dans le langage qui parle d'autre chose que de la vie vécue puisqu'il raconte précisément son revêtement; une souffrance, une blessure, certes, mais bandée, habillée, déguisée ou déjà travestie, comme Weidmann qui ouvre *Notre-Dame-des-Fleurs* et qui « vous apparut dans une édition de cinq heures, la tête emmaillottée de bandelettes blanches, religieuse et encore aviateur blessé ». *Ce journal que j'écris n'est pas qu'un délasserement littéraire. [...] je me sens m'affermir dans la volonté d'utiliser à des fins de vertus mes misères d'autrefois. J'en éprouve le pouvoir.* (JV, p. 69)

Au commencement était le chant, l'impératif du chant. Et l'étrange jouissance qu'il procure a ceci de particulier qu'elle ne vous dispense plus de chanter. D'où ce dispositif acharné sur les signes pour soutenir la composition du *ton* qui, chez Genet, EST l'érotisme. Ici, regardez bien, c'est sur le signe que l'on bande, sur ce voile qui couvre et « sous lequel, dit Genet, je n'eusse ignoré la somptueuse musculature du meurtrier, la violence du sexe » (JV, p. 11). Regardez bien parce que le texte vous impose ce chant du visible, vous dispose impérativement à cette place du regard dont vous ne sortirez plus⁵. Le phallus, d'ailleurs, est toujours ce voile du sexe, son vêtement réversible, dont le sens est chaque fois un dessus-dessous; c'est en cela qu'il risque de faire écran et peut devenir à lui seul désirable infiniment, jouet à retourner sur son envers, « pour voir »; c'est en cela qu'il est aussi au commencement du livre de Genet, posé là, en travers de la page, planté sur tous les corps désirables et sans lequel il n'y aurait rien, surtout pas vous, lecteur convoqué là pour en témoigner. Au commencement, il y aura donc cette gaze transparente, la transparence elle-même comme condition du moi et de ses plaisirs, voile de la beauté prise aux fils des mots. Transparence première et seule vraie. *Dire que quelque chose est beau décide déjà qu'il le sera* (JV, p. 24). Le phallus est cette moire à laquelle on peut se prendre et à laquelle on se prend

5 *Journal du voleur, op. cit.*, p. 17: « Pour me comprendre une complicité du lecteur sera nécessaire. Toutefois je l'avertirai dès que me fera mon lyrisme perdre pied. »

immanquablement de s'en éprendre jusqu'à *s'en faire* la dupe. Moire à tisser, à refaire en un travail obstiné et désespéré de Pénélope puisque personne, au fond, n'est dupe, et parce que cela, cette duperie, cette légende, ne saurait s'achever qu'à seulement, obstinément commencer.

Le *Journal* s'ouvre sur le vêtement rose et blanc des forçats, et, avec lui, sur le pouvoir du sens, des sens à lui donner. *Il existe donc un étroit rapport entre les fleurs et les bagnards*. Voilà tout de suite le ton où se pose la voix : une oscillation entre deux pôles : fragilité-brutalité, délicatesse-insensibilité. C'est là, dit Genet, dans ce battement entre deux versions, entre deux mondes, que naît le signe et mon émoi. Ce vêtement sera donc «le signe du plus extrême avilissement». Ainsi sont déchiffrées, dans une lucidité première, dans un savoir brut et prononcé en toutes lettres, les *conditions d'érotisme qui disposent le sujet à s'acharner dans le mal* (JV, p. 10). *Les désirant chanter j'utilise ce que m'offre la forme de la plus exquise sensibilité naturelle, que suscite le costume des forçats. [...] à l'idée de force et de honte j'associe le plus naturellement précieux et fragile. Ce rapprochement qui me renseigne sur moi, à un autre esprit ne s'impose pas, le mien ne peut l'éviter* (JV, p. 10-11).

Que l'objet du désir soit un signe invite le sujet mais surtout le moi «qui se renseigne sur lui-même» à cet acharnement dans le mal prenant la forme d'un véritable acharnement sémiotique. Si, comme l'affirme Genet, l'écriture du *Journal* s'effectue comme un acte soutenu d'interprétation, l'opération a lieu, pourrait-on dire, dans le champ (et le chant) du signe. Chant de l'inversion dont le principe d'opposition forcené constitue ce que Bataille appelait déjà la *frénésie* de Genet, cette «passion affectée mais vraie»⁶.

On pourrait suivre à la trace ce chant du signe. Ainsi, *les poux étaient le seul signe de notre prospérité, de l'envers même de la prospérité; ou encore, le lourd cérémonial érotique (cérémonies figuratives menant au bain et l'annonçant) [...] sera le signe du plus extrême avilissement*⁷; signe précis, toujours même et toujours autre, fondé imparablement sur l'inversion de sa valeur morale. Car le signe est moral, social, visible, il est, comme le

6 «La Littérature et le mal», *Œuvres complètes IX*, Paris, Gallimard, 1979, p. 294.

7 *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 28 et p. 10; «et les signes les plus sordides me devinrent signes de grandeur», p. 20.

disait si bien Peirce, non seulement un substitut de l'objet mais, à l'occasion, son tenant-lieu⁸.

La sainteté de Genet se joue sur cette arrête du signe, confondue avec la beauté, la poésie, le chant et la liberté⁹, elle est l'effet du livre, la légende dorée de cette ascèse verbale qui consiste à vouloir, obstinément, l'envers des « vertus communes »¹⁰. C'est dire à quel point ces vertus importent, à quel point « vous » aurez à les soutenir comme s'il s'agissait de tenir galamment un miroir entre vous-même et la grâce qui s'avance vers « vous ». Mais ce miroir, vous l'êtes, vous, lecteur dont les yeux constituent la projection mathématique inversée des objets désirés. Car il faut voir comme ces objets *s'écartent de vos règles. Ils ne sont pas fidèles. Ils possèdent surtout une tare, une plaie, comparable à la grappe de raisin dans la culotte de Stilitano. Enfin, plus ma culpabilité serait grande à vos yeux, entière, totalement assumée, plus grande sera ma liberté* (JV, p. 94).

8 Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, § 2.228 : « Un signe, ou *representamen*, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. » Quant à la dimension morale du signe, on peut relire les développements de Peirce à propos de l'*interprétant*, où on le voit chercher à rendre compte de la part prédictive et relationnelle du signe. L'interprétant est l'*idée*, le *signifié*, l'*action*, l'*effet* (bref : l'autre signe ou encore l'*habitude*) que produit un signe pour quelqu'un (§ 5.473) : « [...] appartient à l'interprétant tout ce qui décrit la qualité ou le caractère de l'information communiquée et à l'objet tout ce qui, sans décrire cette information, la distingue de toutes les autres [...] ». Il faut donc reconnaître la dimension « morale » du signe dans le fait que le signe participe d'un champ de valeurs (ou d'habitudes), et produit des effets de sens à l'intérieur de ce champ.

9 *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 237-238 : « Comme la beauté — et la poésie — avec laquelle je la confonds, la sainteté est singulière. Son expression est originale. Toutefois, il me semble qu'elle ait pour base le renoncement. Je la confondrai donc encore avec la liberté. » Et p. 243 : « Le ton de ce livre risque de scandaliser l'esprit le meilleur et non le pire. [...] Je groupe ces notes pour quelques jeunes gens. J'aimerais qu'ils les considérassent comme la consignation d'une ascèse entre toutes délicate. [...] Que son point de départ soit une rêverie romanesque, il n'importe, si je la travaille avec la rigueur d'un problème mathématique ; si je tire d'elle les matériaux utiles à l'élaboration d'une œuvre d'art, ou à l'accomplissement d'une perfection morale [...] proche de cette sainteté qui est encore pour moi le plus beau mot du langage humain. »

10 « Pompes funèbres », *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 1966, p. 120 et p. 128.

La plaie, regardez bien, est un simulacre, un phallus d'apparat, une hoursoufflure du vêtement, un voile visible dont vous êtes, vous l'aveugle détenteur des vertus communes, le garant. C'est pour ce regard aveugle que Genet dresse son exception. *Ma stupeur fut grande*, dit-il, *quand je m'aperçus à quel point le vol était répandu. J'étais plongé au sein de la banalité. Pour en sortir, je n'eus besoin que de me glorifier de mon destin de voleur et de le vouloir* (JV, p. 277). Voilà comment cette «exception monstrueuse», recherchée et voulue, obstrue la blessure, rature la solitude, déplace le sujet sur la scène morale où le signe n'opère plus que par sa valeur. Dispositif non pas inconscient ni maladroit ni ignoré, mais conscient, voire programmé; dispositif visant l'écriture et elle seule, interminablement «avoué», analysé, interprété par le *Journal*, système esthétique qui est, en tant que tel, ce que Genet appelle «le renoncement». L'objet du désir n'est donc plus obscur mais lucidement dressé au regard du monde, devenu «précieux» d'être exposé au mépris général, à «l'envers d'une Adoration Perpétuelle» (JV, p. 23).

La mère la plus chérie

Au commencement était le signe et ce signe était avec Moi, et le signe était Moi, il était au commencement avec Moi. Évangile selon saint Jean Genet pour qui le verbe-signé sera, par exemple, un petit tube de vaseline, «misérable objet sale», «en plomb gris, terne, brisé, livide», «signe de l'abjection», «signe encore d'une grâce secrète qui allait [le] sauver du mépris» (JV, p. 21).

La scène de l'arrestation lors de laquelle les policiers trouvent dans les poches de Genet ce petit tube qui provoque «la consternation» est racontée comme une scène d'avant le livre. *Je parle d'une scène*, dit Genet, *qui précéda celle par quoi débute ce livre*. Ainsi renvoyée hors cadre, elle apparaît plus qu'inaugurale et se dispose artificiellement comme un originaire reconstruit là, hors temps, dans le voile même de l'écrit.

Ce qu'on remarque d'abord c'est le surgissement de l'objet, son repérage et sa mise en scène, son entrée dans le champ des regards qui sont ici «légion»: ils sont «vous», les policiers, le monde; *voici que ce misérable objet sale paraissait au monde*. Ce champ du visible est propre au signe et c'est d'ailleurs le sens de tout ce passage où l'objet est à la fois signe de l'abjection et signe

d'une grâce secrète qui sauve du mépris¹¹. Plus précisément, il est *pour moi* signe d'une grâce PARCE QU'IL est *pour l'autre* signe d'abjection, il sauve du mépris parce qu'il est supposé méprisable. Il devient donc *objet précieux — condition du bonheur*, métaphore et voile d'un sujet restauré en moi-corps au point où le texte se met à rêver sa prise par des mains et des doigts beaux, forts et solides qui pourraient en le serrant à peine «faire surgir, avec d'abord un léger pet, bref et sale, un lacet de gomme qui continuerait à sortir dans un silence ridicule» (JV, p. 23). C'est là tout le bonheur métamorphique du signe, d'être tenant-lieu du moi lui-même livré aux mains de l'autre. Le signe est bien ici reconnu, adoré comme substitut de *moi-même* pour *quelqu'un*. Ainsi, quelle que soit la définition que l'on donne au signe, on en trouve l'effectuation chez Genet qui n'en garde que l'essence, la quintessence, c'est-à-dire son statut: de n'être signe qu'au regard d'un moi, d'un autre, d'être, enfin, et de n'être jamais que pour quelqu'un, ce quelqu'un pouvant, comme c'est le cas ici, se dédoubler en moi et eux, en vous et moi. Il n'y a d'ailleurs de signe qu'à soutenir cette scission. Schize du signe qui fonde le semblant, le semblable, le contraire et le même, schize du signe qui permet sa projection à l'envers de lui-même, à condition de ne pas dévoiler le néant du simulacre, néant au sens où il n'y a de simulacre que pour qui s'y confine, même sans y croire, ce qui est bien sûr le cas de Genet, au commencement. Il n'y a de simulacre que pour qui s'épuise à se parer du voile de la réversibilité¹².

11 Le signe relève du visible, c'est-à-dire de la *présentation*, de l'observable et de l'observation, ou encore du connu et du reconnaissable, ce que Peirce quant à lui pose comme étant «présent à l'esprit» (§1.284). En ce sens, l'aveugle n'échappe pas à cette logique du signe (§1.313) qui relève de la «faculté» appelée par Peirce «observation abstraactive» (§2.227) si ce n'est de l'idée dans son sens platonicien (§2.228): «Le signe s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle l'*interprétant* du premier objet. Ce signe tient lieu de quelque chose: de son *objet*. Il tient lieu de cet objet, non sous tous rapports, mais par référence à une sorte d'idée que j'ai appelée quelque fois le *fondement* du représentamen. Il faut comprendre «Idée» ici dans une sorte de sens platonicien [...]».

12 Réversibilité qui implique, comme on le verra mieux plus loin, trois termes, au sens de la *semiosis* peircéenne (§5.484): «trois *sujets*, tels qu'un signe, son objet et son interprétant». La réversibilité implique ce jeu, cette mobilité du signe, son action sur l'interprétant à travers l'objet.

Voilà maintenant que cette scène d'avant le livre n'est pas donnée dans sa version anecdotique ; ni authentique ni vécue, elle est d'abord la scène du livre, de son écriture, scène d'avant le livre écrivant le livre, chantant l'objet pour, *aujourd'hui*, devenir Dieu¹³. *Devenant fort, je suis mon propre dieu. Je dicte* (JV, p. 24). Et voici que le procès de cette sémiotisation en acte fait surgir une parenthèse, artificielle mais vraie, affectée mais sincère, d'où jaillit, comme le génie de la lampe d'Aladin, la mère la plus chérie du tube de vaseline dont le caractère onctueux, en évoquant une lampe à l'huile, fait songer, dit Genet, à une « veilleuse funéraire ».

Le signe, dirait-on, n'oscille plus mais vacille, se vide de sa substance avant de redevenir jouet entre les mains des policiers. C'est bien la mère qui sort du tube avant le pet bref et sale, la mère qui n'est là que la figure blafarde, triste, hypocrite et pâle de l'écriture elle-même, expulsée de la description du petit tube de vaseline: *(En le décrivant, je recrée ce petit objet, mais voici qu'intervient une image: sous un réverbère, dans une rue de la ville où j'écris, le visage blafard d'une petite vieille, un visage plat et rond comme la lune, très pâle, dont je ne saurais dire s'il était triste ou hypocrite. Elle m'aborda, me dit qu'elle était très pauvre et me demanda un peu d'argent. La douceur de ce visage de poisson-lune me renseigna tout de suite: la vieille sortait de prison)* (JV, p. 22).

La rencontre de cette vieille est interrompue par la fuite de Genet mais prolongée par une rêverie autour du personnage de la « voleuse », versant féminin du Moi « héroïsé » dont ce *Journal* est le « livre de la Genèse » (JV, p. 306). C'était peut-être ma mère, écrit Genet. *Je ne sais rien d'elle qui m'abandonna au berceau, mais j'espérai que c'était cette vieille voleuse qui mendiait la nuit.* Le plus important est qu'à partir du désir soudain que ce soit « elle », Genet la place au centre d'un cérémonial funéraire par lequel lui, l'officiant, la couvre successivement de baisers et de

13 *Journal du voleur, op. cit.*, p. 80: « Nous savons que notre langage est incapable de se rappeler même le reflet de ces états défunts, étrangers. Il en serait de même pour tout ce journal s'il devait être la notation de qui je fus. Je préciserai donc qu'il doit renseigner sur qui je suis, aujourd'hui que je l'écris [...]. Il sera un présent fixé à l'aide du passé, non l'inverse. Qu'on sache donc que les faits furent ce que je les dis, mais l'interprétation que j'en tire c'est ce que je suis — devenu. »

glâieuls puis de have et de glaviaux, la proximité des derniers signifiants étant peut-être, souligne-t-il, ce qui lui permet de remplacer, au bout d'un certain temps, les marques de la tendresse par les gestes «les plus vils» qu'il charge de «signifier autant que les baisers, ou les larmes, ou les fleurs».

Le tube de vaseline, dont la destination vous est assez connue, aura fait surgir le visage de celle qui durant une rêverie se poursuivant le long des ruelles noires de la ville fut la mère la plus chérie (JV, p. 23). Cet objet «condition du bonheur» et signe certain de la jouissance «assez connue» de celui qui écrit n'est pas sans faire surgir sur le blanc de la page cette mère-chose, déchue, cette face ronde et sotté, double du «héros» à l'instar du léger pet bref et sale qui s'y substitue. Cette mère «onctueuse», lacet de gomme sorti dans le silence ridicule du monde, cette mère-sperme-merde-vent revient à la fin de ce «morceau» couvrir le corps des amants de sa transparente beauté; rêverie qui, là encore, joue du visible et du voilé en tant que l'écrit seul, la page s'écrivant, en est le site. *Maintenant que j'écris je songe à mes amants. Je les voudrais enduits de ma vaseline, de cette douce matière, un peu menthée; je voudrais que baignent leurs muscles dans cette délicate transparence sans quoi leur plus chers attributs sont moins beaux (JV, p. 24).*

La Chose ne s'écrit pas

La mère-déchet, chue de l'objet-signé, n'advient dans le texte qu'à se projeter artificiellement hors de lui, hors de propos, hors de la mémoire et du récit-prétexte de ce *Journal*. Déportée dans ce «maintenant que j'écris», elle est chose rêvée couverte de pleurs et de crachats, ensevelie sous les fleurs et le vomi, adorée ainsi, fondue à l'huile des veilleuses funéraires pour revenir couvrir, embellir et exhiber le sexe dressé sur la page d'écriture, le membre érigé, «matraqueur et solide» des amants, exposé aux regards. Cette mère chérie a le même destin que l'écriture: sur elle opère en accéléré l'oscillation du signe par lequel le sujet mesure son émoi. Si les crachats et les gestes les plus vils ont pour fonction de *signifier* autant que les baisers, la tendresse et l'amour, c'est qu'il y a dans le signe quelque chose à la fois d'immuable, d'intouchable voire d'inatteignable et d'extraordinairement mobile, que son retournement tel celui d'un voile a pour fonction de mimer. La mère ensevelie sous la doublure du signe

ressemble étrangement à l'écriture de Genet : couverte, contenue, expulsée puis reprise, enrobée des signes de sa beauté. Car la poésie du *Journal* est toute rhétorique, toute esthétique, toute « verbale ». Et cette victoire verbale est aussi une impuissance qui commence avec ce que Genet appelle la « volonté ».

Ce qui toujours s'écrit, ne cesse pas de s'écrire, c'est l'oscillation entre promotion et destitution, entre brillance phallique et déchet, glue. « Ma victoire est verbale », dit Genet ; non pas seulement parce que le poète chante l'horreur de la grâce et les splendeurs de la dépravation mais parce que l'opération qui agit sur le signe pour en produire l'envers, parce que la « décision » qui permet le chant et lui donne le ton factice et faux dont le héros se pare, réside dans le système même de la signification, dans l'artifice qui est aussi la logique de la langue.

L'exemple de Pierrôt dans *Pompes funèbres*, recueillant des vers de terre pour appâter les poissons est à ce titre éblouissant. *Un soir, il ramassa dans sa poche quelque chose de dur et sec et le mit dans sa bouche. La chaleur et l'humidité redonnèrent très vite sa mollesse à ce vers recroquevillé demeuré dans sa poche où il avait séché et que l'obscurité ne lui avait pas permis de reconnaître. Il se trouva pris entre s'évanouir d'écœurement ou dominer sa situation en la voulant. Il la voulut. Il obligea sa langue et son palais à éprouver savamment, patiemment le contact hideux. Cette volonté fut sa première attitude de poète, que l'orgueil dirige. Il avait dix ans*¹⁴. L'inversion est bien une opération radicalement et exclusivement langagière, d'où cette révélation de la poésie comme métamorphose de l'être par retournement du signe. Il y a ici une logique propre au miroir, propre à la réversibilité du regard.

Si l'objet-tube est le signe du Moi — qui le fait « héros de tragédie » ou mieux : son propre dieu —, c'est en tant qu'il est le signe de son désir, et que, en tant que signe, il place ce désir au regard de quelqu'un. Scriptible, lisible, connu, il nécessite un témoin à la place duquel le lecteur est constamment interpellé. Cette demande hurlante de reconnaissance est perçue par Genet lui-même comme une fin. Ce commencement, en effet, ne peut être que dernier, parce qu'il a épuisé toutes les ressources de sa poésie. Mais ce livre dernier est prémonitoirement annoncé

14 « Pompes funèbres », *op. cit.*, p. 78.

comme premier, dans l'attente que «le ciel me tombe sur le coin de la gueule». *À moins que ne survienne, d'une telle gravité, un événement qu'en face de lui mon art littéraire soit imbécile et qu'il me faille pour dompter ce malheur un nouveau langage, ce livre est le dernier* (JV, p. 232).

Ce dernier livre sera premier, justement parce qu'il a rencontré dans la frénésie des signes l'impuissance de leur triomphe. La Chose poisson-lune ne s'écrit pas, ne cesse pas de ne pas s'écrire, comme l'écriture ne s'écrit pas, ne se signifie pas et ne saurait «faire signe» dans sa propre désignation. Rencontre effective et avérée, dont l'impuissance est indissociable de la somptueuse réussite¹⁵. *Ce livre: «Journal du Voleur»: poursuite de l'Impossible Nullité* (JV, p. 106). Impuissance prise au corps de cet acharnement à choisir, à signifier le mal. Car c'est le dispositif des signes qui produit l'érotique, le récit des signes, l'enchaînement nécessaire à leur inversion et à leur présentation. *Il est rare — il est presque inconnu — qu'un garçon m'offre la joie vertigineuse que seuls peuvent m'offrir les entrelacs d'une vie où je serais avec lui mêlé* (JV, p. 94)¹⁶.

De là, la scène de l'écriture — celle-là même qui offre ces entrelacs rêvés et, avec eux, la jouissance — insiste à faire trou, à revenir dans le contre-coup du surgissement de la mère voleuse, à faire *retombée* dans le texte. Le livre s'écrit bien plus que le passé ne se raconte. *La vie dont j'ai parlé plus haut, c'est entre 1932 et 40 que je l'aurai vécue. Cependant que je l'écrivais pour vous, voici de quelles amours je suis préoccupé. Les ayant notées, je les utilise. Qu'elles servent à ce livre.* (JV, p. 162). L'atelier du livre est déjà cette stratification du temps, cet étrange présent scindé en plusieurs couches de présents par la notation des

15 *Journal du voleur, op. cit.*, p. 189-190: «Pour obtenir ici la poésie, c'est-à-dire communiquer au lecteur une émotion que j'ignorais alors — que j'ignore encore — mes mots en appellent à la somptuosité charnelle, à l'apparat des cérémonies d'ici-bas [...]. J'ai cru en l'exprimant, la débarrasser de ce pouvoir qu'exercent les objets [...] et me défaire du monde qu'ils signifient [...], ma tentative reste vaine. C'est toujours à eux que j'ai recours. Ils prolifèrent et me happent. Par leur faute je traverse les couches généalogiques [...] afin de parvenir à la Fable où toute création est possible.»

16 *Ibid.*, p. 99-100: «À corps perdu je me suis jeté dans une vie misérable qui était la réelle apparence des palais détruits, des jardins saccagés, des splendeurs mortes. Elle en était les ruines, mais plus ces ruines étaient mutilées, et ce dont elles devaient être le signe visible me paraissait lointain, plus enfoui dans un passé sacré, de sorte que je ne sais plus si j'habitais de somptueuses misères ou si mon abjection était magnifique.»

« amours ». *Ma solitude en prison était totale. Elle l'est moins maintenant que j'en parle* (JV, p. 123).

Si la Chose immonde et désirable, chue de la dialectique des signes fait retour en eux dans un simulacre de sépulture, si la Chose fait signe pour Moi en tant qu'il y a toujours vous et eux qui m'indiquent qu'il s'agit bien du déchet, du chu, du déjeté, c'est que le ciel n'est pas encore tombé, que le voile ne s'est pas encore déchiré et que l'appel du sacré n'est pas sans prononcer des commandements certains qui impliquent que « vous » et « vos honneurs » soient respectés (JV, p. 306). C'est que cette Chose-mère rêvée est parée, comme le texte, du vêtement des forçats et que je reste, moi, l'enfant abandonné. L'attachement dévorant voué aux signes, cette complaisance à l'humiliation apparaît comme un salut premier, une véritable méthode des plaisirs devenue finalement « but en soi ». *Sans me croire né magnifiquement, l'indécision de mon origine me permettait de l'interpréter. J'y ajoutais la singularité de mes misères. Abandonné par ma famille il me semblait déjà naturel d'aggraver cela par l'amour des garçons et cet amour par le vol, et le vol par le crime ou la complaisance au crime* (JV, p. 97).

Le ciel de Sartre, le même et l'Autre

Dans *La littérature et le mal*, Bataille relisant Genet à travers le livre de Sartre¹⁷ écrit :

La volonté de Genet [...] exige une négation généralisée des interdits, une recherche du Mal poursuivie sans limitation, jusqu'au moment où, toutes barrières brisées, nous parvenons à l'entière déchéance. [...] L'attrait du péché est le sens de sa frénésie, mais s'il nie la légitimité de l'interdit, si le péché lui fait défaut ? S'il fait défaut [...] ce qui se voulut Mal n'est plus qu'une sorte de Bien [...]. En d'autres mots, le Mal est devenu un devoir, ce qu'est le Bien.¹⁸

Bataille arrive très vite à cette conclusion :

Rien ne lui resterait s'il ne mentait, si un artifice littéraire ne lui permettait de faire valoir à d'autres yeux ce dont il a reconnu le mensonge. Dans l'horreur de n'être plus dupe, il glisse à ce

17 Jean-Paul Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952.

18 Georges Bataille, « La Littérature et le mal », *Œuvres complètes IX*, Paris, Gallimard, 1979, p. 300.

dernier recours, duper autrui afin de pouvoir, s'il se peut, se duper lui-même un instant.¹⁹

Le livre de Sartre est en ce sens, pour Genet, une violence d'effraction radicale. On n'a pas besoin de croire au mensonge pour qu'il fonctionne. Et si le *Journal* est duperie et mensonge, cela n'empêche pas qu'il reste un texte vrai, un acte de commencement répondant selon cette volonté devenue poésie à la solitude radicale de l'enfant abandonné par sa mère, rejeté par elle et par le monde. Quel est donc l'acte produit par le livre de Sartre? Acte de sacralisation tant invoqué par le Voleur, acte de sanctification et de canonisation dont la violence s'effectue à prendre les signes pour la signature. À prendre l'écriture à l'écrit, à raturer l'Impossible Nullité qui en est sa poursuite et son support. De là, il faudra bien se déplacer.

Si l'analyse de Sartre, dans sa minutieuse lecture, reste captée par le miroir du verbe en dépit — ou plutôt *à travers* — le déchiffrement explicitement élaboré du jeu et de la comédie genétienne, il faudra à Genet le temps pour comprendre que l'exigence dernière d'un art littéraire devenu «imbécile» est l'invention d'un nouveau langage «pour dompter ce malheur»: il lui faudra en quelque sorte passer de l'Autre côté du miroir²⁰.

J'aspire, disait Genet à la fin du *Journal*, à votre reconnaissance, à votre sacre. Il reste à demander de quelle étoffe est tissée cette aspiration, quelle transparence elle fabrique, à quel regard elle propose son enduit. Car il y a un reste à cette demande — à toute demande, d'ailleurs — comme il y a un reste à cette entreprise de totalisation sémiotique que constitue l'écriture du *Journal*, un reste qui est encore l'écriture en tant, justement qu'elle n'appartient pas à l'ensemble infini et fermé des signes puisqu'elle en signe précisément le Nom²¹, en est la signature. À

19 *Ibid.*, p. 300.

20 Comme Genet l'explique dans un entretien à *Playboy* en 1964: «il m'a fallu du temps pour me remettre de la lecture de son livre. Je me suis rerouvé dans une quasi-impossibilité d'écrire [...]. Le livre de Sartre a créé en moi un vide qui a joué comme une sorte de détérioration psychologique [...]. J'ai vécu dans cet état épouvantable pendant six ans.» *Playboy*, n° 4, avril 1964. Traduction française tirée du *Magazine littéraire*, n° 174, juin 1981, p. 31.

21 Je me réfère ici à la logique des ensembles qui se fonde sur cette loi toujours vérifiée que ce qui nomme l'ensemble et lui donne ses fonctions *ne lui appartient pas*. Voir Anne Éleine Cliche, *Le désir du roman*, Montréal, XYZ, coll. «Théorie et littérature», 1992, p. 23-25.

Cocteau, dès 1950 : «Toi et Sartre, vous m'avez statufié. Je suis un autre, il faut que cet autre trouve quelque chose à dire.» Ce qui reste c'est cet autre que «je suis», hors chant, hors livre mais promis à lui et qu'il reste à trouver pour dire, encore, mais «autre chose». Il fallait, je pense, que la duperie fonctionne, que le chant appelle et reçoive réponse, il fallait que la sainteté soit octroyée du dehors pour que l'impuissance frappe le sujet du signe, que la mort tant célébrée, tant signifiée, prévenue, relancée, revienne à l'envoyeur²².

C'est donc bien d'un déplacement qu'il doit s'agir, d'une sortie du champ lumineux des signes et des savoirs, d'une reconnaissance de la mort en ce qu'elle ne saurait se savoir ni se voir ni même se dire. Le glissement s'effectuera donc vers le théâtre, celui que Genet remettra à sa place dans le cimetière. *Si je parle d'un théâtre parmi les tombes c'est parce que le mot de mort est aujourd'hui ténébreux, et dans un monde qui semble aller si gaillardement vers la luminosité analyste [...] je crois qu'il faut ajouter un peu de ténèbre. [...] Il nous faut nous réfugier [...] Non, je me trompe: pas nous réfugier, mais découvrir une ombre fraîche et torride, qui sera notre œuvre*²³.

Or j'ai joué

Quelque chose a lieu, est en train d'avoir lieu, qui concerne la vérité, le dire, le théâtre et la mort. Quelque chose a lieu pour Genet l'inventeur d'un livre où la vie s'est perdue, s'est offerte plutôt, comme perdue, légendaire; et toute la vie devenue signe a trouvé sa reconnaissance, sa «vraie» lecture dans le livre de Sartre. Effet du livre d'engendrer du livre, effet de signe d'engendrer du signe, «*ad infinitum*» disait Peirce²⁴. Effet de signifié, d'interprétant, de sémiologie généralisée, effet de mort réelle, mort de celui qui s'était ainsi donné à lire, simulé dans les mots du livre, authentifié en eux pour et par l'autre.

22 Voir l'analyse qu'en fait Serge André au chapitre qu'il consacre à Genet dans *L'imposture perverse*, Paris, Seuil, 1993, p. 209-212.

23 «L'Étrange Mot d'...», *Œuvres complètes IV*, Paris, Gallimard, 1968, p. 16.

24 *Op. cit.*, §2.230 : «Or, le signe et l'explication forment un autre signe et puisque l'explication sera un signe, elle requerra probablement une autre explication qui, ajoutée au signe déjà plus étendu, formera un signe encore plus vaste [...]».

Quelque chose a donc lieu dans les mots mêmes, dans la langue, celle dont le Voleur faisait sa marque, son signe distinctif, son chant. Quelque chose a lieu là parce qu'il n'y a pas d'ailleurs du signe et que le sujet s'y est fait prendre comme un idiot, s'y est fait prendre au mot. S'il n'y a pas d'ailleurs du signe, les mots ne sont donc que des monstres, des bêtes grouillantes sur le Mort qui s'y prend. [...] *cette langue comme les autres permet que se chevauchent les mots comme des bêtes en chaleur et ce qui sort de notre bouche c'est une partouze de mots qui s'accouplent innocemment ou non, et qui donnent au discours français l'air salubre d'une campagne forestière où toutes les bêtes égarées s'emmanchent*²⁵. Voilà bien pourquoi écrivant dans une telle langue «on ne dit rien». Quelque chose a eu lieu pour le Moi qui se signe tout à coup autrement. La sainteté? Peut-être, mais pas là où vous avez bien cru la reconnaître, pas dans cette soumission aux signes, à leur principe; à leur valeur, à leur imposture. «Un peu trop de soumission et Dieu vous expédie la grâce: on est foutu.»²⁶

Que reste-t-il dès lors que vous m'avez compris, entendu, reconnu? Que reste-t-il dès lors que vous m'avez sacré, moi qui vivais d'espérer ce sacre, de le réclamer, de l'exiger? Il reste à faire que rien n'ait été dit et que rien, jamais plus ne se dise. Se taire? Surtout pas! Cela serait encore se soumettre. Ne pas se taire, justement, pour parler le vide des mots «une architecture verbale — c'est-à-dire grammaticale et cérémoniale — indiquant sournoisement que de ce vide s'arrache une apparence qui montre le vide.»²⁷

Qu'est-ce qui a changé? Peut-être rien, somme toute. Une toute petite révélation qui a permis de voir la différence entre vous et moi. Voilà ce que signifie être compris, entendu, sacré.

*Quand on est malin, on peut faire semblant de s'y retrouver, on peut faire semblant de croire que les mots ne bougent pas, que leur sens est fixe ou qu'il a bougé grâce à nous qui, volontairement, feint-on de croire, si l'on en modifie un peu l'apparence, devenons des dieux. Moi, devant ce troupeau enragé, encagé dans le dictionnaire, je sais que je n'ai rien dit et que je ne dirai jamais rien: et les mots s'en foutent.*²⁸

25 «L'Étrange Mot d'...», *op. cit.*, p. 17.

26 *Ibid.*, p. 13.

27 *Ibid.*, p. 13.

28 *Ibid.*, p.18.

Ce qui reste c'est le jeu de la lettre, du verbe, de la voix, du ton, du dire. Ce qui reste c'est le livre à faire, sa fabrique, son futur radical. Rien à voir avec la croyance, la foi, la religion, rien à voir non plus avec les signes, les interprétants et ce qu'ils affirment, et cela, bien qu'il faille immanquablement en passer par eux. De Rembrandt, Genet écrit: «S'il croyait en Dieu? Pas quand il peint. Il connaît la Bible et il s'en sert» (RR, p. 23). De Genet, on peut dire la même chose: S'il croyait aux mots? Pas quand il écrit. Il connaît le Verbe et il s'en sert. *Il va de soi que tout ce que je viens de dire n'a un peu d'importance que si l'on accepte que tout était à peu près faux. L'œuvre d'art, si elle est achevée, ne permet pas, à partir d'elle, les aperçus, les jeux intellectuels. Elle semblerait même brouiller l'intelligence, ou la ligoter. Or j'ai joué* (RR, p. 25).

Nous sommes en 1967. Écoutez la phrase: *n'a... que si...*, sans compter cet «à peu près faux» qui n'est pas sans laisser, encore, un certain reste, un reste certain. Il ne s'agit pas d'échapper au signe, à sa défaite ni au semblant qu'il façonne à même nos paroles, nos voix, nos corps. Les signes ne sont jamais qu'à peu près faux, ce qui n'est pas sans laisser entendre qu'il y a toujours un bout par où la vérité fait signe. On n'en sort pas. De quoi s'agit-il donc? La question semble insister sans jamais se résoudre. Eh bien, disons qu'il s'agit toujours de vous et moi et du rapport qu'il y a entre vous et moi; qu'il s'agit de parler, de dire, d'écrire mais qu'il s'agit d'«autre chose», d'autre chose que du visible, d'autre chose que du dicible, d'autre chose, enfin, que de ce que j'ai dit et que vous avez entendu, d'autre chose que de ce tableau légendaire et si beau que vous avez pris pour ma légende, pour mon tableau. Prenons ce tableau et déchirons-le en petits carrés bien réguliers, jetons-le aux chiottes. Que reste-t-il? Il reste vous et moi, le souvenir du tableau, les mots pour le dire, le décrire, et puis il reste cette expérience d'avoir pris le tableau, de l'avoir déchiré en petits carrés et de l'avoir jeté aux chiottes. Il reste cette expérience, qui a bien eu lieu, entre vous et moi.

D'une déchirure

Cela se passe en 1953 et se raconte plus tard dans ce petit texte consacré à la peinture de Rembrandt; texte scindé en deux colonnes telles deux éclats d'un miroir dont c'est la brisure qui saute aux yeux, bien avant le reflet, ou en lui. Qu'est-ce qui se

passé ? Genet dira lui-même que l'épreuve a été terrible, terrifiante. Elle est en tout cas génératrice d'une perte et d'un travail de deuil dont l'écriture va s'attarder à ressaisir, à accomplir l'effet : « Quelque chose, dira Genet, qui me paraissait ressembler à une pourriture était en train de gangrener toute mon ancienne vision du monde » (RR, p. 21).

Quand un jour, dans un wagon, en regardant le voyageur assis en face de moi j'eus la révélation que tout homme en vaut un autre, je ne soupçonnais pas — ou plutôt si, obscurément je le sus, car soudain une nappe de tristesse s'abattit sur moi, et plus ou moins supportable, mais sensible, elle ne me quitta plus — que cette connaissance entraînerait une si méthodique désintégration (RR, p. 21).

C'est de voir qu'il s'agit. Du regard et de la rencontre du regard : « Son regard n'était pas d'un autre : c'était le mien que je rencontrais dans une glace, *par inadvertance et dans la solitude et l'oubli de moi*. Ce que j'éprouvais je ne pus le traduire que sous cette forme : je m'écoulais de mon corps, et par les yeux, dans celui du voyageur *en même temps que le voyageur s'écoulait dans le mien* » (RR, p. 22-23).

Stade du miroir génétien, rencontre de son propre regard comme tout autre, épreuve de déréalisation. Est donc éprouvée, brutalement et sans préavis, l'équivalence. *Un homme était identique à tout autre, voilà ce qui m'avait giflé*. C'est là l'expérience que fait soudain Genet : le voile du signe se déchire, le visible se troue et l'œil s'ouvre pour happer les deux corps qui se regardent. L'épreuve est la rencontre depuis toujours ajournée de la béance du regard ; épreuve saisissante de ce qui ne saurait être vu par quiconque, épreuve d'un effacement, celui du signe distinctif, de l'être regardé en ce qu'il indique son exception, sa valeur : retrait du sujet pris au signe ; terme, fin, butée de sa signification. L'expérience est fulgurante, inénarrable au présent mais « je ne pouvais plus ne pas avoir connu ce que j'avais connu dans le train ». Il en restera donc quelque chose dont il faudra tenir compte. Découverte d'une loi qui interdit qu'entre vous et moi il y ait un harcèlement de signes pour dire qui je suis au sens moral, rien de significatif entre vous et moi que ce non-sens certain : Vous = Moi = Lui. Comment rendre compte de cette aberrante révélation, de cette évidence, de cette vérité commune ? Que la poésie, pour Genet, ait pu se définir d'un acte de volonté consistant à inverser la valeur des signes et à s'autoriser du sens,

c'était là le commencement du livre, de son livre: signer l'émoi, signifier la jouissance. Que s'est-il passé pour que le dégoût envahisse toute la scène et que s'abatte la tristesse? Un «pur et insipide regard» venait d'avoir lieu entre deux voyageurs et leur volonté n'y avait été pour rien. Pire, tout le monde venait de s'engouffrer dans cet appel d'air, dans cet impouvoir où quelque chose du désir, de l'érotisme semblait devoir se perdre.

Si l'abjection n'est le signe de personne, qui suis-je? Ai-je seulement joui?

«La recherche érotique, me disais-je, est possible seulement quand on suppose que chaque être a son individualité, qu'elle est irréductible et que la forme physique en rend compte, et ne rend compte que d'elle» (RR, p. 30). Voilà bien le monde des signes tel qu'il vous assigne à l'autre, à sa reconnaissance, à sa demande d'amour ou de jouissance, mais à sa demande seulement. L'érotique ne serait donc pas une semiosis, pas une adresse de signes à signes, même infinie, même relancée? *Que savais-je de la signification érotique? Mais l'idée que je circulais dans chaque homme, que chaque homme était en moi-même me causait du dégoût. Pendant encore un peu de temps si toute forme humaine assez belle, — de la beauté conventionnelle — et mâle, conserva un peu de pouvoir sur moi, c'était, pourrait-on dire, par réverbération* (RR, p. 30).

Un choc a bien eu lieu, une violence qui atteint le corps dans sa jouissance et semble frapper les signes de nullité. Depuis Sartre et sa reconnaissance, le Moi s'éprouve comme impuissant, «statufié» puisqu'on a donné à sa Nullité vénérée et promise sa pleine gloire. Le jeu entre être et signe est réduit à néant. Voilà maintenant que l'être s'écoule, se déjette, s'échappe et, avec lui, le champ du signe, du visible, du connu. Le Moi mort, parti en eau avec l'autre homme, il reste un Je, pur signifiant, dirions-nous, non plus signe érigé, huilé, voilé de sa transparence onctueuse barrant la page mais trace seule de sa disparition à peine constatée, inconstatable, d'ailleurs; trace d'une disparition à la fois imminente et passée. *Là où c'était*, disait Lacan, d'un imparfait sur le point d'advenir. «D'ici peu, me dis-je, rien ne comptera de ce qui eut tant de prix: les amours, les amitiés, les formes, la vanité, rien de ce qui relève de la séduction» (RR, p. 27-28).

Pourtant, j'écrivais ce qui précède sans cesser d'être inquieté, travaillé par les thèmes érotiques qui m'étaient familiers et qui

dominaient ma vie. J'étais sincère quand je parlais d'une recherche à partir de cette révélation « que tout homme est tout autre homme et moi comme les autres » — mais je savais que j'écrivais cela aussi afin de me défaire de l'érotisme, pour tenter de le déloger de moi, pour l'éloigner en tout cas. Un sexe érigé, congestionné et vibrant, dressé dans un fourré de poils noirs et bouclés [...] tout cela luttant contre le si fragile regard capable peut-être de détruire cette Toute-Puissance ? (RR, p. 31).

Le déplacement imminent et passé est infime parce qu'il a (eu) lieu, pourrait-on dire, dans l'étrange torsion qui lie le signe au signifiant, les mots à leur matière, le Moi au je. Torsion brutalement révélée pour annoncer, par exemple, qu'un sujet peut être aux prises avec les signes, dans une impasse avec les signes, parce qu'il ignorait qu'une équivalence les rend interchangeables, infiniment remplaçables, parce qu'il méconnaissait l'au-delà ou l'en-deçà de la volonté dont il avait fait jusqu'ici son art.

Comment dire ce qui advient là, sur la page de Genet, dans l'écriture enfin reprise du livre ? Il n'y a qu'à prendre ses mots, à les entendre au lieu de les faire tout de suite signifier. C'est d'une déchirure qu'il s'agit. Entre le visible et l'invisible.

Les mots ont un sens, certes. Mais il y a des sens qui n'ont pas de mots. Voilà bien la révélation. On peut en effet le dire ainsi : il y a des sens qui n'ont pas de mots et qui pourtant ne sont pas sans traverser les mots, sans passer par eux, sans s'y arrimer de ne pas en être. Passant par la matière des mots, ils ne sauraient dire. C'est, il me semble, ce que Saussure appelait le signifiant, ce que Peirce, lui, appelle à un moment la « qualité pure ». Le signifiant, c'est la matière du signe. Et nommer cette matière, lui reconnaître sa dimension propre — qui est encore une dit-mention —, n'est pas sans conséquence sur son émancipation potentielle, possible et avérée du signifié. Quelque chose en effet peut choir des mots et peut, à l'instar du signe mais autrement et sur une autre scène, vous représenter. Enjeu de la psychanalyse qui vient soutenir que l'imposture et l'authenticité du signe gardent toujours en réserve une jouissance du signifiant. Genet n'a ici que faire de la théorie mais il éprouve dans le train et dans le livre qui en est le parcours, la révélation du point de fuite d'où Freud a, lui, rêvé la théorie.

Choissant d'entendre ce qui choisit des mots, ce qui échappe à la légende que le sujet du signe ne cesse d'écrire, de raconter,

de proférer, Freud invente une logique, une grammaire, une topique qu'il appelle, faute de mieux, l'inconscient. Le mot était déjà là et «s'en foutait», comme dirait Genet. Freud s'en sert pour rendre à l'ouïe ce qu'elle méconnaît. Freud ne parle pas de «signifiant», le mot lui manque, mais il parle de *représentation de choses* à distinguer des représentations de mots qui sont les signes et leurs effets, telle image mentale d'une pomme représente bien la pomme, comme le signe représente aussi le mot (Peirce). Les *représentations de choses* sont des choses chues des mots, des représentations de choses chues des mots et qui n'en sont plus car ce sont des mots-choses, autant dire — c'est Lacan qui connaît le mot et s'en sert — des signifiants. Mais ce faisant nous avons changé de plan. Nous ne sommes plus sur la scène publique où l'émission d'une parole, d'un dire, d'un écrit viendrait là pour quelqu'un. S'il y a bien encore quelqu'un à qui l'on parle, à qui l'on dise l'expérience, le destinataire réel est ailleurs, au-delà de cet autre, projeté ou reconnu dans l'expérience elle-même et ses dérivées, là où le signifiant porte. Il s'agit certes encore de répondre à l'impératif d'écrire, mais pour dire autre chose que l'apparence. *À l'égard de ce moi hors de ma particulière apparence, je n'éprouvais nulle tendresse, aucune affection. Ni à l'égard de cette forme prise par l'autre — ou sa prison. Ou sa tombe? Au contraire j'avais tendance à me montrer avec elle aussi impitoyable que je l'étais avec cette forme qui répondait à mon nom et qui écrivait ces lignes* (RR, p. 27).

Les signifiants ce sont des restes, des riens qui ne disent rien à proprement parler. Hors les signes, ils ne cessent pourtant de se prendre en eux comme par erreur, débris flottants, fils coupés, nœuds insécables, tissés à même le voile des signes, le rompant ou l'irrégularisant d'amalgames incongrus ou discrets.

Ce sujet en réserve ne se repère pas tout dans le regard de l'autre — Genet dit au contraire qu'il s'y perd car l'Autre regard l'y désintègre — mais dans la chaîne des signifiants qui le dispose à sa jouissance. Si le signe, à un moment, peut se déchirer comme un voile, un vêtement, pour la déréalisation de celui qui s'y était identifié, ce qu'il va soudain laisser apercevoir c'est le trou qui *me* happe et *me* lie différemment à l'objet du désir. Le voile du signe se déchire et livre le signifiant, non plus dans la fixité et la dialectique propre à la logique du signe mais dans sa fuite, sa circulation d'autant plus terrifiante que le sujet ne s'y repère qu'à y épouver son étrangeté. Moment terrifiant et certain,

moment de vérité pour un écrivain, qui le redispone entièrement à son écriture.

Le livre de l'atelier

L'expérience du train est reprise, remise à l'épreuve dans *L'atelier d'Alberto Giacometti*. Comme dans *Ce qui est resté d'un Rembrandt...* le récit participe d'une recherche et d'une analyse du voir, du regard, de l'art en tant qu'il nécessite le visible et se tient à sa frontière.

Il y a quatre ans environ, j'étais dans le train. Ainsi va le livre de Jean Genet : l'éprouvé se remet en chantier, refait son commencement à partir de cette rencontre d'un homme laid et sot avec qui il refuse de poursuivre une conversation et par qui, pourrait-on dire, il va perdre la vue.

En face de moi, dans le compartiment un épouvantable petit vieux était assis. Sale et, manifestement, méchant, certaines de ses réflexions me le prouvèrent. [...] Son regard croisa, comme on dit, le mien, et, ce fut bref et appuyé, je ne sais plus, mais je connus soudain le douloureux — oui douloureux sentiment que n'importe quel homme en « valait » exactement — qu'on m'excuse mais c'est sur « exactement » que je veux mettre l'accent — n'importe quel autre. [...] Le regard de Giacometti a vu cela depuis longtemps, et il nous le restitue. Je dis ce que j'éprouve : cette parenté manifestée par ses figures me semble être ce point précieux où l'être humain serait ramené à ce qu'il a de plus irréductible : sa solitude d'être exactement équivalent à tout autre (AAG).

C'est l'invisible qui vient là saisir le livre de Genet, sa phrase, son chant, son imposture et sa « beauté ». La beauté du commencement était à dire. *Dire que quelque chose est beau décide déjà qu'il le sera*, était-il affirmé dans le *Journal*. Décision et volonté, royaume du signe et de sa valeur. *L'atelier de Giacometti* permet que soit restitué le vif d'une expérience douloureuse où toute cette beauté dite et à dire s'est perdue d'un seul coup, emportant son sujet comme son « précieux objet » dans la brisure du miroir. Mort radicale du Moi à laquelle un autre « je suis » assiste comme pour la première fois, lui qui, depuis toujours, s'était paré d'un corps déjà-mort, d'un cadavre chéri, lui qui s'était *décidé* mort pour ne pas mourir, abandonné sans amour, disait-il. Voilà qu'il meurt sans décision ni volonté, sans effort, comme pour la

première fois, découvrant que le deuil, sa tristesse, sa solitude, n'est pas du semblant puisqu'il advient au point le plus irréductible, sans signifié particulier. Douleur d'une annihilation poétique, d'autant plus radicale qu'elle était poétique.

Écoutez comme les mots sont les mêmes: le «précieux», la «laideur», la «beauté», et pourtant tout a changé, a bougé, a fui et fait retour disposé autrement. Le *Journal* s'ouvrait sur le vêtement des forcats, *L'atelier* parle de la nudité, le *Journal* disait et redisait l'immutabilité des signes — *et les signes les plus sordides me devinrent signes de grandeur* (JV, p. 20) —, *L'atelier* ouvre sa porte à l'épreuve d'un «inéluçtable mouvement» dans le visible et hors de lui. *Ce monde visible est ce qu'il est et notre action sur lui ne pourra faire qu'il soit absolument autre. On songe donc avec nostalgie à un univers où l'homme, au lieu d'agir aussi furieusement sur l'apparence visible, se serait employé à s'en défaire [...], à se dénuder assez pour découvrir ce lieu secret, en nous-même* (AAG). L'origine de la beauté et de l'art n'est donc plus dans le dit mais dans la «blessure», singulière, différente pour chacun. Voilà que la distinction fait retour, mais où? Cette différence dès l'ouverture affirmée, à quoi se repère-t-elle si la solitude est universelle et frappée d'une équivalence générale?

Il faut repartir d'ailleurs, comme Genet, avec Genet, et cet ailleurs est justement dans la matière, dans l'Un du Nom, son intimité flagrante et partagée. L'expérience du train d'où le livre de Genet ne cesse plus de s'écrire au point d'opérer sa relecture depuis le commencement — car l'épreuve de l'équivalence serait demeurée sans effet s'il n'y avait eu d'abord la légende des signes —, l'expérience du train vécue dans la solitude, en tant que solitude, n'est pas sans pouvoir passer d'un sujet à un autre. *Certaines statues de Giacometti me causent une émotion bien proche de cette terreur, et une fascination presque aussi grande.* De là, écrire, décrire les sculptures de Giacometti joue le rôle d'interprétation de cette scène étrange, et s'effectue comme un travail de deuil.

Giacometti a vu l'invisible et c'est ce qu'il sculpte. L'objet du désir est ici devenu insignifiable parce que livré, pour Genet, à l'invisible, absent de la scène des regards. *Joie très connue et sans cesse nouvelle de mes doigts quand je les promène — mes yeux fermés — sur une statue. [...] Giacometti ou le sculpteur pour aveugles. [...] Ce sont bien les mains, non les yeux de Giacometti, qui fabriquent ses objets, ses figures. Il ne les rêve pas. Il les éprouve* (AAG).

Cette joie témoigne, on dirait, d'une rencontre avec l'objet cause — et non plus l'objet condition — du désir. Objet-cause toujours déjà perdu et pourtant aussi présent qu'un mort, cher disparu, objet non pas préhensible, pouvant semer la « consternation » aux vus et aux sus de tous, mais objet imparable de provoquer le sujet à son désir. Serge Leclair en donne assez précisément le statut :

L'objet [cause-du-désir] se caractérise partiellement comme un reste déjeté de la mesure (*ratio*, raison) des lettres. Le produit, ou reste de l'opération d'articulation littérale, tombé hors de l'ordre intrinsèque du système des lettres, peut-être considéré de ce point de vue comme « perdu ». ²⁹

Ne pourrait-on pas dire que le déchet, la chose chue voire la mère morte ou la CHOSE, ce poisson-lune couvert de crachat et dont Genet drapait dans un cérémonial d'apparat sa demande d'amour et de reconnaissance, se trouve ici déplacé, remis à sa place, hors la lettre qui ne fait plus qu'en chercher éperdument le contour, entendant le laisser résonner hors du champ imaginaire et de la représentation, hors signe. C'est donc toute l'écriture qui s'en trouve remodelée déplaçant ses propositions assertives, ses déclarations, son chant dans une recherche, un mouvement questionnant, un désir d'approcher l'inapprochable. *Que mon regard essaye de les apprivoiser [les sculptures], de les approcher et — mais sans fureur, sans colère ni foudres, simplement à cause d'une distance entre elles et moi que je n'avais pas remarquée tant elle était comprimée et réduite au point de les faire croire toutes proches — elles s'éloignent à perte de vue : c'est que cette distance entre elles et moi soudain s'est dépliée* (AAG). Il s'agit désormais et dans ce qui reste d'avenir du livre, de témoigner d'une disparition dans le visible. Le théâtre ne sera rien d'autre que cela : une réserve du voir, une suspension interrogative que le jeu, l'écriture de Genet ne cesse plus d'enlacer. Le monde et les autres sont comme les sculptures de Giacometti : à la fois présents, ici, et partis, en allés. *Où vont-elles ? Encore que leur image reste visible, où sont-elles ?*

29 Serge Leclair, *Démasquer le réel. Un essai sur l'objet en psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1971, p. 76.

Écrire pour la Chose

Les objets de Giacometti, affirme Jean Genet, parlent pour les morts, pour «l'innombrable peuple des morts». Qui sont-ils ces spectateurs d'outre-monde? *Ils n'ont jamais été vivants. Ou je l'oublie. Ils le furent assez pour qu'on l'oublie. Où se tiennent ces êtres que leur vie avait pour fonction de les faire passer ce tranquille rivage où ils attendent un signe — venu d'ici — et qu'ils reconnaissent (AAG)?* Il s'agit de dire et de faire pour un dehors certain, pour des hors-la-vie, hors-la-mémoire, pour ceux qui sont peut-être passés par l'être mais ne sont plus, restant pourtant en attente, en reste... d'un signe venu d'ici mais s'adressant à eux, qu'eux aussi puissent reconnaître. Les signes étaient — et sont toujours — destinés aux vivants. De quel signe s'agit-il donc qui puisse parler aux morts qui l'attendent? Autant demander: quel signe ne serait plus là «pour quelqu'un» mais pour l'Autre? Il doit s'agir d'un trait — lettre, dessin, tableau, sculpture — qui ne soit plus du semblant mais se fasse ressemblance: *je ne connais pas de bras plus intensément, plus expressément bras que celui-là (AAG).* Genet regardant son portrait, son visage-objet dessiné par Giacometti: *Cette ressemblance, il me semble, n'est pas due à la «manière» de l'auteur. C'est que chaque figure a la même origine, nocturne sans doute, mais bien située dans le monde. Où?*

Voilà peut-être ce qui a changé. On ne se demande plus à qui l'on parle mais où. De là s'organise toute une hésitation à dire. Non plus volonté de dire ni décision mais impératif de n'avoir jamais dit qui procède par hésitation systématique, dérapage recherché, travail incessant: *J'ai dit «modelé» mais c'est quelque chose d'autre.* Ou encore: *Si je regarde l'armoire afin de savoir enfin ce qu'elle est, j'élimine tout ce qui n'est pas elle. Et l'effort que j'accomplis fait de moi un être curieux.* Ou bien: *Je me trompe? C'est possible (AAG).*

Au croisement des regards, ce qui s'est éprouvé et que poursuit l'écriture, ce n'est plus le signe, le Moi-signé dressé au regard de l'autre comme son envers et son enfer, mais c'est l'enfer du Je dans son extrême nudité, dans sa solitude et son insigne désêtre. (Le signe dans sa fixité, sa matérialité, pose l'être. Le signifiant, en tant qu'il «représente un sujet pour un autre signifiant»³⁰, le dépose.) C'est en cela que le signifiant ne

30 Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, coll. «Le champ freudien», 1966.

représente pas le sujet pour quelqu'un mais à la place et à l'adresse d'un autre signifiant, en cela qu'il n'y a pas de représentant qui «tienne» mais une chaîne de substitutions dans laquelle le sujet se reconnaît non pas «être» mais «où»³¹. La dérélition ressentie dans l'expérience de Genet et prolongée dans *L'atelier* provient de s'apercevoir soudain dériver — que cela se passe dans un train n'est pas indifférent —, ÉQUIVALENT, sans inversion possible puisque happé par la faille du signe qui lui permettait jusque-là de se retourner comme un gant. Le retournement ici n'opère plus parce que le sujet disparaît dans le trou. Voilà *d'où* il faut écrire et *où* l'écriture va.

Qu'est-ce qui a lieu? «L'objet invisible» non spéculaire et dans tous ces éclats est produit, déjeté par l'écriture qui s'offre à lui. Cela ne s'effectue pas sans que soient soutenues les figures immémoriales de Genet: l'homme-déchet et la clocharde. *Au café. Cependant que Giacometti lit, un Arabe misérable, presque aveugle, cause un peu de scandale en traitant d'enculé un client, un autre... [...] J'offre à l'Arabe une cigarette (AAG).* Cet homme, personnage, revient là pour réaffirmer non plus l'abjection et la consternation mais le retrait en soi-même, le fait que tout homme quel qu'il soit puisse, comme la mer, se retirer et abandonner le rivage. *J'ai cité cette anecdote parce qu'il me semble que les statues de Giacometti se sont retirées — abandonnant le rivage — à cet endroit secret, que je ne puis ni décrire ni préciser mais qui fait que chaque homme quand il s'y retranche, est plus précieux que le reste de monde.* Et le texte enchaîne immédiatement sur cette association qui n'est pas sans rappeler la vieille voleuse sortie du tube de vaseline.

Bien avant cela, Giacometti m'avait raconté ses amours avec une vieille clocharde, charmante et déguenillée, sale probablement et dont il pouvait voir quand elle le distrayait, les loupes bosseler son crâne presque dégarni. [...]

31 Au sens de Dante qui, parvenu au Paradis, tente de percer les mystères de l'Incarnation, du Corps et du Verbe: «*veder volea come si convenne/ l'imgo al cerchio e come vi s'indova.*» (Par., XXXIII, p. 136-137). Ce que Jacqueline Risset traduit par: «*(Je voulais voir comment s'unit/ l'image au cercle, comment elle y prend lieu)*», avec ce commentaire: «c'est un verbe inventé qui exprime la notion de «prendre lieu»: «indoversi» (composé de la préposition *in* et de l'adverbe de lieu *dove*), *se mettre dans le où*»; Dante *écrivain ou l'intellecto d'amore*, Paris, Seuil, 1982, p. 70.

— MOI. — *Vous auriez pu l'épouser, et la présenter comme Mme Giacometti (AAG).*

Quelque chose a eu lieu qui dispense la mère, dirait-on, d'être enterrée et pleurée. Le rêve œdipien est plutôt clair, mais il est surtout beau de rouvrir la question du *qui suis-je?* Oui, chaque homme peut, comme la mer, se retirer, abandonner le rivage. Et de là, peut-être est-il donné au fils la possibilité d'un abandon dont il ne puisse s'autoriser. Dans le *Journal*, mener le deuil [était] d'abord me soumettre à une douleur à quoi j'échapperai car je la transforme en une force nécessaire pour sortir de la morale habituelle (JV, p. 253). Dans *L'atelier*, le deuil est pris en charge par l'objet d'art et ne cesse de s'adresser aux morts que je suis aussi car je ne cesse désormais d'oublier qui je suis. *Les statues (ces femmes) de Giacometti veillent un mort (AAG).*

Ainsi se tisse la chaîne des signifiants génétiques. Lisant le livre de Genet ne pourrait-on pas dire, en dernière analyse, que le tube de vaseline représente le sujet (ici sujet de l'écriture, Genet en tant que signature), le représente, donc, pour les sculptures de Giacometti qui le représentent pour la vieille voleuse qui le représente pour la veilleuse funéraire qui le représente pour cette autre clocharde qui fut l'amante de Giacometti et dont Genet rêve un moment qu'elle fût madame Giacometti, etc. Comme si depuis cette expérience de l'invisible pouvait enfin se donner à lire l'avènement d'un sujet qui nous parle avec ses morts. Dans *L'atelier* on assiste à une transmission, l'objet du désir vient vers nous et le langage n'est plus un chant triomphant mais un manque à dire qui joue perpétuellement de la faille des signes. «Je l'ai bien mal dit, n'est-ce pas? Essayez autrement.» Où le lecteur est invité à dire et non à voir.

Dieu est dès lors ramené à sa place : hors du signe. Trou, en effet, mais non pas rien. S'il n'y avait d'émou, au commencement, que dans l'inversion de la valeur du signe, dans la destitution du sublime et du sacré («Dieu est seulement un trou avec n'importe quoi autour» constate Divine dans *Notre-Dame-des-Feurs*), s'il n'y avait de «bonheur» que dans la glorification du déchet et de la déchéance, à la fin, l'objet parle et c'est pour dire «je suis ce que je suis».

L'art de Giacometti n'est donc pas un art social parce qu'il rétablirait entre les objets un lien social — l'homme et ses sécrétions — il serait plutôt un art de clochards supérieurs, à ce

point purs que ce qui pourrait les unir serait une reconnaissance de la solitude de tout être et de tout objet. «Je suis seul, semble dire l'objet, donc pris dans une nécessité contre laquelle vous ne pouvez rien. Si je ne suis pas ce que je suis, je suis indestructible. Étant ce que je suis, et sans réserve, ma solitude connaît la vôtre» (AAG).

Le «livre de Jean Genet» serait cette traversée des signes, cet atelier du dire où le Moi «indestructible comme un héros de tragédie» s'est perdu puis retrouvé seul, déchiré, endeuillé et mortel, exhumé par un «voir» si brutal que c'est lui-même, chose innommable, qui a le devoir de hausser le monde à sa dignité. *La tragédie il faut la vivre pas la jouer.* Et le théâtre? Une mort et une résurrection... pour la mort.

Et le Théâtre au cimetière? Avant qu'on enterre le mort, qu'on porte jusqu'au devant de la scène le cadavre dans son cercueil; que les amis, les ennemis et les curieux se rangent dans la partie réservée au public; que le mime funèbre qui précède le cortège se dédouble, se multiplie; qu'il devienne troupe théâtrale et qu'il fasse, devant le mort et le public, revivre et remourir le mort³².

32 «L'Étrange Mot d'...», *op. cit.*, p. 17.