

Pour citer cet article : Verger, Mathias, « Jean Genet et Nijinski : le nom à la lettre et le diable au corps », *Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts* [En ligne], 03 | 2013, URL : <http://figures-historiques.revue.univlille3.fr/n-3-2013/>.

Mathias Verger

Université Paris 8 - Saint-Denis

Jean Genet et Nijinski : le nom à la lettre et le diable au corps

Jean Genet a beaucoup joué dans toute son œuvre sur les potentialités sémantiques de son nom, signant ainsi ses textes par un cryptage onomastique et une dissémination du patronyme. Ces ruses affectent tous les noms propres qui s'avèrent en excès de leur fonction référentielle et deviennent le lieu d'une fascination pour la lettre. Un cas exemplaire de ces métamorphoses du nom propre est celui de Vaslav Nijinski qui apparaît à différentes reprises dans l'œuvre genetienne et sous différentes formes, notamment avec un –y ou un –i final. La poésie du nom de Nijinski permet d'envisager une danse littérale de l'écriture : la langue devient le miroir de la scène dansée, et la matérialité linguistique de ce nom fait de lettres instables suit le mouvement chorégraphique. Le travail stylistique mené sur le nom d'un personnage historique permet de donner au jeu onomastique une puissance allégorique sur le dialogue entre les différentes pratiques artistiques.

Genet s'inscrit dans toute une tradition littéraire qui pense la langue à l'échelle de la lettre, selon l'analogie du corps du caractère d'imprimerie et du corps humain. Le nom propre du danseur « Nijinsky », symbole des prouesses de la danse, se plie à toute la gymnastique d'une poésie qui travaille l'imaginaire graphique de la langue dans le pictogramme possible que représente tout caractère alphabétique. Ces acrobaties d'une langue qui se représentent elles-mêmes dans les caractères mobiles proposent de rendre hommage au danseur révérend en faisant littéralement « danser » les lettres de son nom. Nijinski, nom propre obtenu en français par une opération de translittération, n'est pas chez Genet l'objet d'une transcription figée ou unique. L'auteur poursuit au contraire dans la mise en scène du nom propre du danseur une rêverie alphabétique qui relance infiniment le mouvement des lettres et le geste de la traduction. Dans les arabesques de l'écriture genetienne, la danse des lettres renvoie à la dissémination du nom autant qu'au corps mobile du danseur. Elle rend compte du jeu duplice

Pour citer cet article : Verger, Mathias, « Jean Genet et Nijinski : le nom à la lettre et le diable au corps », *Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts* [En ligne], 03 | 2013, URL : <http://figures-historiques.revue.univlille3.fr/n-3-2013/>.

de la signature. On peut ainsi passer de l'inscription malicieuse du nom de l'auteur Jean Genet à l'équivoque du nom de Nijinsk-i/y.

Le nom de Genet : la métamorphose du signifiant comme signature

Jean Genet a souvent joué poétiquement sur son *patronyme*, nom de famille infiniment problématique pour cet enfant abandonné en bas âge par sa mère et qui n'a jamais connu son père. Ce patronyme inhabitable comme nom *propre*, Genet le transforme en un espace poétique susceptible de se métamorphoser en une série ouverte de libres paronomases. Le nom de « Genet » est maintenu dans une distance qui permet à l'auteur de ne jamais s'identifier sans reste à un seul individu : la politique négative de l'identité genetienne est en rapport avec sa poétique de la métamorphose et de la transfiguration. Dans toute l'œuvre de l'auteur le signifiant « Genet » donne lieu à des fantasmes de créations et de renaissances : c'est un « je-nais » qui permet de renaître sous d'autres identités poétiques, d'autres noms et d'autres lettres, dans le jeu parallèle des multiples romans familiaux inlassablement mis en scène dans les récits (ce sont les jeux de naissances d'un « je(u) nais », le *je* ne naissant jamais que dans le *jeu*, c'est-à-dire dans la dérision de l'humour et dans l'écart linguistique). La ressemblance lexicale entre le nom de l'auteur et la fleur jaune du genêt participe aux images florales structurantes de l'œuvre : les « miracles de la rose » sont à penser comme des figures jumelles des déhiscences d'un Genet-genêt se réincarnant en des métaphores et images infinies pour échapper à la tyrannie du propre et de l'identité généalogique. C'est la pensée sauvage de l'auteur, pensée sensible attentive à tout ce qui ne cesse jamais de se transformer et de s'altérer. La poésie genetienne lutte contre les assignations autoritaires de l'identité.

Je fus élevé dans le Morvan par des paysans. Quand je rencontre dans la lande – et singulièrement au crépuscule, au retour de ma visite des ruines de Tiffauges où vécut Gilles de Rais – des fleurs de genêt, j'éprouve à leur égard une sympathie profonde. Je les considère gravement, avec tendresse. Mon trouble semble commandé par toute la nature. Je suis seul au monde, et je ne suis pas sûr de n'être pas le roi – peut-être la fée de ces fleurs. Elles me rendent au

Pour citer cet article : Verger, Mathias, « Jean Genet et Nijinski : le nom à la lettre et le diable au corps », *Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts* [En ligne], 03 | 2013, URL : <http://figures-historiques.revue.univlille3.fr/n-3-2013/>.

passage un hommage, s'inclinent sans s'incliner mais me reconnaissent. Elles savent que je suis leur représentant vivant, mobile, agile, vainqueur du vent.¹

Les images végétales et florales qui envahissent toute l'œuvre genettienne permettent de déraciner les identités et les noms grâce au libre jeu de la métaphore, de l'image poétique et de la liberté de la lettre, « mobile » et « agile » comme le narrateur. La fleur de genêt, « cette plante épineuse des Cévennes »², permet à Genet de transformer son nom *propre* en nom *commun*, déjouant ainsi les mécaniques de la filiation et les transmissions héréditaires. La fleur homophone ne fonctionne pas pour Genet comme un second patronyme ou matronyme possible : elle représente la liberté analogique, la puissance de la métaphore et la possibilité de s'affilier en dehors d'une fantasmagorie généalogique. L'ancêtre potentiel n'est pas l'aïeul généalogique, mais le criminel exemplaire, Gilles de Rais, cauchemar des familles et du royaume de France resté célèbre pour ses massacres d'enfants.

La fleur de genêt est une métaphore à la puissance autobiographique permettant de tracer infiniment des « airs de famille »³ qui n'ont pas à répondre de leur authenticité ou de leur origine vérifiable. C'est un nom commun chéri parce qu'il est « non propre » et qu'il permet de s'affilier, c'est-à-dire d'opposer le désir des affiliations volontaires au modèle de la filiation. La fleur représente ici la puissance de la poésie au cœur même de la vie sensible. Genet substitue à son nom propre un nom commun qui devient l'image métaphorique d'affinités électives venant supplanter le despotisme des filiations légitimes. De nouvelles « familles » se dessinent alors pour l'auteur, familles poétiques et végétales qui défigent tous les noms. Avec cet effet de signature poétique, on rit jaune avec la fleur de Genet qui recompose les identités civiles comme les identités nominales et linguistiques.

Enfin par elle [la fleur de genêt] dont je porte le nom le monde végétal m'est familier. Je peux sans pitié considérer toutes les fleurs, elles sont de ma famille. Si par elles je rejoins aux domaines inférieurs – mais c'est aux fougères arborescentes et à leurs marécages, aux algues, que je voudrais descendre – je m'éloigne encore des hommes.⁴

¹ Jean Genet, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, p. 48-49.

² *Ibid.*, p. 49.

³ François Noudelmann, *Les airs de famille : une philosophie des affinités*, Paris, Gallimard, 2012.

⁴ Jean Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 49.

Pour citer cet article : Verger, Mathias, « Jean Genet et Nijinski : le nom à la lettre et le diable au corps », *Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts* [En ligne], 03 | 2013, URL : <http://figures-historiques.revue.univlille3.fr/n-3-2013/>.

Avec son nouveau nom commun et floral, l'auteur souhaite « descendre » dans des arborescences rhizomatiques qui n'ont plus rien d'un arbre généalogique. La lutte contre les ascendants et leurs noms propres se traduit dans l'image de mangroves et jungles sous-marines qui font du nom l'enjeu poétique d'entrelacements souterrains inouïs, garants d'une identité complexe, emmêlée et en mouvement. La métamorphose genetienne affecte les images, les identités et les noms. La « fée de ces fleurs » de genêt produit une véritable magie du nom propre. C'est le modèle généalogique qui se délite ici dans les corps recomposés d'un Genet renaissant par efflorescence, signant ainsi son œuvre par la dissémination du nom propre. Le royaume de Genet n'est ni la terre, ni le sol, ni le nom propre familial. C'est le monde souterrain infernal ou l'espace sous-marin abyssal et illimité. C'est une mise en abyme et en abysse du patronyme tombé dans la fosse poétique. Mais c'est aussi, pour cet écrivain voleur, le monde aérien qui permet les envols et tous les « vols » polysémiques. « Les botanistes connaissent une variété de genêt qu'ils appellent genêt ailé »⁵. Ce voyou de Genet sera un voleur de livres comme un zélé voleur de nom. Sa signature, c'est le pillage du nom propre, l'effraction dans le corps de la langue.

Les voyous aiment changer de nom ou déformer jusqu'à le rendre méconnaissable celui qu'ils portent. [...] J'ai déjà parlé de la vertu du nom : une coutume maorie veut que deux chefs de tribus qui s'estiment et s'honorent changent mutuellement de nom.⁶

On l'entend, la « vertu » du nom propre, c'est, en régime genetien, ce qui s'échange ou se déforme dans le conflit linguistique. C'est la vertu en tant qu'elle assone en « vers tu », lorsque les noms, propres ou communs, s'acheminent vers l'autre et se destinent à l'échange ou l'altération. Cette vertu nominale impropre, c'est la malice de l'écriture genetienne qui prend la langue à la lettre et qui a le diable poétique au corps.

En se défaisant de son patronyme, l'auteur met à distance tout ce qui produit de l'héritage mécanique. En rejetant l'imaginaire généalogique du nom de famille, il repousse en même temps la qualité nationale du nom propre. Le fils indigne est aussi un bien mauvais

⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁶ Jean Genet, *Miracle de la rose*, Paris, Gallimard, 1946, p. 81.

Pour citer cet article : Verger, Mathias, « Jean Genet et Nijinski : le nom à la lettre et le diable au corps », *Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts* [En ligne], 03 | 2013, URL : <http://figures-historiques.revue.univlille3.fr/n-3-2013/>.

autochtone qui refuse d'habiter son nom. L'histoire de France devient la scène d'un jeu de mot récurrent qui permet de relier la distance prise avec la généalogie familiale comme avec le récit de l'histoire nationale, récit qui s'écrit selon le modèle généalogique des filiations et des dynasties royales. Ce personnage historique qu'est l'auteur Jean Genet est lui-même l'objet d'un jeu de mot des « gardes du greffe », ces « gâfes » qui ne manquent pas de faire des gaffes avec la langue et les patronymes. Dans une scène d'interrogatoire de *Miracle de la rose*, la prose de Genet associe la fleur de rhétorique au jeu de mots :

- Ton nom ?
- Genet.
- Plantagenet ?
- Genet, je vous dis.
- Et si je veux dire Plantagenet, moi ? Ça te dérange ?
- ...⁷

Le narrateur frivolement autobiographe, en ne répondant pas à la question émanant du pouvoir et de l'autorité, échappe à la loi du monde et choisit de ne pas plus obéir aux assignations héréditaires de la généalogie qu'aux identifications de l'histoire nationale. La singularité genetienne se représente d'une certaine manière dans ces points de suspension qui laissent en suspens un patronyme artificiellement rattaché par le discours du pouvoir à la patrie haïe. Du nom historique « Plantagenet » devenu poétique, Genet ne retient pas de la « plante » son enracinement dans un sol ou un nom référentiel, mais plutôt la croissance

⁷ *Ibid.*, p. 15. Le garde du greffe, en traçant un double rapport linguistique et généalogique entre Genet et les Plantagenêt, remotive les signifiants du « grand récit » national. On peut lire cette scène comme la violence que le pouvoir inflige aux individus dans la construction d'un « imaginaire national » (selon les termes de Benedict Anderson, cf. *Imagined Communities*, London, Verso, 1983, tr. en français par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 1996) que la culture scolaire participe largement à édifier (« Plantagenet » fonctionnerait alors comme le souvenir d'une histoire de France patriotique enseignée aux enfants). On peut aussi y lire l'indice de la trahison politique et linguistique du narrateur. Historiquement, le nom des Plantagenet renvoie plus à l'histoire politique de l'Angleterre qu'à celle du royaume de France. Si le « gâfe » assigne à Genet une identité de Plantagenêt, peut-être faut-il lire alors dans cette identité factice le rôle d'« ennemi déclaré » de la nation que le narrateur s'ingénie à exécuter au mieux. Ce soupçon de trahison annoncerait aussi la présence larvée de l'anglais dans la phrase genetienne.

Pour citer cet article : Verger, Mathias, « Jean Genet et Nijinski : le nom à la lettre et le diable au corps », *Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts* [En ligne], 03 | 2013, URL : <http://figures-historiques.revue.univlille3.fr/n-3-2013/>.

continue et la déhiscence des fleurs, ainsi que les « greffes » végétales possibles. Une signature d'auteur consiste bien, dans l'œuvre genettienne, à faire résonner les possibilités d'une greffe en lieu et place du greffe (bureau d'un tribunal). L'état civil ne dira jamais le tout de l'identité et n'empêchera pas les transplantations du nom propre, ses greffes possibles pour une *culture* du nom qui déjoue les effets de naturalité de l'identité. Et dans ce trouble du genre grammatical de la langue (le / la greffe) se donne déjà à lire tous les « revers du genre »⁸ de Genet et la ligne *queer* de son écriture. Qu'ouïr, alors, dans les noms de Genet ?

L'auteur s'est aussi comparé à un petit cheval, ce « genêt d'Espagne » qui fournit encore une nouvelle *persona* d'auteur avec ses âneries et ses bêtises linguistiques. La mémoire des errances délictueuses en Espagne dont le *Journal du voleur* rend compte d'une manière incertaine est aussi capricieuse que le nom de l'auteur est polymorphe : la fausse confession autobiographique est toujours doublée par la fable et l'imagination romanesque. Cette duplicité du récit autobiographique se retrouve dans le jeu de mot affectant l'identité du sujet et l'intégrité du patronyme. Dans une note de bas de page, l'auteur écrit avec malice :

Le jour même qu'il me rencontra, Jean Cocteau me nomma « son genêt d'Espagne ». Il ne savait pas ce que cette contrée avait fait de moi.⁹

En surimpression de l'homophonie végétale résonne donc l'homophonie animale de Genet. Les métamorphoses du nom assurent au sujet son caractère protéiforme et des déplacements constants. Le nom de Genet se décompose encore au gré des aventures textuelles et sexuelles du narrateur en jeune homme (un « jeunet » devient un éphèbe possible), en une manière de « gêner » l'ordre moral et la langue standard, en un jeu sur la privation et le manque (« jeûner », « je n'ai »), en des festins orgiaques (le dé-jeuner de Genet fournit l'expression spectrale organisant la célèbre image du narrateur du *Journal du voleur* souhaitant s'avaler soi-même pour n'être plus qu'une boule mâchée¹⁰), en des cris paradoxaux bien connus

⁸ Agnès Vannouvong, *Jean Genet, les revers du genre*, Dijon, Presses du réel, 2010.

⁹ Jean Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁰ « Il m'est arrivé une aurore de porter d'amour sans objet mes lèvres sur la rampe glacée de la rue Berthe, une autre fois d'embrasser ma main, puis encore, n'en pouvant plus d'émotion, de désirer m'avaler moi-même en retournant ma bouche démesurément ouverte par-dessus ma tête, y faire passer tout mon corps, puis l'Univers, et

Pour citer cet article : Verger, Mathias, « Jean Genet et Nijinski : le nom à la lettre et le diable au corps », *Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts* [En ligne], 03 | 2013, URL : <http://figures-historiques.revue.univlille3.fr/n-3-2013/>.

d'amour comme de haine (je ne hais / je hais). Le délire du signifiant si cher à Genet dans la construction d'une écriture poétique permet de faire encore résonner ce masque et cette fiction identitaire qu'est le nom propre en un pied-de-nez adressé à l'ordre de la langue, lorsque les textes jouent des potentialités phoniques et anatomiques d'un « je-nez » ou d'un « jeu-de-nez », expressions flottantes que le lecteur doit savoir flairer pour donner du sens à certaines obscurités des récits¹¹. Chez Genet, le corps instable des mots et la capacité de ces derniers à se déplacer et se transformer de manière erratique dans des jeux de mots et des effets de ressemblances phoniques permet d'inscrire précisément une signature d'auteur dans les aléas et transports du corps matériel des noms et le délire nominal. « Il rit, mais je le sens gêné »¹². La gêne contre les gênes, c'est la manière dont l'écriture genettienne trouble le (mauvais) genre de la langue maternelle en prenant malicieusement les mots et les noms à la lettre. Les supplices de la lettre deviennent une érotique de l'écriture lorsque le délié de la langue rencontre la liberté de mouvement des corps dansés et de l'art chorégraphique. Jacques Derrida a magistralement montré dans *Glas* comment la signature et l'inscription du nom propre étaient une cheville poétique de l'écriture genettienne¹³. Signer avec son nom, c'est aussi se signer avec et dans la langue. Se signer, c'est aussi faire un signe de croix, au risque que le X vienne barrer le nom, interdire le nom propre, au risque que l'errance de la lettre déjoue les effets de signature. Signer consiste alors à faire saigner les mots. Peut-être même à traduire ce nom intraduisible qu'est le nom propre, lorsque la traduction produit précisément une incision de la langue maternelle en donnant naissance à des « mots qui saignent »¹⁴.

n'être plus qu'une boule de chose mangée qui peu à peu s'anéantirait : c'est ma façon de voir la fin du monde », Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs* [1944], Paris, Gallimard, 1948, p. 43.

¹¹ C'est par exemple le cas dans *Un captif amoureux* lorsque l'avion dans lequel se trouve le narrateur « pique du nez », provoquant des rêveries sur le nom jusqu'à ce que l'anagramme « zen » surgisse sous la plume de l'auteur.

¹² Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 149.

¹³ Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Galilée, 1974.

¹⁴ Michel Foucault, « Les mots qui saignent », in *Dits et écrits* [1994], vol. I, Paris, Gallimard, 2001, p. 452-455. Dans ce texte sur la traduction de l'*Énéide* par Klossowski, publié pour la première fois en 1964, Foucault fait de la métaphore des « mots qui saignent » le travail de la traduction. Il reprend l'image à Pierre Klossowski qui écrivait dans sa préface : « Ce sont les mots qui saignent, non les plaies ».

Pour citer cet article : Verger, Mathias, « Jean Genet et Nijinski : le nom à la lettre et le diable au corps », *Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts* [En ligne], 03 | 2013, URL : <http://figures-historiques.revue.univlille3.fr/n-3-2013/>.

Si Genet a toujours su jouer sur les potentialités signifiantes de son nom, c'est qu'une poétique et une politique peuvent se déduire de la plasticité des noms. Une politique du signifiant se formule dès l'échelle minimale de la lettre. Ce qui est valable pour le nom de l'auteur l'est aussi pour les autres noms propres référentiels. L'inscription de noms de personnages historiques relève elle aussi de stratégies d'écriture complexes. Le mode d'apparition du patronyme excède largement le simple effet de citation ou de référence. La fascination que l'écrivain entretient pour la puissance de la langue fait que l'inscription du nom de personnages historiques joue de l'analogie possible entre le corps de l'écriture, la matérialité typographique d'un nom, et le corps des personnages évoqués. L'emploi d'une lettre majuscule ou minuscule peut être capital. Dans un petit texte intitulé « *Cathédrale de Chartres. « Vue cavalière »* », publié dans le numéro de *L'Humanité* du 30 juin 1977, texte très ironique sur les idées de « pays » et de « patrie », Genet prête une grande attention à la relecture des épreuves afin que le nom de Lionel Stoléro (à l'époque secrétaire d'État chargé de la revalorisation du travail manuel au sein du cabinet de Raymond Barre) soit bien orthographié sans majuscule : « un stoleru »¹⁵. L'antonomase dépréciative fait du secrétaire d'État un *type*, le nom propre devenu nom commun assumant pleinement sa charge ironique contextuelle¹⁶. Mais la provocation se redouble dans le choix d'orthographier l'antonomase avec une lettre initiale minuscule : la médiocrité du personnage n'en est que plus visible.

¹⁵ Voir les explications d'Albert Dichy dans les notes à l'ouvrage suivant : Jean Genet, *L'ennemi déclaré : textes et entretiens choisis 1970-1983* [1991], Paris, Gallimard, 2010, p. 272-273.

¹⁶ Genet, qui vilipende l'État et l'idée de nation française pour se placer aux côtés de tous les proscrits, ne peut voir d'un bon œil le « million Stoléro » de l'époque. En 1977, les premiers dispositifs « d'aide au retour » marquent un tournant dans la politique migratoire de la fin des Trente Glorieuses. Lionel Stoléro lance la première prime de 10.000 francs d'aide au retour, devant inciter les travailleurs étrangers immigrés à retourner dans leur pays d'origine. Dans son article paru dans *L'Humanité*, Genet rappelle combien le patrimoine français contemporain cristallise une fiction d'authenticité répondant à un fantasme d'identité nationale qui oblitère la réalité historique des échanges avec l'étranger, des phénomènes centraux d'immigration et de traduction dans la construction de tous les États-nations. La « Cathédrale de Chartres » devient, dans le texte de Genet, un joyau architectural édifié par des artisans et ouvriers venus de nombreux pays différents. En sabordant le nom propre de Lionel Stoléro, Genet désacralise toutes les fictions d'identité grâce au caractère diabolique et démystificateur du pouvoir de la lettre.

Pour citer cet article : Verger, Mathias, « Jean Genet et Nijinski : le nom à la lettre et le diable au corps », *Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts* [En ligne], 03 | 2013, URL : <http://figures-historiques.revue.univlille3.fr/n-3-2013/>.

L'« émajusculation »¹⁷ fait ici entorse aux normes de la langue en défiant les signifiants du pouvoir. Le lisible et le visible du nom d'un personnage, voilà bien deux dimensions de l'écriture malicieusement emmêlées dans le style genetien. Face à l'orthodoxie du nom propre et du modèle d'identité qu'il transporte, Genet préfère la danse des lettres : c'est par la mobilité des caractères que l'auteur fera du nom l'enjeu d'une signature en mouvement, répondant mieux à sa pensée dynamique d'une identité en constante traduction¹⁸. Si l'on garde en mémoire l'idée nietzschéenne de la danse comme métaphore de la pensée, et possiblement comme image d'une écriture métaphorique en mouvement et en déplacement constants, alors peut-être faut-il prendre Genet au mot quand il délire sur les noms propres de danseurs. Et peut-être faut-il s'engouffrer dans la poésie dansante de ces noms dès l'unité de la lettre, c'est-à-dire en prêtant une attention particulière à ce qui fait corps dans la langue. Voilà probablement un effet de signature de l'écriture genetienne : il s'agirait de signer un texte en travaillant au corps le nom propre de personnages admirés. La signature n'est alors plus un sceau personnel imprimé sur une page, mais la ruse d'une écriture hospitalière qui ne signe que dans la chorégraphie d'une écriture désirant changer de corps.

On peut en ce sens s'intéresser à l'inscription du nom du célèbre danseur russe Nijinski dans l'œuvre de Genet. Ce nom devient le support de toute une rêverie linguistique qui prend le nom à la lettre en jouant de l'analogie entre le corps en mouvement du danseur et le corps de la langue. Pour approcher les arabesques du nom de Nijinski, penchons-nous tout d'abord sur certains apprentis danseurs de *Notre-Dame-des-Fleurs* qui, fascinés par l'idole mythique, inscrivent ce fantasme de la danse au cœur de la poétique textuelle.

L'imaginaire graphique : le corps de la lettre et le corps du danseur

Dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, différents personnages rêvent de devenir danseurs. Le geste de l'écrivain cherche lui aussi à rapprocher l'écriture d'une chorégraphie dansée. Lou

¹⁷ On emprunte ici un terme que Jacques Derrida a utilisé (au moins) deux fois dans son œuvre : voir Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 29 et, du même, *Glas*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁸ Sur l'idée générale d'une identité comme produit de et par la traduction, voir par exemple Rada Ivekovic, « De la traduction permanente », *Transeuropéennes*, n° 22 (2002), « Traduire, entre les cultures », p. 121-145.

Pour citer cet article : Verger, Mathias, « Jean Genet et Nijinski : le nom à la lettre et le diable au corps », *Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts* [En ligne], 03 | 2013, URL : <http://figures-historiques.revue.univlille3.fr/n-3-2013/>.

Culafroy, alias Divine, apprend par exemple à danser après une sorte d'épiphanie nocturne et onirique. Les pas de Lou tentés de nuit transforment le personnage en danseur accompli le temps d'un rêve :

Culafroy se promenait nu-pieds, parmi les draps. Il vivait des minutes légères comme des menuets, faites d'inquiétude et de tendresse. [...] S'il ne touchait plus au sol que par un geste illogique de son cou-de-pied tendu, ce geste pouvait le faire décoller, quitter la terre et le lancer au milieu des mondes d'où il ne reviendrait jamais, dans l'espace où rien ne pourrait l'arrêter. Il reposa ses pieds au sol de toutes leurs semelles, afin qu'elles l'y maintinssent avec plus de sécurité. Car il savait danser.¹⁹

Dans cet univers onirique où Culafroy peut divinement danser « nu-pieds » tout en reposant « ses pieds au sol de toutes leurs semelles », la contradiction logique participe à l'invention de « mondes » nouveaux régis par des lois poétiques. Le rêve et la poésie peuvent tout : produire des mondes, transformer les hommes en danseurs, rompre avec le principe de non-contradiction, et peut-être même inventer des langues par-delà leurs enceintes maternelles en touchant particulièrement aux noms propres. Avec Lou Culafroy alias Divine, il s'agit de n'avoir pas froid aux yeux et d'approcher la langue avec la grâce et la légèreté d'un danseur. Il s'agirait peut-être d'écrire et de lire comme on danse, en glissant sur les mots et en sautant de lettre en lettre. La pointe réussie dépend de l'équilibre du corps comme du tact mesuré de la langue.

Le jeune Culafroy apprend à danser grâce à une page de la revue de cinéma *Cinémonde* (à lire littéralement, c'est-à-dire aussi étymologiquement, comme un *monde* en mouvement, *kiné*), comme si le texte et l'image étaient des programmes de danse et de chorégraphie, comme si les danseurs *étoiles* se trouvaient de la même manière que les *stars* de cinéma :

D'un *Cinémonde* il avait arraché ce thème : « Une petite ballerine photographiée dans sa robe de tulle raide, les bras en ballon, la pointe, comme un fer de lance, fichée au sol. » Et au-dessous de l'image, cette légende : « La gracieuse Ketty Ruphlay, âgée de 12 ans. »²⁰

¹⁹ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, op. cit., p. 166-167.

²⁰ *Ibid.*, p.167.

Pour citer cet article : Verger, Mathias, « Jean Genet et Nijinski : le nom à la lettre et le diable au corps », *Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts* [En ligne], 03 | 2013, URL : <http://figures-historiques.revue.univlille3.fr/n-3-2013/>.

Genet joue comme à son habitude sur la polysémie du terme « légende » : les légendes de l'image et de la danse sont « à lire » (*legenda*) de manière duplice – leurs noms aussi. La gracieuse « Ketty Ruphlay » fait résonner dans le corps de son nom étranger ce principe du « reflet » ; celui-ci organise tout le chiasme métaphorique qui fait de l'écriture et de la danse des pratiques artistiques en transfert, en miroir, échangeant leurs procédés. Les images de danse et des danseurs seront toujours chez Genet des « reflets » d'images linguistiques. Et ces reflets, à l'instar du nom de la jeune Ketty, prennent parfois le risque de la langue étrangère, lorsque des processus de traduction permettent de changer de regard sur la langue et de forger des anamorphoses linguistiques. Cette analogie posée entre le corps des danseurs, le corps littéral de la langue et les reflets analogiques circulant entre l'art de la danse et les ruses de l'écriture se donnent à lire et à voir de manière particulièrement sensible dans la rêverie onomastique dont fait l'objet le nom de Nijinski. Le jeune Lou Culafroy, qui n'est pas encore le travesti Divine qu'il sera bientôt, apprend la danse comme un autodidacte dans les légendes et les images des magazines de cinéma. Et ce faisant, c'est la langue qui déjà se travestit en changeant d'atours et en prenant le nom propre à la lettre. Le « sens divinatoire » de l'enfant Culafroy, future Divine travestie, c'est cette intuition qui fait du nom propre le support d'une rêverie sur la lettre rapprochant le corps du danseur des lettres de son nom et l'art chorégraphique de l'équilibre sensible d'une écriture. Cet enfant sait que la « figure » participe autant de la danse que de la langue, et que le tropisme pour la poésie est une attention sensible à la matière et à ce qui fait corps dans l'écriture. Le danseur vient dire la vérité du rapport de l'auteur face à la langue : il est cet « ange annonciateur [...] que j'observais dans les ensembles de gymnastique. Il dépendait des figures qu'il servait à tracer, et par cela, n'était qu'un signe »²¹. L'imaginaire analogique du corps des personnages et du corps de la lettre alphabétique offre l'espace d'une pensée de l'écriture *à la lettre* chez Genet.

Avec un sens divinatoire étonnant, cet enfant, qui n'avait jamais vu de danseur, qui n'avait jamais vu une scène, aucun acteur, comprit l'article long d'une page où il était question de figures, d'entrechats, de battus-jetés, tutus, chaussons, toile, rampe, ballet. Par l'allure du mot Nijinsky (la montée de l'N, la descente de la boucle du j, le saut de la boucle du k et la chute de

²¹ *Ibid.*, p. 325-326.

Pour citer cet article : Verger, Mathias, « Jean Genet et Nijinski : le nom à la lettre et le diable au corps », *Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts* [En ligne], 03 | 2013, URL : <http://figures-historiques.revue.univlille3.fr/n-3-2013/>.

l'y, forme graphique d'un nom qui semble vouloir dessiner l'élan, avec ses retombées et rebondissements sur le plancher, du sauteur qui ne sait sur quel pied se poser), il devina la légèreté de l'artiste, comme il saura un jour que Verlaine ne peut être que le nom d'un poète musicien.²²

La duplicité et la complexité de l'écriture genettienne se compliquent ici encore à la faveur d'un calembour qui prolonge le dialogue entre les pratiques artistiques, entre l'écriture et la danse, la chorégraphie et la musique. Toute la poésie de l'écriture de Genet se concentre bien en secret « vers l'aine » en reprenant tous les impairs et la musique des auteurs aimés. Rappeler le nom de Verlaine, c'est jouer sur la musique des mots et les potentialités poétiques des noms propres à défigurer tout en s'inscrivant dans la lignée des poètes maudits et des amours homosexuelles. Mais si l'érotique genettienne se concentre toujours « vers l'aine », c'est aussi vers l'N, lettre initiale de Nijinski, que s'oriente l'écriture, car tout l'art poétique de Genet s'orchestre dès l'unité minimale de la lettre. La fascination pour le nom propre et son corps de lettres sert une érotique de la langue. « Les noms parce qu'ils sont l'asile des rêves sont les aimants du désir »²³ écrivait Proust. Des aimants du désir on passe bien vite, avec Genet, au désir des amants. Et si « l'allure du mot Nijinsky », dont la « montée de l'N » (et de l'aine) fait surgir le souvenir du nom du Verlaine, s'écrit bien selon une érotique maximale de l'écriture prise au pied de la lettre, c'est peut-être aussi que la lettre finale du danseur, ce Y surprenant, pointe aussi dans sa forme même « vers l'aine ». On va le voir très vit(e), mais sachons progresser à notre propre « allure », c'est-à-dire à notre vitesse, sans se précipiter. Soyons encore un peu attentif à la manière dont le texte se construit en miroir de la

²² *Ibid.*, p. 167-168. On note ici que l'imaginaire de la lettre est plus lié à une pratique chirographique de l'écriture qu'à une rêverie sur le signe typographique imprimé : la « boucle du k » renvoie bien sûr à une écriture tracée à la main, la danse du stylo sur la feuille de papier. Par ailleurs, « Verlaine ne peut être que le nom d'un poète musicien », car Verlaine contient dans son nom propre toute la poésie (le *vers*-laine à tisser sur le métier poétique) et fait signe vers l'érotisme viril : *vers l'aine*... Comme si l'art poétique du poète était contenu dans les impairs de son nom. Le calembour est déjà attesté dans le *Petit Bottin des Lettres et des Arts* de 1886 qui introduit la notice relative à Verlaine par la phrase : « Dès ses débuts, la fatalité de son nom l'entraîna vers les Rimbauds », faisant sonner le couple de jeux de mots *vers l'aine* et *reins beaux*. La citation du *Petit Bottin* vient de Christian Gury, *Proust et Lyautey*, Paris, Non Lieu, 2009, p. 20.

²³ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. I, Paris, Gallimard [coll. « Bibliothèque de la Pléiade »], 1987, p. 957.

Pour citer cet article : Verger, Mathias, « Jean Genet et Nijinski : le nom à la lettre et le diable au corps », *Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts* [En ligne], 03 | 2013, URL : <http://figures-historiques.revue.univlille3.fr/n-3-2013/>.

scène dansée. L'*allure* du mot Nijinsky, c'est la silhouette du corps du signifiant et la double vitesse du danseur et de l'écriture.

Au début de *Notre-Dame-des-Fleurs*, à l'image du personnage Mignon-les-petits-pieds vient se superposer celle de Vaslav « Nijinsky » dont le nom est encore orthographié avec un Y final. C'est toute une analogie entre l'habileté des mains et celle des pieds qui se met en place, la danse et les manières de l'écriture se réfléchissant l'une l'autre. La prose poétique de Genet fait des pieds et des mains pour tenir ensemble la métaphore de l'écrivain-danseur habile à compter les « pieds ».

Je dirai qu'il [Mignon] avait des doigts de dentelle, qu'à chaque réveil ses bras tendus, ouverts pour recevoir le Monde, lui donnaient l'air de l'Enfant Jésus dans sa crèche – un talon du pied sur le cou de pied de l'autre – que son visage attentif s'offrait, penché à l'envers vers le ciel ; que debout, il était familier, avec ses bras, de ce geste en corbeille que l'on voit faire à Nijinsky sur les vieilles photos où il est vêtu de roses déchiquetées. Son poignet aussi souple que celui d'un violoniste pend, gracieux, désarticulé. Et parfois, en plein jour, il s'étrangle avec son bras vivant de tragédienne.²⁴

Les corps des personnages se donnent en surimpression l'un de l'autre, et un effet de miroir est instauré entre les mains ou poignets et les pieds ou talons. C'est déjà inviter ici à entendre les talents respectifs de l'écrivain et du danseur dans un chiasme singulier. Écrire comme un pied n'est plus dépréciatif, l'expression commune resignifiée²⁵ par la fiction genettienne permet au contraire une analogie entre l'art de la danse et l'art littéraire. Le talent littéraire épouse l'art du talon. L'écriture chorégraphique prend la métaphore de la danse au pied de la lettre. Le célèbre costume de Nijinski dans *Le spectre de la rose* permet de focaliser la scène sur des « roses déchiquetées », lorsque la rose est toujours un symbole structurant de la poésie genettienne, et la description s'attarde sur ce « poignet aussi souple que celui d'un violoniste [qui] pend, gracieux, désarticulé ». Le dialogue des arts se complexifie encore : c'est

²⁴ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 22-23.

²⁵ L'œuvre entière de Genet se construit sur le détournement d'expressions lexicalisées et d'images figées de la langue commune que l'auteur s'amuse à déconstruire poétiquement en jouant d'une entente maximale littérale ou au contraire métaphorique des expressions usuelles. Il faut bien entendre dans le passage cité comment l'expression familière « écrire comme un pied » est la formule idiomatique spectrale qui participe aux ruses des analogies genettiennes.

Pour citer cet article : Verger, Mathias, « Jean Genet et Nijinski : le nom à la lettre et le diable au corps », *Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts* [En ligne], 03 | 2013, URL : <http://figures-historiques.revue.univlille3.fr/n-3-2013/>.

l'écriture, la musique et la danse qui se retrouvent dans ce poignet *désarticulé*. Cette image de la désarticulation rend sensible la manière dont la déliaison va affecter l'ordre de l'écriture en faisant de la langue avec son corps de lettres l'image en miroir de la scène théâtrale où les corps en mouvement des danseurs se donnent en spectacle.

Tout l'imaginaire homoérotique qui a constitué Nijinski en véritable icône gay se retrouve dans le texte de Genet. Le désir homosexuel se double ici d'un ébranlement des genres : les « doigts de dentelle » de Mignon laissent la place à ce « bras vivant de tragédienne », lorsque le substantif féminin fait résonner tout le genre troublé du danseur russe dans la fiction genettienne. Le ballet *L'après-midi d'un faune* (1912) avait fait scandale par l'audace chorégraphique du corps érotisé et par une scène dansée d'onanisme faunesque. Genet semble se souvenir de ce scandale esthétique et s'empresse de l'adapter dans la fiction, superposant cette fois l'image du danseur russe à celle de ce narrateur étrangement proche de l'auteur.

Cela, c'est le portrait presque exact de Mignon, car – nous le verrons encore – il avait le génie du geste qui doit me troubler, et si je l'évoque, je ne peux m'arrêter de le chanter qu'au moment où ma main s'englué de mon plaisir libéré.²⁶

Les noms et les personnages ne sont qu'une série de masques substituables : à travers le portrait de Mignon, c'est un portrait de Nijinski et un autoportrait que le narrateur superpose. La jouissance poétique provoque des disséminations métaphoriques et littérales.

L'écart que Nijinski opère dans ses mouvements dansés par rapport à l'orthodoxie des codes du ballet russe, c'est une érotisation de la chorégraphie et des corps, ce que Kevin Kopelson a pu nommer « Nijinsky's phallic mastery »²⁷. Genet traduit cela à la lettre, dans une lettre alphabétique devenue phallique : l'Y vaut alors comme signature d'un fantasme érotique inscrit au cœur de la langue et du nom de l'objet désiré. S'il y avait, bien entendu, le culot homophonique d'un « cul » dans ce nom d'apprenti danseur autodidacte qu'était Culafroy, il y a possiblement des membres fantômes à lire dans les lettres et les noms trompeurs de Nijinski.

²⁶ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, op. cit., p. 23.

²⁷ Kevin Kopelson, *The Queer Afterlife of Vaslav Nijinsky*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 109.

Pour citer cet article : Verger, Mathias, « Jean Genet et Nijinski : le nom à la lettre et le diable au corps », *Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts* [En ligne], 03 | 2013, URL : <http://figures-historiques.revue.univlille3.fr/n-3-2013/>.

L'Y : lettre diabolique et lettre phallique

Le choix d'orthographier le nom du danseur russe « Nijinsky » avec un Y final et non un I n'est pas un hasard. Genet remotive dans le choix de l'Y tout un imaginaire diabolique et phallique de la lettre. C'est l'imaginaire graphique et sexuel de cette lettre qui rend nécessaire l'orthographe anglicisante de Nijinsky. Le pictogramme Y est chargé depuis longtemps de représentations morales. L'Y, c'était déjà, dans les études scolastiques médiévales,

[...] le *bivium pythagoricum*, cette symbolisation littérale du choix entre le vice et la vertu signifiée par la fourche de l'hypsilon (Y), [qui] représente le premier embranchement qui sépare le bon grain des moissons futures de l'ivraie du peuple illettré.²⁸

Et depuis le truculent « gymnaste » du *Parti pris des choses* (1942) de Francis Ponge, on sait bien aussi qu'un danseur comme un gymnaste, « moulé dans un maillot qui fait deux plis sur l'aine [...] porte aussi, comme son Y, la queue à gauche »²⁹, la raison typographique autant que poétique de l'Y ordonnant le corps de la lettre comme les corps des athlètes et danseurs. L'imaginaire graphique phallique de l'Y se retrouve dans *Notre-Dame-des-Fleurs*. Lorsque le criminel Notre-Dame explique au juge les raisons qui l'ont poussé à tuer un vieillard, il déclare : « L'vieux était foutu. Y pouvait seument pu bander »³⁰. L'effet de langue orale marqué par un « Y » se substituant au pronom « il » vient rémunérer, sur le plan de l'imaginaire graphique de la virile lettre Y, l'impuissance du vieillard. La dissémination³¹ de la lettre et l'activation de l'iconicité fantasmatique des signes de l'alphabet permettent à l'écriture genetienne de faire de la langue une matière à lire, à voir et à entendre.

²⁸ Benoît Grevin, *Le parchemin des cieux : essai sur le Moyen Âge du langage*, Paris, Seuil, 2012, p. 191.

²⁹ Francis Ponge, « La gymnaste », *Le parti pris des choses* [1942] suivi de *Proêmes* [1948], Paris, Gallimard, 2003, p. 65.

³⁰ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 349.

³¹ Cette image de la dissémination se littéralise dans la parlure fautive de Notre-Dame dans des effets marqués d'oralité qui attribuent à l'erreur de langue une puissance poétique. L'adverbe « seulement » amputé de son –l rejoue l'image paradoxale d'une castration orthographique productrice de dissémination signifiante de la lettre : dans « seument » se lisent le sème du mensonge et tout ce qui « sème » dans les torsions de la langue.

Pour citer cet article : Verger, Mathias, « Jean Genet et Nijinski : le nom à la lettre et le diable au corps », *Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts* [En ligne], 03 | 2013, URL : <http://figures-historiques.revue.univlille3.fr/n-3-2013/>.

Il y a tout un imaginaire graphique des lettres qui hante la littérature, comme si la lettre était un signe hiéroglyphique et non un signe conventionnel, une image répondant à la motivation des signes arbitraires de l'alphabet dans une réconciliation poétique des mots et des choses. Dans ses *Carnets de voyage* (« Alpes et Pyrénées »), Victor Hugo s'étonnait de la mobilité référentielle de l'image tracée par la lettre Y :

Au loin sur les croupes âpres et vertes du Jura les lits jaunes des torrents desséchés dessinaient de toutes parts des Y. Avez-vous remarqué combien l'Y est une lettre pittoresque qui a des significations sans nombre ? L'arbre est un Y ; l'embranchement de deux routes est un Y ; le confluent de deux rivières est un Y ; une tête d'âne ou de bœuf est un Y ; un verre sur son pied est un Y ; un lys sur sa tige est un Y ; un suppliant qui lève les bras au ciel est un Y.³²

Le choix de l'Y final contre le I dans l'orthographe genetienne du nom de « Nijinsky » ressortit à une anglicisation de la transcription du nom propre qui permet une sexualisation du danseur. Le fantasme homoérotique est ce qui signe le nom du danseur aimé par la puissance pictogrammatique de sa dernière lettre. L'imaginaire graphique de la lettre Y est donc un imaginaire phallique. Le faune n'est pas loin, il se cache dans la lettre. L'Y avec sa queue s'impose comme un horizon figural et littéral de la danse des lettres et du désir corporel.

Pour Genet comme pour Ponge, le *nom* d'un danseur ou d'un gymnaste importe en tant que spectacle de caractères et de lettres. Chaque lettre, dans les courbes matérielles de son corps (c'est son *caractère*), fait un mouvement comparable à celui d'un danseur. Les lettres dansent, la graphie est une gestuelle dansée. On sait à quel point l'aventure de la danse au XX^e siècle est liée à l'émancipation des gestes codifiés du ballet, et comment une certaine pensée du mouvement et du geste s'inscrit dans une pensée du signe, une pensée géométrique des lignes, courbes et figures. L'entrée de la subjectivité et de l'abstraction dans la pensée de la danse s'accompagne parfois d'une formalisation géométrique du vivant et du mouvement. Les avant-gardes, celle de De Stijl ou du Bauhaus, s'emparent de la danse et réinventent des chorégraphies dans lesquelles les mouvements du corps sont liés aux couleurs, aux lignes et aux rythmes souvent mécanisés. La danse abstraite, celle d'un *Ballet triadique* d'Oskar Schlemmer par exemple, joue bien d'une mécanisation de la gestuelle liée à une pensée

³² Victor Hugo, *En voyage : Alpes et Pyrénées*, Paris, Hetzel, Maison Quantin, 1890, p. 26.

Pour citer cet article : Verger, Mathias, « Jean Genet et Nijinski : le nom à la lettre et le diable au corps », *Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts* [En ligne], 03 | 2013, URL : <http://figures-historiques.revue.univlille3.fr/n-3-2013/>.

géométrique du mouvement humain. Rudolf von Laban conceptualise lui aussi ses recherches chorégraphiques autour d'un corps élémentarisé et mécanisé, dont la figure de l'icosaèdre (volume à facettes enserrant toutes les possibilités de mouvement du corps) influencera de nombreux chorégraphes, jusqu'à William Forsythe notamment. Cette pensée d'un corps pris dans un réseau spatial géométrique de lignes et de courbes, n'est-ce pas très exactement cette analogie que Geoffroy Tory utilise lorsque, en tant qu'imprimeur, il réalise des caractères d'imprimerie propres à une bonne retranscription technique de la langue française renaissante ? Le traité typographique de *Champfleury* propose un nouveau tracé géométrique de la lettre à partir de recherches architecturales et des modèles des proportions du corps humain de l'homme de Vitruve. Et si l'Y pongien peut bien explicitement porter « sa queue à gauche » quand l'Y genetien ne fait que le suggérer par le choix orthographique d'une lettre phallique à la queue du nom propre de « Nijinsky », on se souvient que déjà chez Geoffroy Tory l'homme de Vitruve, qui s'exerce aux arts libéraux, encadré dans un cercle (O) et dans un carré, peut faire de son corps un X (selon l'axe des bras et des jambes) ou un Y (selon l'axe des bras et la verticale du nombril-pénis). Tom Conley, qui s'intéresse à l'inconscient graphique des textes renaissants et au fantasme de la lettre-corps, insiste sur cette cartographie faite de lettres qui décrit le corps de l'homme de Vitruve et montre que l'Y est une lettre qui joue de son imaginaire phallique :

Its sex organ traces the meridian that Tory has likened to the Y axis of inspiration, in contrast to the X axis that is made of the equating lines associated with the long labors of study.³³

Il s'agit, dans de nombreux traités typographiques de la Renaissance, comme le *Champfleury* de Geoffroy Tory (Paris, 1529), le *De divina proportione* de Luca Pacioli (Venise, 1509) ou encore l'*Underweysung der Messung* de Dürer (Nuremberg, 1525) de produire des études théoriques sur la forme typographique des lettres alphabétiques en se fondant sur la géométrie et les proportions (idéales) du corps humain. Le *Champfleury* de Tory était en principe destiné à enseigner aux décorateurs l'art d'inscrire en lettres *romaines* des devises ou des sentences sur les tableaux, les tapisseries, les poutres et les murs des demeures seigneuriales. Il

³³ Tom Conley, *The Self-Made Map : Cartographic Writing in Early Modern France*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 69.

Pour citer cet article : Verger, Mathias, « Jean Genet et Nijinski : le nom à la lettre et le diable au corps », *Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts* [En ligne], 03 | 2013, URL : <http://figures-historiques.revue.univlille3.fr/n-3-2013/>.

s'agissait de retrouver des concordances symboliques entre les proportions des caractères romains et celles du corps humain, et de tracer les lettres capitales à l'aide des outils du géomètre, règle et compas. Parallèlement, Tory se fait théoricien de l'orthographe. La codification précise du corps typographique entraîne une nouvelle codification de la langue qui dépasse la simple cellule de la lettre pour légiférer sur l'unité du mot.

La danse moderne et l'histoire de l'imprimerie ont ceci en commun qu'elles inscrivent par analogie l'homme, son corps et ses proportions dans des sémiologies particulières. Comme si la pensée du corps et la pensée du signe ou du geste étaient indissociables – un peu à la manière du genre japonais du *moji-e*³⁴, « l'image en écriture ». L'Y genétien de Nijinski/y et les analogies de la danse de la lettre avec le corps du danseur sont à mi-chemin entre Geoffroy Tory et William Forsythe, ou à mi-chemin entre Rudolf von Laban et Francis Ponge. Le *Körperalphabet* (2001) de Gerhard Rühm, œuvre dans laquelle il dessine les vingt-six lettres de l'alphabet à échelle humaine en suivant et dessinant les lignes de son corps, semble à la fois littéraliser et matérialiser la tradition du *Menschenalphabet*. La gymnastique de la lettre géométriquement dessinée et mesurée est et n'est pas une métaphore. L'imaginaire de la lettre alphabétique est un fantasme du geste corporel, le *ductus* de l'écriture se pense comme trace d'une chorégraphie.

L'Y, lettre mobile et duplice : i grec et lettre anglaise

Le nom du légendaire danseur Nijinski semble particulièrement sujet à la variation de la lettre : une opération de translittération préside au passage du nom de l'alphabet cyrillique à l'alphabet romain. Cette translittération autorise différentes transcriptions du nom propre.

³⁴ Marianne Simon explique cette pratique d'écriture du *moji-e* qui consiste à jouer de la ressemblance entre la silhouette d'un personnage et le tracé de caractères d'écriture japonais, genre très prisé en lien avec la culture populaire : « Parmi les nombreux jeux d'écriture (*moji asobi*) attestés au Japon, il en est un qui se distingue à la fois par sa discrétion et sa pérennité : le *moji-e*, ou « image en écriture ». Pratiqué surtout à l'époque d'Edo (1603-1868), le genre consiste en figures réalisées en tout ou en partie à l'aide de caractères d'écriture, *kana* et *kanji*, le cas le plus fréquent étant celui d'un personnage contenant, habilement dissimulé dans son vêtement, tous les signes qui servent à former son nom ». Cité in Anne-Marie Christin (dir.), *Histoire de l'écriture : de l'idéogramme au multimédia*, Paris, Flammarion, 2001, p. 145.

Pour citer cet article : Verger, Mathias, « Jean Genet et Nijinski : le nom à la lettre et le diable au corps », *Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts* [En ligne], 03 | 2013, URL : <http://figures-historiques.revue.univlille3.fr/n-3-2013/>.

Dans *Notre-Dame-des-Fleurs* (1944), le nom du danseur apparaît toujours sous la forme « Nijinsky », c'est-à-dire sous les airs de la traduction anglaise du nom du danseur russe, alors que la forme jumelle possible « Nijinski » sera la graphie choisie dans *Un captif amoureux* (1986). Le nom propre étranger s'écrivant en français n'est ici jamais qu'une forme dérivée rendue possible par la traduction. Dans sa *Vie de Henry Brulard*, cet amateur de pseudonymes qu'est Stendhal jouait déjà sur l'idée d'une labilité de l'identité portée par le polymorphisme du nom propre : l'alternance de la forme « Henri » et de sa version anglaise « Henry » attribuait à l'« Y » une puissance de pluralisation du moi servie par le fantasme d'une lettre substituable, promesse d'une différence au sein même du corps propre. Il y a dans la possibilité de la traduction un écart possible du corps du nom propre. Une sorte de greffe de l'étranger semble autorisée à partir du passage littéral à la langue étrangère. La chance d'une identité dynamique du sujet trouverait une occasion poétique dans le risque de la traduction et les possibilités offertes par l'idiome étranger. Cette labilité de la conversion linguistique des noms étrangers tels que celui de Nijinski correspond bien à l'imaginaire d'une langue en mouvement, langue et images en métamorphoses, si typiques de l'écriture genettienne. Il y aurait du *mouvement* dans le corps des noms comme dans le corps du danseur, et ces mouvements pris dans un rapport analogique sont ce qui provoque l'*émotion* de l'écriture et de la lecture. Grâce à l'image du danseur russe devenu icône homoérotique, Genet met en regard les ruses du nom propre, les arabesques de l'écriture et l'art de la danse. L'écriture assume alors pleinement une érotique de la langue. Ce faisant, c'est la nationalité des lettres, des corps comme des individus qui vacille en faisant l'expérience de la précarité des dénominations nationales.

L'Y, c'est effectivement cette lettre nommée en français « i grec », lettre qui pointe justement vers un autre temps et rappelle au passage que l'histoire des langues dites naturelles n'est jamais qu'une histoire de contacts interlinguistiques, d'échanges et de traduction. Le nom français de l'« i grec » rappelle en outre à la mémoire collective une Antiquité dans laquelle les rapports homosexuels relevaient non pas d'un tabou social ou d'une sexualité minoritaire mais d'une pratique d'éducation. C'est donc une lettre doublement érotique, dans sa forme pictogrammatique autant que dans la mémoire de son nom. Il n'est pas surprenant alors que le texte de Genet continue ainsi en qualifiant Mignon de « grec » : « Grec, il entra

Pour citer cet article : Verger, Mathias, « Jean Genet et Nijinski : le nom à la lettre et le diable au corps », *Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts* [En ligne], 03 | 2013, URL : <http://figures-historiques.revue.univlille3.fr/n-3-2013/>.

chez la mort en marchant sur l'air pur. Grec, c'est-à-dire aussi filou »³⁵. Si les voyous aimaient changer de nom, les filous aiment peut-être changer les lettres en jouant sur leurs noms. Ce qu'il faut bien entendre ici, c'est la manière dont le personnage de Mignon-les-petits-pieds est qualifié de « grec » à partir de la rêverie poétique portée par la lettre finale du nom de Nijinsky. Les ruses textuelles de Genet font que le signifiant « Nijinsky », une translittération possible de cette célébrité mondiale de la danse, organise les images du récit à partir d'une érotique des lettres et de leurs noms. L'inversion possible des lettres rejoue fantasmatiquement l'inversion sexuelle des amours homoérotiques de l'auteur et du danseur. L'iconicité sexualisée de l'Y, graphème à queue et lettre dont le nom de « i grec » rappelle des plaisirs antiques, peut donc se substituer avantageusement au I.

Dans *Un captif amoureux*, Genet orthographie le nom du danseur russe avec un I final, conformément à la transcription traditionnelle en français. Les ruses de l'écriture vont alors consister à pluraliser la figure du danseur, à l'image, peut-être, de ses différents noms possibles.

La pièce – une annexe du bureau de Fatah – me faisait penser aux coulisses d'un théâtre où parmi cinq accessoiristes parisiens des Ballets russes de 1913, plusieurs Nijinski en costumes tigrés et tachés de feuilles mortes ou de mousse, attendaient, prêts à bondir pour le *Prélude à l'après-midi d'un faune*.³⁶

Si plusieurs Nijinski en costumes tigrés sont prêts à bondir, c'est aussi que le camouflage de la tenue voile la multiplicité de l'identité et des noms propres possibles. Le dédoublement est un motif central dans la poétique romanesque autant que dramatique de Jean Genet. Son esthétique baroque démultiplie les formes par des effets de miroir. Si le danseur exemplaire Nijinski devient ici une antonomase, s'acheminant ainsi sur la voie d'un nom commun, c'est que la logique de l'identité ne résiste pas aux effets de duplication, de dérivation et de secondarité. Plusieurs Nijinski sommeillent en Nijinski, et plusieurs orthographes du nom propre permettent de réaliser une autre modalité de dissemblance. Antonomase et effet de traduction sont deux manières de pluraliser les référents d'un nom propre rendu infiniment

³⁵ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, op. cit., p. 23.

³⁶ Jean Genet, *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, 1986, p. 232.

Pour citer cet article : Verger, Mathias, « Jean Genet et Nijinski : le nom à la lettre et le diable au corps », *Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts* [En ligne], 03 | 2013, URL : <http://figures-historiques.revue.univlille3.fr/n-3-2013/>.

équivoque. Le camouflage des « costumes tigrés et tachés de feuilles mortes ou de mousse » rend l'écriture autant duplice que sauvage. Le principe de la paronomase qui organise tout le sous-texte de la signifiante du texte genétien rapproche ici *le* « faune » mythologique, avec sa menace d'une érotique marquée par l'excès, de *la* « faune » avec ses « animots » linguistiques sauvages. Le fantôme homophonique de la faune et du faune avec la « phonè » fait entendre le travail de la voix et les altérations de timbre dans l'écriture et les lettres mêmes. Les arabesques des lettres genetiennes sont à lire et à entendre comme un entrelacs de graphèmes et de phonèmes. L'excès qui caractérise l'écriture genétienne devient une « faunétique » qui tord le cou à la phonétique, à l'intangibilité des noms, au risque de la sauvagerie lubrique ou de la barbarie. Les « Ballets russes » sont pour Genet une scène qui débute dès les « coulisses » du théâtre. L'envers du décor est aussi l'envers de la langue, et les ruses du ballet de l'écriture commencent dès l'indiscipline de la lettre mobile et duplice. Les « accessoiristes » des coulisses qui côtoient les différents Nijinski prêts à bondir sur scène invitent à entendre que l'accessoire est essentiel, que ce qui se tient dans l'ombre et reste invisible préside à ce qui apparaît au grand jour sur la scène et sous les feux de la rampe. L'image du double espace de la scène du spectacle dansé vaut comme une métaphore du fonctionnement du ballet rusé de la langue en mouvement de Genet. Il y a des images acoustiques fantômes dans l'écriture genétienne autant qu'un imaginaire graphique qui surdétermine le corps des signes alphabétiques. Paronomase et attention à la lettre font de l'écriture faunesque un style permettant que les corps s'attirent, comme les corps aimantés des amants. La substitution réciproque possible d'un Y et d'un I plonge l'unité du nom propre dans un petit chaos dionysiaque qui fait résonner les mythes grecs antiques avec les danseurs mythiques contemporains.

Ce qu'il faut bien entendre, par-delà la liberté des manières de transcrire le patronyme russe, c'est que l'inscription du nom propre chez Genet joue d'effets de déplacement, de métaphore et de traduction. L'« i grec » fonctionne aussi fantasmatiquement comme un Y anglais, lorsque le nom de Nijin-sky permet de faire voir le ciel (*sky*) à la faveur d'une sorte de mot-valise translinguistique. On se souvient alors que *L'après-midi d'un faune*, avant d'être un ballet, était le titre d'un poème de Mallarmé publié en 1876 accompagné d'illustrations d'Edouard Manet. En mémoire des *Mots anglais* de Mallarmé et de l'attraction du poète et professeur pour la langue anglaise, Genet inscrit en filigrane la possibilité de la

Pour citer cet article : Verger, Mathias, « Jean Genet et Nijinski : le nom à la lettre et le diable au corps », *Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts* [En ligne], 03 | 2013, URL : <http://figures-historiques.revue.univlille3.fr/n-3-2013/>.

langue étrangère dans sa prose en mouvement, et jusque dans le corps de noms propres à l'identité incertaine. La poésie littérale du nom forme alors cet espace aérien dans lequel peuvent se déployer les sauts du danseur, la « légèreté de l'artiste » autant que les ruses littérales d'une écriture en traduction, c'est-à-dire une écriture qui s'arrache à ce qui l'enracine dans le sol d'une seule langue. Le genêt pouvait être « ailé », souvenons-nous. Le Nijinsky de Genet pourrait presque se renommer Céleste et devenir ainsi une nouvelle amie de Divine. Le choix d'orthographier le nom de Nijinsky avec un Y participe alors pleinement de ce fantasme linguistique qu'est une écriture non seulement en mouvement mais *en traduction*, procédé que l'on retrouve fréquemment chez Genet³⁷.

S'il y a un ciel anglais qui se porte garant des arabesques de l'écriture genetienne dans les noms propres en traduction du danseur, on peut alors entendre aussi tout le petit drame linguistique qui se joue dans le nom de la danseuse Anna Pavlova, nom malicieusement mis en scène par Genet dans le spectacle de lettres mobiles et de syllabes polysémiques. Souvenons-nous qu'Anna Pavlova est entrée dans la légende de la danse grâce à son interprétation de *La mort du cygne*, sur un extrait du *Carnaval des animaux* de Saint-Saëns. L'homophonie classique entre le cygne et le signe est largement reprise dans toute l'œuvre genetienne. La mort du signe de la Pavlova genetienne se joue dans les faux pas du nom propre qui se déconstruit poétiquement et entre les langues. Anna Pavlova, autre nom érotique, fait aussi entendre l'amour (*love*) pour et d'une écriture qui danse, qui « roule en cercles », qui s'enroule en spirale – qui « se love », à l'image d'une langue qui s'enroule sur elle-même. Se lover dans un nom propre, c'est y creuser sa différence, c'est-à-dire aussi aggraver ce sillon intérieur de toute langue qui inscrit l'écho des langues étrangères. On peut appeler cela la haine de la propriété de la langue, la haine de l'illusion identitaire des noms propres, ou l'amour (*love*) des noms en « plus d'une langue », lorsque la dissemblance permet de faire de l'identité et de la langue des espaces en transition et en traduction. Travailler la langue au corps, et prendre les noms à la lettre, c'est bien ici une manière diabolique qui sépare et coupe la langue pour inscrire des cicatrices linguistiques et des sutures inouïes.

³⁷ Nous nous permettons de renvoyer ici à notre thèse de doctorat : « La haine de la langue maternelle : une lecture de James Joyce, Jean Genet, Thomas Bernhard », Université Paris VIII-Saint-Denis, novembre 2013. Voir aussi Mathias Verger, « Jean Genet – His Ha(s)te of and for the « Mother Tongue » », *Parallax*, n° 64, vol.18-3 (juillet-septembre 2012), p. 84-97.