



HAL
open science

Jean Genet, ou l'homo, c'est le style

Eric Bordas

► **To cite this version:**

Eric Bordas. Jean Genet, ou l'homo, c'est le style. Alazet, Bernard; Dambre, Marc. Jean Genet : rituels de l'exhibition, Éditions universitaires de Dijon, pp.33-41, 2009, Écritures, 978-2-915611-31-1. halshs-00440538

HAL Id: halshs-00440538

<https://shs.hal.science/halshs-00440538>

Submitted on 7 Dec 2023

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.

JEAN GENET, OU L'HOMO, C'EST LE STYLE

La cause est entendue, et Nathalie Fredette en fait l'ouverture de son beau livre sur l'écriture de Genet : « Il est impossible d'ignorer la question du style lorsqu'on aborde l'œuvre de Jean Genet »¹. Reprenant, très classiquement, la distinction de Barthes, Nathalie Fredette estime, en effet, que « le style » est ce que prend en charge, exactement, dans l'écriture, l'articulation du biographique et de l'énonciation. Dans la mesure où tout le projet poétique de Genet, tout son geste d'auteur, a consisté à (s')inventer une vie et un être-au-monde par l'écriture, et même une vie comme légende, comme l'a tout de suite compris Sartre, le style, cette réalisation de la mythologie propre, individuelle, du sujet, cette idiosyncrasie généralisée dans l'écriture, correspond bien à la vérité même de son entreprise. C'est dire que la question est plus identitaire qu'esthétique. Tout comme le sexe est *d'abord*, pour le meilleur et pour le pire, repère biologique de classification générique binaire antithétique (homme/femme), avant d'être objet et vecteur de désir, le style, pour Genet, est *d'abord* un marqueur ontologique d'identité, d'appartenance à une classe (les révoltés, les criminels) dans un geste de refus, avant d'être un sémantisme esthétisé par le langage. Pour lui – et pour quelques autres –, le style est fondamentalement un *écart*, existentiel, philosophique ; ce style comme écart, qui est un écart du style, produit, suscite une *manière* énonciative très spécifique, fortement individuée, qui radicalise sa spécificité jusqu'au maniérisme et au maniéré. Cette manière du style participe, avant tout, d'une *sexualisation de l'énonciation*, non tant érotique que politique, qui est invention identitaire du sujet écrivant et jouissant : chez Genet, les stylèmes sont des sexèmes.

Chez Genet, l'écart épouse d'abord la réalisation la plus immédiatement transitive, sur le plan moral et politique, de la transgression. Ce pourquoi Genet est un grand penseur de la norme et de la convention, dont il a absolument besoin pour exister, par son refus. On sait que c'est sous l'autorité prestigieuse du criminel qu'il place son *Journal du voleur* ; la première

¹ N. Fredette, *Figures baroques de Jean Genet*, Montréal-Saint-Denis, XYZ éditeur & PUV, 2001, p. 13. Bien, mais la cause semble quand même étonnement nouvelle : en 1997, M. Hanrahan constatait que, « quelque surprenant que cela puisse paraître, on a accordé relativement peu d'attention, notamment en ce qui concerne les romans, aux questions spécifiquement littéraires, encore moins à la question spécifique 'du' littéraire » chez Genet, par opposition à la multiplication d'études sur son théâtre ou sur les questions biographiques – M. Hanrahan, *Lire Genet. Une poétique de la différence*, Montréal-Lyon, PUM & PUL, p. 12.

page est d'une simplicité déroutante : « Niant les vertus de votre monde, les criminels désespérément acceptent d'organiser un univers interdit. Ils acceptent d'y vivre. [...] Mais – les criminels sont loin de vous – comme dans l'amour ils *s'écartent* et *m'écartent* du monde et de ses lois »². Par une métaphore spatialisante, c'est en termes de « loin » et, implicitement, de « proche » que Genet pose la question de l'écart, explicitée par le verbe d'action *écarter* : « les criminels sont loin de vous » – et le pronom personnel réunit aussi bien l'allocutaire imposé qu'est le lecteur bourgeois ou intellectuel que la disponibilité générale abstraite ; « ils s'écartent et m'écartent du monde et de ses lois » – « comme dans l'amour », est-il précisé, et d'autant plus quand il s'agit d'amours interdites, d'amours homosexuelles. C'est donc par la marginalisation morale, dont la justice est la mesure, que Genet réalise sa première expérience de la différence qui l'écarte, donc, d'une partie de l'humanité, mais pour le rapprocher d'une autre. Cette référence imaginaire structure tout l'univers de l'auteur, infiniment respectueux des codes et des hiérarchies dont il a absolument besoin pour se définir : l'écart n'est pas nécessairement la subversion, et le rejet n'est pas le refus³.

Donc le sujet Genet sera et vivra *dans* l'écart, et d'abord du fait de son identité sexuelle, qui le marginalise tout en lui assurant le prestige de la distance, mais dont il fera une éthique et une politique⁴. Et une esthétique, identitaire⁵. Car la vie de ce sujet sera d'abord dans l'écriture, telle qu'elle pourra être inventée, imposée ; l'écart sera alors celui du langage, dans la langue de référence, elle aussi aimée de par sa normalité même, repoussoir indispensable⁶ – pas de criminel sans honnête gens, pas d'homo sans hétéro, et pas de style sans langue normée-normative. La stylistique langagière de Genet est donc la plus classique qui soit, elle répète les leçons de Lanson ou Albalat : le style est écart, le style est dans cet écart qui distingue un usage idiolectal d'une énonciation générale, utilitaire, mais incolore. Le style est individuation et individualisation de la parole par des usages singuliers de la langue, faits de langue qui peuvent devenir traits de style, et que l'on a pu appeler des « stylèmes » dans une illusion structuraliste.

² *Journal du voleur* [1949], Paris, Gallimard (« Folio »), 1983, p. 10 ; je souligne.

³ Ce pourquoi l'idée d'un Genet *queer*, qui circule ça et là, me semble un contresens radical : le *gay* respectueux et amoureux des identités posées (par lui-même) n'a rien à voir avec le *queer* et sa poétique de l'instabilité et de la déconstruction infinie ; voir É. Bordas, « Cultures gays et identités queers, ou la pensée d'un style », *Critique*, Paris, 2004, n° 683, pp. 280-295.

⁴ Voir D. Eribon, *Une morale du minoritaire. Variations sur un thème de Jean Genet*, Paris, Fayard, 2001.

⁵ Voir M. Hanrahan, *op. cit.*

⁶ En 1970 (entretien avec M. Manceaux), Genet rappelle que son but a toujours été « de détruire une société, de la casser », ou, à défaut de pouvoir « changer le monde », « le pervertir, le corrompre un peu » ; et il précise : « Ce que j'ai tenté de faire par une corruption du langage, c'est-à-dire à l'intérieur de cette langue française qui a l'air d'être noble, qui l'est peut-être d'ailleurs, on ne sait jamais » – in J. Genet, *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, p. 56.

Tout cela est donc bien convenu, somme toute, mais l'originalité profonde de Genet est d'avoir ritualisé la pensée de l'écart par une dramaturgie esthétique de la transgression – la solennité de la représentation théâtrale lui devenant vite indispensable en cela –, dépassant la thématique pour aller vers l'esthétique existentielle. Bien des lecteurs s'y sont laissé prendre, confondant l'art et la vie, et lisant le style comme une métaphore de l'écart moral, alors que, tout au contraire, c'est l'écart moral qui est une figuration lisible, quasi parabolique, de l'aventure du style. Car dans ce que met en scène l'exhibitionnisme mythomane de Genet, et dans son aventure de l'écart, écartement ou écartèlement, dont l'ultime *Captif amoureux* fut sans doute l'étape la plus risquée, le style « est la part privée du rituel », pour reprendre la belle expression de Roland Barthes⁷, celle qui « compose son opacité à partir d'une certaine expérience de la matière »⁸, matière langagière, bien sûr, mais qui engage l'intimité la plus profonde du sujet parlant.

Matière langagière. L'aventure existentielle de Genet qui passe par l'expérience stylistique est donc affaire de mots, de phrases, d'énoncés – autant d'éléments qui concrétisent, pour l'écrivain, la question du *choix* : dans l'ensemble de cette « 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 »⁹, pourquoi tel vocable, telle structure énonçante, plutôt que tel ou telle autre ? Problème de liberté, ou d'intentionnalité ? de référence ou de signifiante ? Il n'est pas question de proposer ici une synthèse linguistique du style de Genet, mais juste de donner quelques exemples de sa singularité idiolectale qui lui permet de s'inventer comme sujet de désir écrivain.

Le génie stylistique de Genet n'est pas lexicologique : pas ou peu de néologismes chez lui, ni d'hapax, pas de remotivations, de réactivations, et l'argot même ne s'élève pas vraiment au-dessus des conventions littéraires d'un Francis Carco, par exemple – on pourrait même lui reprocher de sacrifier souvent aux facilités du pittoresque crapuleux. En revanche, doté, de toute évidence, d'une oreille sensible, Genet n'a jamais cessé de solliciter les ressources de l'ordre des mots, des modelés phrastiques, pour placer dans les ressources infinies des rythmes et de la prosodie toute l'originalité de sa scansion et de sa diction – s'inscrivant, en cela, dans la tradition universitaire de la « belle prose française », chantée par Lanson, dans la lignée de ceux que l'on a pris l'habitude d'appeler, depuis le maître Péguy, « les grands prosateurs français », la référence à la merde et à la crasse ne changeant rien au

⁷ *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], in R. Barthes, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1993-1995, t. I, p. 146.

⁸ R. Barthes, *ibid.*

⁹ *L'étrange mot d...* (1967), in J. Genet, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1951-1991, t. IV, p. 17.

modélé du phrasé le plus ample. L'objet même du style de Genet, c'est d'abord la phrase – les trop fameuses métaphores (florale, en particulier¹⁰) ne faisant que s'ajouter à une ligne déjà dessinée par l'invention rythmique et rythmante du sujet.

Genet est un véritable obsédé de l'hyperbate. Cette figure de déplacement, qui consiste à perturber l'ordre linéaire attendu, en particulier des coordinations, pour créer des relances rythmiques, revient à presque toutes les pages de ses textes narratifs. Relevons, presque au hasard, dans les premières pages du *Journal du voleur* : « [...] le bas de l'hôtel était occupé par la grande salle d'un café donnant sur la rue, et qu'il fallait traverser pour monter aux chambres »¹¹, « Un immense amour – et fraternel – gonfla mon corps »¹², « L'acte est beau s'il provoque, et dans notre gorge fait découvrir, le chant »¹³, « Si elle possède la limpidité d'une larme pourquoi la goutte hésitant au bord d'une narine ne la boirais-je pas avec la même ferveur ? »¹⁴

On voit qu'il existe des variations : le premier exemple est le plus simple, mais on remarque tout de même un écart grammatical puisque Genet coordonne, par « et », deux unités de niveau différent, un participe présent avec complément (« donnant sur la rue ») et une relative déterminative (« qu'il fallait traverser »), autrement dit, il réunit et met sur le même plan un prédicat et une caractérisation ; la coordination en « et » accentue le détachement et la différence, qu'une simple juxtaposition aurait neutralisés – donc loin de lier, celle-ci, ici, distingue et écarte. Le deuxième exemple pourrait servir d'exemple dans les dictionnaires de figures : en une hyperbate au sens strict, on voit que les deux adjectifs épithètes d'« amour » sont dissociés, par une parenthèse avec tiret, par l'usage d'une coordination, mais surtout par la postposition du second : *« Un immense et fraternel amour » relève du français standard – et poétiquement, du cliché sentimental –, « Un immense amour – et fraternel » fait entendre la rupture et la relance d'une dramatisation individuelle forte, singulière et aventureuse ; outre la valorisation du second adjectif, qui, de proclitique (adjectif antéposé) devient tonique (adjectif postposé, et avec coordonnant), la figure de construction a le mérite de proposer une invention prosodique, qui réunit sujet accentuel et diction temporalisante, avec déplacement dans le temps de la phrase et de l'énonciation de la

¹⁰ Voir P. Laforgue, *Notre-Dame-des-Fleurs ou la symphonie carcérale*, Toulouse, PUM, 2001.

¹¹ *Op. cit.*, p. 25.

¹² *Ibid.*, p. 19.

¹³ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴ *Ibid.*, p. 26.

caractérisation affective¹⁵. Le troisième exemple commence déjà à radicaliser ce modèle fort classique en insérant entre le verbe transitif « provoque » et son COD « le chant » une indépendante coordonnée, qui cumule le sujet « il » et le complément de la phrase précédente qu'elle vient proprement parasiter, d'autant plus qu'elle retarde l'énonciation de ce complément indispensable, mais qui est aussi le sien, du fait de la récursivité. En outre, on remarque que, dans cette phrase insérée à un point de suspension prosodique, certes expressif mais perturbant, le complément prépositionnel, intraprédicatif, « dans notre gorge », est antéposé, ce qui suscite un effet d'étrangeté certain (« dans notre gorge fait découvrir » vs « *fait découvrir dans notre gorge »). Mais Genet va encore plus loin dans la quatrième citation, l'hyperbate y suscitant carrément une anacoluthie : le groupe « la goutte hésitant au bord d'une narine », forme de proposition participiale sur le modèle d'un ablatif absolu latin, est placé entre l'interrogatif « pourquoi » et le groupe verbal en interro-négative que celui-ci appelle ; or ce groupe verbal a pour COD le pronom « la », qui anaphorise la « goutte », mot qui avait déjà été suscité par cataphore dans la subordonnée hypothétique placée en tête de séquence (« Si elle/la goutte ») : il y a donc là une incohérence dans la thématization discursive, avec redondance contradictoire des pronoms – l'absence de virgules, qui marqueraient plus nettement les groupes syntagmatiques n'arrangeant pas les choses.

Cette poétique de l'hyperbate, pensée dans son invention idiolectale comme macrofigure énonciative, prenant en charge plusieurs possibilités de modélisations linéaires de ce que l'usage appelle « la phrase », mais qui correspond aussi au goût des diffractations et des discontinuités narratives et temporelles qui scandent ses récits¹⁶, est l'une des réalisations du « style » singulier de Genet qui, répétons-le, trouve dans les sollicitations d'un rythme à inventer et à marquer dans le rythmique d'une prosodie non conventionnelle sa part d'expressivité la plus originale et la plus remarquable. Il faut en rapprocher toutes les formes de métaposition et d'impertinence dans la linéarité syntagmatique actancielle : épithète de quatre syllabes antéposée à un substantif de deux syllabes en dépit de la règle de la cadence majeure : « [...] je l'évoque avec une si désespérée ferveur »¹⁷ ; antéposition du complément

¹⁵ C'est la dynamique même du désir pour Genet, comme l'atteste cet autre exemple quasi identique : « [...] je n'avais pas assez de bite pour les enfilet tous et ensemble », *Pompes funèbres* [1947], Paris, Gallimard (« L'imaginaire »), 1992, p. 184 ; l'hyperbate détaille en deux temps les objets du désir qu'une construction non détachée par coordination (*« les enfilet tous ensemble ») eût nivelés. À cet égard, et devant la récurrence de la construction, l'explicitation référentielle par le lexique est presque superfétatoire.

¹⁶ P. Bougon a attiré l'attention sur l'importance des anacoluthes et des discontinuités variées dans les récits de Genet : « Le cliché, la métaphore et la digression dans *Pompes funèbres* et *Un captif amoureux* », *L'Esprit créateur*, Lexington, 1995, vol. XXXV (n° 1), pp. 70-78.

¹⁷ *Notre-Dame-des-Fleurs* [1944], Paris, Gallimard (« Folio »), 1984, p. 226.

de verbe : « Des détails de l'arrestation, on n'a que faire »¹⁸, *etc.*¹⁹ Ces effets, relativement simples, sont même fréquemment amplifiés et compliqués par des structures complexes, comme la marque du degré comparatif pour l'adjectif antéposé à une phrase clivée : « Plus beau que celui de flammes, d'étoffes et de papier, dressé par Riton, c'est un bûcher de feu qu'était l'Allemagne »²⁰ ; ou comme la transformation thématique d'une périphrase modale en infinitif : « Il suffit d'un très léger décalage, par les mots le débarrasser de l'ironie, pour que l'humour nous révèle le tragique et la beauté d'un fait ou d'une âme »²¹.

L'éloquence oratoire de Genet, son goût des constructions emphatiques les plus amphigouriques, trouve donc dans toutes les formes de déplacement des modèles d'écart évidents. Il y en a d'autres. On peut penser aussi à la sollicitation du modèle périodique, autre référence très classique, comme l'hyperbate, et fort respectée par Genet – là encore, le style est dans l'appropriation singulière d'un modèle, dont on pourra s'écarter, non d'un l'invention d'une forme, dont on resterait prisonnier.

Les crimes sont à Brest aussi rares qu'ailleurs, mais par le fait du brouillard, de la pluie, du ciel épais et bas, de la grisaille du granit, du souvenir des galériens, de la présence à deux pas de la vielle, mais hors des murs – et par cela plus émouvante encore – de la prison du Bougen, par le fait de l'ancien baigne, du fil invisible mais solide qui relie les anciens marins, amiraux, matelots et pêcheurs aux régions tropicales, l'atmosphère y est telle, lourde et cependant radieuse, qu'elle nous paraît non seulement favorable mais encore essentielle à l'éclosion d'un meurtre²².

La séquence est binaire, très clairement, avec une protase lancée par la coordination « mais », et articulée par la répétition de quelques prépositions : à un premier niveau, une première série, causale, de deux « par », introduisant chacun une seconde série de compléments, de second niveau, en sept « de » pour la première (les compléments de « fait »), en deux « de » pour la seconde (les compléments du second « fait », puisque Genet répète le syntagme « par le fait de »). On note, en outre, une parenthèse suspensive qui ajoute, en incise, une autre, mais brève, séquence en « par », ce qui transforme l'articulation binaire interne de la protase en ternaire : il y a toute une poétique de la parenthèse chez Genet, qui trouve là un art de la suspension, de la diffraction et de la relance, qui convient à son sens de la prosodie déclamatoire, la parenthèse suscitant toujours des effets tensifs. L'apodose, après ces séries de causes, énonce le thème et le prédicat attendus depuis le début de la séquence (« l'atmosphère y est telle »).

¹⁸ *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 232.

¹⁹ Voir A. Fontvieille, « Ordre des mots et utopie grammaticale chez Jean Genet », in A. Fontvieille & Ph. Wahl (éd.), *L'Ordre des mots à la lecture des textes*, Lyon, PUL (à paraître).

²⁰ *Pompes funèbres*, *op. cit.*, p. 184.

²¹ *Pompes funèbres*, *ibid.*

²² *Querelle de Brest* [1947], Paris, Gallimard (« L'imaginaire »), 1992, p. 68.

Les suspensions prosodiques des périodes combinées en parenthèses permettent, parfois, de doubler l'énonciation, et de proposer une énonciation 2 dans une énonciation 1, avec démarquage temporel entre deux niveaux de temporalité, de représentation et de désir :

Cela faisait environ trois mois que Mignon était au ballon quand – alors que je rencontrais les mineurs aux visages que je trouvais si volontaires, si durs, encore que si jeunes, et faisant paraître plus molles mes pauvres chairs blanches, où je ne retrouve plus rien du colon féroce de Mettray, mais alors que je les reconnais bien, eux, et les crains – il descendit à la visite²³.

La parenthèse s'insère entre la conjonction subordonnante « quand » et la phrase narrative : elle développe une rêverie interne sur le temps passé, sur le corps vieilli ; on y remarque la multiplication des morphèmes « que », sous la répétition binaire d'un « alors que » modalisant, mais suivi d'un passé d'abord, d'un présent ensuite. La parenthèse a sa temporalité propre, d'ordre interne : intraphrastique, mais extradiscursive, elle a le paradoxe, éminemment genétien, d'être là tout en étant (d')ailleurs, d'interrompre l'ordre énonciatif attendu par un narcissisme tranquille qui s'autorise de son rythme dans le rythme. Phénomène bien plus que fait, perceptibilité bien plus que manifestation, l'énonciation suspensive de la parenthèse, surtout à l'intérieur d'une unité inachevée, impose la conscience intempestive d'une unité qui ne s'autorise que d'elle-même²⁴. Il ne s'agit pas tant, chez Genet, de corriger ou de rectifier, de préciser l'information rectrice, que de dire deux (ou plus) discours à la fois, pour illustrer une multiplication et un éclatement des désirs – ce pourquoi l'espace de la parenthèse est une réalisation, parmi d'autres, d'un certain enchâssement des polyphonies dans les récits de Genet, qui travaillent à dénoncer une certaine naïveté de la représentation par illusion référentielle, tout en renforçant celle-ci...²⁵

Marqueurs ou procédés, c'est peu de dire que ces faits de langue qui sont donc surtout des traits de style phénoménaux ne cultivent ni la discrétion ni la neutralité énonciative. L'écart par rapport au modèle de la prose des contemporains, Sartre, Gide, Camus, est patent : tout est marqué par une rhétorique de l'excès. Le style doit opacifier sa présence comme être-au-monde pour imposer la vérité et l'évidence de son vécu singulier. Et, précisément, cette opacification d'un style excessif, qui participe d'un rituel de l'exhibition, d'un sujet qui se découvre en s'inventant, dans son discours, passe par une manière originale, par exemple, de mobiliser les constructions relancées de l'hyperbate, d'insérer des parenthèses autonomes, ou

²³ *Notre-Dame-des-Fleurs*, op. cit., p. 309.

²⁴ Voir S. Pétiillon-Boucheron, *Les Détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain-Paris, Peeters, 2002.

²⁵ Voir F. Mercier-Leca, « Enchâssement narratif et polyphonie dans *Pompes funèbres* de Jean Genet : forme et signification », *Le français moderne*, Paris, 2002, vol. LXX (n° 2), pp. 169-185.

de pousser les ressources oratoires de la période classique du côté de la parodie, du fait des décalages de registres posés implicitement par les références hypotextuelles.

Là encore, Genet radicalise la vérité stylistique de la langue. Car sa manière à lui est volontairement dans le maniérisme qui fait le maniéré. On peut et on doit dire de sa prose qu'elle a des manières, exactement comme Divine a des manières – expression absolue, codée, qui dispense de tout adjectif caractérisant, lequel serait à la fois trop et pas assez, ridicule de toute façon : des manières, de dire, de faire, d'être. Loin d'être un vulgaire jeu de mots, l'hypothèse a l'avantage de réunir référent (sexuel : l'inversion) et référence (esthétique : la préciosité), même si elle n'est rien d'autre qu'une tentative pour essayer de proposer une grille de lisibilité particulière, à visage humain, à cette réalisation ontologique et existentielle générale qu'est le style. Le côté entortillé de ses phrases, leurs boucles et leurs détours, leurs interruptions et leurs reprises, qui font, du reste, entendre, aussi physiquement que possible, la voix dans le phrasé conducteur, participent de toute une dramaturgie du sujet, qui choisit de s'imposer par des choix intempestifs. Sur la grande scène du langage, et plus précisément sur la scène de la langue littéraire française, avec ses codes et ses repères, ses traditions et ses poncifs, Genet impose toutes les singularités, charmeuses et exaspérantes, d'un refus du simple et d'une quelconque mythologie du naturel ou de l'évident, pour susciter le mystère, le scandale et la violence, repoussant tous les blâmes grammaticaux par l'effronterie stylistique²⁶ – non sans humour et autoparodie, du reste, tant le narcissisme est inhérent à son aventure existentielle, à son projet.

Mais – et telle est *la* question de la lisibilité – faut-il ramener un phénomène sémantiquement orienté (la littérature est langage) à une signification particulière ? Ou, pour le dire autrement, l'herméneutique, et sa terroriste illusion du sens à atteindre, est-elle l'horizon d'attente implicite de l'étude de style ? Analyser le style de Genet pour trouver dans la manière de sa prose des confirmations rassurantes, prétendument objectives, de ce que la biographie nous a appris ? Ses inversions syntaxiques seraient-elles le fait de son inversion sexuelle ? Et la stylistique se ferait discours clinique, plus ou moins drôle²⁷. On comprend bien que c'est un problème théorique général, qui excède largement « le cas Genet » : on ne sait pas plus penser le style que l'on ne sait penser l'homosexualité – et chacun s'accorde à

²⁶ Genet n'était-il pas capable de dire aux très virils Américains en pleine guerre du Vietnam : « je crois que vous êtes en train de perdre la guerre parce que vous ignorez tout des élégances de la syntaxe » ? – « Un salut au cent mille étoiles » (1968), texte traduit de l'anglais par M. Akar, in J. Genet, *L'Ennemi déclaré*, *op. cit.*, p. 322.

²⁷ Voir É. Bordas, « Les inversions des invertis », in A. Fontvieille & Ph. Wahl (éd.), *op. cit.*

reconnaître que ces deux mots sont insatisfaisants pour des objets sans définition. Mais, précisément, Genet est un cas – stylistique.

Le sujet « Jean Genet » se découvrant, très jeune, une sensibilité et une personnalité que la culture occidentale moderne ne sait ni penser ni nommer, sinon à travers le dénominatif *homosexuel*, qui, tout comme la prose est ce qui n'est pas vers, dit ce qui est par ce qui n'est pas, n'a d'autre ressource que de s'inventer une vie pour faire coïncider son expérience et son vécu, en essayant même de susciter dans cette coïncidence un destin. Il fait donc le choix de la fiction, ontologique – un homosexuel ne peut guère échapper à la mythomanie, voire la schizophrénie, que l'altérité sociale lui demande toujours de bien vouloir adopter –, et esthétique, par l'écriture, donc. C'est le début d'une aventure : le sexe est révélateur d'identité ; or cette identité est problématique. L'invention d'identité que permet l'écriture sera le substitut à ce sexe absent. D'où le fait, bien compréhensible, que le sexe, en retour, sature l'écriture de sa référence et de sa pensée, politisant inévitablement la prise en charge du désir, par l'inscription de ses interdits. Et à sexe autre, écriture autre – Genet, cet homme des phrases, ne rend-il pas hommage à la transsexualité en affirmant que c'est là « enseigner au monde entier, afin qu'il vous désigne, un obligatoire détournement syntaxique »²⁸ ? Au risque, du reste, que cette sur-sexualisation de l'écriture énoncée n'aboutisse à une désérotisation de l'imaginaire, comme en un geste de retour – Genet expliquait même que « si des lecteurs sont touchés sexuellement par [ses] livres, c'est qu'ils ont été mal écrits, parce que l'émotion poétique devrait être d'une telle force qu'aucun lecteur ne soit ému de manière sexuelle »²⁹. Précisément, le style est l'expérience de cette identité interne, en réponse à l'altérité externe : jubilation de l'un, aux repères infinis, contre déception de l'autre, réducteur et anecdotique. L'écriture des ruptures et des relances que favorise Genet, toutes ces formes d'écart extraverti, participent de cette aventure générale qui recherche les détours les plus tortueux pour s'aventurer dans les arcanes de l'inconnu et du risque, qui sont sa logique et sa vérité.

C'est bien pourquoi l'opposition entre l'art et la vie, l'œuvre écrite et l'engagement vécu, le style d'écriture et le style de vie, serait un authentique contresens dans le cas de Jean Genet, faussement rigoureux, inintelligent : ses stylèmes sont des sexèmes. Tout est chez lui affirmation volontariste d'une identité construite : l'esthétique est biographique – mais peut-être pas nécessairement *autobiographique*. Ce n'est pas le style (préexistant, transcendant) qui

²⁸ *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, 1986, p. 207.

²⁹ Entretien avec M. Gobeil (1964), in J. Genet, *L'Ennemi déclaré*, op. cit., p. 17.

est l'homme, mais, fondamentalement l'homme qui est style, qui n'existe que dans ce geste d'individuation et de liberté, de revendication aussi, voire de militantisme, qu'est le style. À l'absence de style des autres, ou à leur style plat, commun, hétérosexuel, Genet oppose la fantaisie de son idiolecte et les provocations de ses pérégrinations pour imposer et vivre la différence, dans l'écart fondateur d'un rythme puissant. Le rituel (narcissique) d'une exhibition indispensable pour se penser, pour s'inventer par l'expérience et l'expérimentation, est d'abord aventure stylistique.

Éric BORDAS