



**HAL**  
open science

**PRATIQUES TRANSGENRES DANS LE ROMAN  
MODERNE ET POSTMODERNE : TRAVESTI ET  
TRAVESTISSEMENT DANS  
NOTRE-DAME-DES-FLEURS DE JEAN GENET, CE  
LIEU SANS LIMITES DE JOSÉ DONOSO, JE  
TREMBLE Ô MATADOR DE PEDRO LEMEBEL ET  
LAST EXIT TO BROOKLYN DE HUBERT SELBY JR.**

Romain Frezzato

► **To cite this version:**

Romain Frezzato. PRATIQUES TRANSGENRES DANS LE ROMAN MODERNE ET POSTMODERNE : TRAVESTI ET TRAVESTISSEMENT DANS NOTRE-DAME-DES-FLEURS DE JEAN GENET, CE LIEU SANS LIMITES DE JOSÉ DONOSO, JE TREMBLE Ô MATADOR DE PEDRO LEMEBEL ET LAST EXIT TO BROOKLYN DE HUBERT SELBY JR.. Littératures. Paris 8, 2021. Français. NNT: . tel-03680784

**HAL Id: tel-03680784**

**<https://theses.hal.science/tel-03680784>**

Submitted on 29 May 2022

**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.

**UNIVERSITÉ DE PARIS 8 – VINCENNES-SAINT-DENIS**  
**ÉCOLE DOCTORALE : "Pratiques et théories du sens" - ED 31**

**THÈSE**

pour l'obtention du titre de

**DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS 8**

**Discipline : Littératures Comparées (10<sup>e</sup> section)**

**Spécialité : Études de genre**

**Titre : PRATIQUES TRANSGENRES DANS LE ROMAN MODERNE ET  
POSTMODERNE :**

TRAVESTI ET TRAVESTISSEMENT DANS *NOTRE-DAME-DES-FLEURS*  
DE JEAN GENET, *CE LIEU SANS LIMITES* DE JOSÉ DONOSO, *JE  
TREMBLE Ô MATADOR* DE PEDRO LEMEBEL ET *LAST EXIT TO  
BROOKLYN* DE HUBERT SELBY JR.

Présentée et soutenue par **Romain FREZZATO**

Le 16 décembre 2021 devant les membres du jury :

**Marta SEGARRA**, Directrice de Recherches en études de genre et littératures  
francophones rattachée à Paris 8 : Examinatrice.

**Lionel SOUQUET**, Professeur d'espagnol (littérature hispano-américaine),  
Université de Bretagne Occidentale (Brest) : Rapporteur.

**Frédéric REGARD**, Professeur de littérature britannique, Sorbonne Université :  
Rapporteur.

**Anne-Isabelle FRANÇOIS**, Maîtresse de conférences en littérature comparée,  
Sorbonne Nouvelle : Examinatrice.

Dirigée par **Mme Anne-Emmanuelle BERGER**,  
Professeure de littérature française et d'études de genre, Paris 8.

## PAGES LIMINAIRES

### Résumé.

Dans un monde que gouverne la binarité de genre, la littérature tend à représenter et mettre en scène des personnages issus de cette binarité. Mais que se passe-t-il lorsqu'un romancier décide de centrer son récit autour d'un dissident du genre ? Parties de cette question, nos recherches s'ingénient à questionner les pratiques transgenres dans le roman moderne et, pour l'un des textes du corpus au moins, dans la postmodernité. Il s'agit dès lors d'observer comment s'érige au fil des pages une véritable sémiologie du travestissement de *Notre-Dame-des-Fleurs* de Jean Genet (1943) à *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel (2001) en passant par *El Lugar sin límites* de José Donoso (1966) et *Last Exit to Brooklyn* de Hubert Selby Jr. (1964). Si le point nodal de ces quatre œuvres romanesques est bel et bien la représentation des pratiques transgenres (vestimentaires, gestuelles, artistiques), il s'agit aussi d'interroger les matérialités trans, soit la façon dont le corps se module et modèle à l'aune des torsions qu'on lui fait subir. Or, dans trois des œuvres de ce corpus, le corps *queer* est un corps sénescence, de sorte que le vieillir *queer* se teinte d'une morbidité qu'il nous faut replacer dans un contexte historique spécifique. Car si le troisième âge croise le troisième sexe c'est pour rappeler ici l'inviabilité des matérialités – et des identités – *queer*. Le corps travesti est d'abord un corps impossible. Mais de la France occupée au Chili de Pinochet, le corps travesti n'incarne pas seulement la morbidité transgenre et homosexuelle mais aussi la déliquescence d'un monde occupé par la répartition binaire des sexes. Dans chacun des romans, le travestissement ne doit pas se lire comme une pratique intime mais irréductiblement politique. Le travesti, qu'il le veuille ou non, dit quelque chose de la *polis*. Il incarne à plus d'un titre le travestissement de tous et de toutes, une vérité sociale universelle. En plaçant la focale sur les pratiques et les performances d'un dissident du genre – Divine chez Genet, la Manuela chez Donoso, Georgette chez Selby Jr. et la Folle d'en face chez Lemebel –, les auteurs s'intéressent avant tout à leur rayonnement, à la façon dont leur travestissement irradie sur leur audience, sur le corps social en déliquescence qui les accueille – et les rejette. C'est pourquoi l'art romanesque ne peut lui-même rester intact lui qui, au contraire du corps social, intègre et déploie les performances travesties au rythme desquelles il

accorde son phrasé, sa narration, son séquençage, en un mot, son esthétique. Car si la performance du travesti réside aussi dans l'art de manier la langue, il faut bien que le récit en subisse la marque. Et puisque deux des auteurs de notre corpus se réclament publiquement de l'homosexualité, voire du travestissement, la question se pose de savoir si, au même titre qu'il existe une écriture féminine, il existe une écriture *queer* de sorte que l'art romanesque lui-même se présente comme une performance transgenre, voire la performance transgenre ultime. Ainsi, de la robe à la narration, du maquillage au style, de la perruque à l'écriture, nous nous proposons de mettre en évidence la façon dont le roman se trouve bouleversé par l'intégration en son sein des pratiques de travestissement.

MOTS-CLÉS :

GENRE – TRAVESTISSEMENT – DRAG – *QUEER*

**Transgender Practices in the Modern and Postmodern Novel:  
transvestite and disguise in *Our-Lady-of-The-Flowers* by Jean Genet, *Hell has no  
limits* by José Donoso, *My Tender Matador* by Pedro Lemebel and *Last Exit to  
Brooklyn* by Hubert Selby Jr.**

**Abstract.**

In a world governed by gender binarity, literature tends to represent and stage characters in binary terms. But what happens when a novelist decides to center his/her story around a dissident of gender? Starting from this question, our research strives to question transgender practices in the modern novel and, for one of the texts in the corpus at least, in postmodernity through an examination of *Our Lady Of The Flowers* from Jean Genet (1943) to *My Tender Matador* by Pedro Lemebel (2001) through *Hell Has No Limits* by José Donoso (1966) and *Last Exit to Brooklyn* by Hubert Selby Jr. (1964). If the nodal point of these four works is indeed the representation of transgender practices (clothing, gestures, artistic performances), these works also question trans materialities, i.e. the way in which the body modulates and models itself in light of the twists that it is subjected to. In three of the works in this corpus, the queer body is a senescent body, so queer aging is tinged with a morbidity that we must place in a specific historical context. If the third age intersects with the third sex, it is perhaps a way of signifying the unlivable nature of queer materialities – and identities. The transvestite body is first of all an impossible body. But from occupied France to Pinochet's Chile, the transvestite body not only embodies transgender and homosexual morbidity but also the decay of a world structured by the binary distribution of the sexes. In each of the novels, drag should not be read as an intimate practice but as an irreducibly political one. The transvestite, like it or not, is saying something about the *polis*. In more than one way, it embodies the disguise of all, a universal social truth. By focusing on the practices and performances of a dissident of gender – Divine in Genet, la Manuela in Donoso, Georgette in Selby Jr. and la *Loca del frente* in Lemebel –, the authors are primarily interested in the way in which their drag radiates on their audience, on the decaying social body that welcomes them – and rejects them. This is why the novel make up cannot itself remain intact. Unlike the social body, it integrates and deploys the transvestite performance in many ways, through the rhythm of its phrasing, its narrative devices, its sequencing, in a word, its aesthetics. If, as I strive

to show, the performance of the transvestite also lies in their art of handling language, the story must bear their mark. And since two of the authors of our corpus publicly claim homosexuality, even drag (or transvestism), the question arises as to whether, just as there was said to be something like “female writing” (*écriture féminine*), there is something like the invention of a queer writing in as much as the art of fiction presents itself as a transgendering performance, if not the ultimate transgender performance. Thus, from dress to narration, from make-up to style, from wig to writing, we propose to highlight the ways in which the novel is upset by its full opening to the practices of drag.

KEY-WORDS :

GENDER – DRAG – TRANSVESTITE – *QUEER*

ADRESSE DE L'ÉCOLE DOCTORALE DE RATTACHEMENT :

École Doctorale Pratiques et théories du sens

Université Paris 8

2 rue de la Liberté

93526 Saint-Denis Cedex

## TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>9</b>
<b>I. Signe extérieur de féminité : pour une sémiologie du travestissement.....</b>	<b>27</b>
<b>11. Une histoire de tissu : quand la robe fait la femme .....</b>	<b>28</b>
111. La robe comme signifiant primordial .....	32
112. Ce que l'habit révèle du moi.....	41
113. La robe comme fétiche ? .....	51
114. La robe comme phallus .....	62
115. La robe comme fil rouge.....	73
<b>12. « Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores » : Accessoires et accès à soi.....</b>	<b>82</b>
121. Un corps décor : les signifiants du féminin .....	83
122. Les travestis ne manquent pas de toupets : le motif de la perruque .....	96
123. « Le meilleur accessoire pour une femme : un bel homme ! ».....	103
<b>13. Le travesti, ce « tourniquet d'être et d'apparence » : le geste créateur .....</b>	<b>110</b>
131. Le geste et le genre : du corps de texte au texte du corps .....	111
132. Le travestissement et la performance artistique : danse, théâtre, chant.....	125
133. Travestissement et performance : la féminité citationnelle.....	135
<b>II. Le corps queer ou la chair comme praxis.....</b>	<b>146</b>
<b>21. Des corps inhabitables : une morphologie dévastée .....</b>	<b>148</b>
211. « Des êtres singuliers, décrépits et charmants » : troisième âge ou troisième sexe ? .....	149
212. De la robe au dérobement : prolégomènes à un phallus déphallicisé .....	162
<b>22. L'hypothèse d'un vagin queer.....</b>	<b>177</b>
221. Mollesse, creusement, invagination : le <i>Vaginawunsch</i> du travesti.....	180
222. La bouche, la voix, le vagin .....	200
223. Devenir mère .....	217
<b>23. Un corps hors-norme : une morphologie fantasmée .....</b>	<b>231</b>
231. Sous le signe de Tirésias : le corps tordu du travesti.....	231
232. Mythographie : l'instabilité des corps .....	247
233. Le potentiel érotique de l'homme-femme .....	263
<b>III. Des Folles révolutionnaires .....</b>	<b>274</b>
<b>Le travestissement comme acte politique .....</b>	<b>274</b>
<b>31. Des prolétareines .....</b>	<b>275</b>
311. La destinée prostitutionnelle du travesti.....	277
312. Société des Folles et corps déclassés : les limites du lieu .....	287
<b>32. Des Folles politiques : des identités dissidentes .....</b>	<b>297</b>
321. Contexte politique des romans et représentation du pouvoir.....	298
322. La milice du genre .....	313
323. Choisir son <i>camp</i> : l'humour <i>drag</i> .....	322
<b>33. L'angoisse du genre .....</b>	<b>333</b>
331. Tous des travestis !.....	334
332. Éloge de la castration et dé(con)struction des masculinités.....	349
333. Le travesti comme <i>sur-femme</i> : éloge de l'artifice et négation du genre .....	373
<b>IV. Travestissement de l'écriture et performance du langage : le roman comme pratique transgenre .....</b>	<b>383</b>
<b>41. Quand dire c'est faire : une grammaire transgenre .....</b>	<b>384</b>



411. De l'usage transgenre des pronoms : sexe et syntaxe.....	386
412. Dire pour faire advenir : de la poéticité du travesti .....	400
413. Les « honneurs du noms » : le détournement de l'injure.....	407
<b>42. Trouble dans le genre... romanesque : l'émergence du roman genre-fluid.....</b>	<b>421</b>
421. Des romans <i>genre-fluid</i> : débinariser la narration .....	422
422. Instabilité des mondes fictionnels : un espace <i>queerisé</i> .....	438
<b>43. Une langue travestie ? .....</b>	<b>449</b>
431. Le genre du langage : la langue des folles .....	451
432. Trouble dans le langage : écriture <i>queer</i> , écriture <i>folle</i> .....	464
433. Le roman : pratique transgenre ?.....	480
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>496</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>504</b>
<b>INDEX .....</b>	<b>540</b>

## INTRODUCTION

### 01. Quelques perspectives historiques

« L'homosexuel du XIX<sup>e</sup> est devenu un personnage<sup>1</sup> » déclare Foucault dans le premier tome de son *Histoire de la sexualité*. Peut-on en dire autant du travesti ? La terminologie, on le verra, pose problème, exige en tout cas une définition spécifique. Partons pour l'instant du principe que le terme de travesti désigne une personne, homosexuel ou non, homme ou femme, qui, de façon impermanente ou non, choisit de vivre – c'est-à-dire d'agir, d'interagir, de parler, de se vêtir, d'occuper l'espace (géographique, public, privé, professionnel) – dans le genre opposé à celui que son sexe exige socialement.

De fait, si l'homosexuel, d'un point de vue juridique et psychiatrique (c'est du moins dans ce sens que Foucault, dans la citation précédente, entend, en partie, le terme de personnage) autant que littéraire, fait dans le roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle une apparition notable<sup>2</sup>, le travesti n'est pas en reste qui préoccupe, à la même époque, autant les romanciers que les médecins ou les juristes. Les deux exemples les plus connus de la littérature française étant bien entendu *Séraphîta* de Balzac (le personnage est ici un « androgyne » mais la problématique du travestissement y est systématiquement abordée) et *Mlle de Maupin* de Gautier. C'est pourquoi Claude Courouve dans *Vocabulaire de l'homosexualité masculine* écrit : « Au XIX<sup>e</sup> siècle, avec la tante, émerge une figure composite – homosexuel efféminé, attiré par la robe, et jouant en amour le rôle féminin. Entre eux, elles se désignent sous le terme de folle<sup>3</sup>... » La « tante », la « folle » : autant de vocabulaires qui émaillent les textes français et espagnols de notre corpus et sur lesquels nous aurons largement l'occasion de revenir. Avant cela, les personnages travestis abondaient déjà dans la littérature mais le plus souvent des femmes travesties en hommes cherchant par le travestissement à changer de statut social, « des robustes

---

<sup>1</sup> FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité, I. La volonté de savoir*. Paris : Gallimard, Collection Tel, 1994, p. 59.

<sup>2</sup> On songe bien évidemment à Balzac dans *Béatrix*, *Sarazine* ou *La Fille aux yeux d'or*, autant de romans de *La Comédie Humaine* qui développent le personnage de l'homosexuel.

<sup>3</sup> COUROUVE, Claude. *Vocabulaire de l'homosexualité masculine*, Paris, Payot 1985, p 110.

guerrières des récits chevaleresques jusqu'aux libertins raffinés des romans du XVIII<sup>ème</sup> siècle<sup>4</sup>. »

Dans le même temps où l'homosexuel devient un personnage, le travesti émerge donc littérairement. Mais c'est au XX<sup>e</sup> siècle que celui-ci envahit pour de bon l'espace littéraire. On le retrouve plus facilement dans des romans de mœurs, tels ceux de Charles Etienne, *La Bouche fardée*, paru en 1926, et *Le Bal des Folles*, paru lui en 1930, ou de Carco, qui influença plus particulièrement Genet, avec *Jésus-la-Caille*, paru en 1914, pour ce qui concerne le travesti féminin. Le travesti masculin est tout aussi présent, notamment dans *Night Wood (Bois de nuit)* de Djuna Barnes, paru en 1936, ou *The Well of Loneliness (Le Puits de solitude)* de Marguerite Radclyffe-Hall, publié en 1928. Ce n'est pas ici le lieu de faire un relevé exhaustif des parutions de l'entre-deux guerres incluant un personnage de travesti. Nous nous contenterons de ces quelques références, et ajouterons que, le plus souvent, le personnage de travesti féminin est cantonné au rang de personnage secondaire. L'époque est donc à une réflexion sur la construction de l'identité sexuelle (qui n'est pas encore appelée « identité de genre »). D'ailleurs, avec le personnage de travesti, les personnages d'intersexe (ou, pour reprendre le terme utilisé à l'époque, d'hermaphrodite) et celui de transsexuel apparaissent également dans des romans, pour ce qu'il s'agit de la France, tels que *L'Ange et les pervers* de Lucie Delarue-Mardrus, publié en 1930. Ces trois types, le travesti, l'hermaphrodite et, bien que moins récurrent, le transsexuel<sup>5</sup>, apparaissent dans le roman car ils permettent aux auteurs de réfléchir sur la constitution d'une identité sociale du sexe. Plus que le particularisme physique, c'est bien ce qui fait l'homme ou ce qui fait la femme qui intéresse ici les romancier·ère·s. Cette réflexion, d'abord romanesque, trouve sa formalisation conceptuelle dans la parution en 1949 du *Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir.

## 02. Présentation du corpus

Le corpus romanesque sélectionné pour cette étude se situe, à une exception près, dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, alors que l'opposition entre le sexe et le genre commence à nourrir les réflexions des théoricien·nes. En effet si Jean Genet fait paraître

---

<sup>4</sup> STEINBERG, Sylvie. *La Confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 2001, p. VII.

<sup>5</sup> On songe notamment au livre d'André Couvreur paru en 1922 dans un registre appelé le merveilleux fantastique (COUVREUR, André. *L'Androgyne*. Paris : Bnf éditions, « Les Orpailleurs », 2018.)

son premier roman, *Notre-Dame-des-Fleurs*, en 1943 – dont la rédaction remonte au moins à 1942 –, les cinq autres romans retenus datent d'après les années 1960' et ce qu'il est convenu d'appeler, en Occident, la révolution sexuelle. L'œuvre américaine de Hubert Selby Jr., *Last Exit to Brooklyn*, paraît en 1964, soit 15 ans après l'essai de Simone de Beauvoir dont la première traduction anglaise date de 1953<sup>6</sup>. Les années 1960' sont l'occasion d'une montée des revendications gays et lesbiennes dont le point culminant se situe lors des émeutes de Stonewall en juin 1969. Les romans, d'obédience réaliste, à l'instar de Selby, en rendant compte des communautés gays des grandes villes américaines, préfigurent en quelque sorte l'émergence des mouvements LGBT à venir. Avec *Lugar sin límites (Ce Lieu sans limite)*, José Donoso écrit depuis la même époque, puisque son roman paraît au Chili en 1966. C'est donc, encore une fois, en plein cœur de cette révolution des mœurs, qu'émerge un roman dont le personnage principal est un travesti appelé la Manuela. Si le roman de Selby ne fait pas du travesti, à strictement parler, le personnage principal, c'est que ce texte propose avant tout une vision kaléidoscopique de la banlieue pauvre de New York. Il n'y a pas à proprement parler de personnage principal dans ce roman, chaque chapitre se concentrant sur un personnage différent. Il est cependant notable qu'un chapitre complet ait pour figure centrale le personnage de travesti Georgette chez Selby. Il semblait donc logique de l'insérer au corpus. Les quatre autres livres ont choisi de se concentrer, plus spécifiquement, sur le personnage de travesti. C'est bien sûr le cas du roman de Jean Genet dont le titre peut être un leurre car, si *Notre-Dame-des-Fleurs* est un personnage central du roman, celui qui l'ouvre et le ferme, celui qui en est le fil rouge, est bel et bien Divine, le travesti de Montmartre. L'unique roman de Pedro Lemebel, *Tengo miedo torrero (Je tremble ô Matador)* s'écarte de ces périodes puisque rédigé dans la fin des années 1980 et paru au Chili en 2001. Celui-ci, entièrement centré sur la figure du travesti (jamais nommé mais toujours désigné sous la périphrase de "*Loca del Frente*", traduit par « la Folle d'en face »), s'intéresse à un attentat perpétré contre Pinochet en 1986 et dans lequel « la Folle d'en face » joue un rôle singulier. Ainsi pouvons-nous voir que notre corpus s'inscrit dans un espace situé entre la modernité et la postmodernité dont le motif du travestissement (et, avec lui, du transsexualisme) peut être envisagé comme un de ses représentants culturels et artistiques. Bien que l'axe d'étude retenu pour la lecture de ce corpus singulier

---

<sup>6</sup> Quelques mois cette publication, un autre grand roman américain donnait au travesti une place considérable, celui de John Rechy (cf. RECHY, John. *City of Nights*. New York: Grove Press., 2013.)

ne soit pas tant d'interroger les concepts de modernité et de postmodernité, nous aurons cependant l'occasion d'y revenir par endroit afin de mettre en lumière la façon dont s'articule les courants esthétiques d'une époque donnée et le motif même du travestissement et des pratiques transgenres.

### 03. Plan d'étude et problématisation

Il s'agit donc là d'un corpus d'une diachronie non négligeable avec, comme bornes temporelles, les romans de Genet évoquant les années 1940 en France et de Lemebel évoquant les années 1980 au Chili. L'unité est cependant thématique puisque tous les romans s'organisent autour d'un ou de plusieurs personnages de travesti et s'intéressent plus précisément aux pratiques transgenres. Car, plus que de réfléchir à la construction d'un personnage, ce que notre étude souhaite ici mettre en avant est la pluralité des pratiques transgenres mises en scène. De fait, à bien y regarder, ces quatre auteurs rendent compte à travers leurs personnages d'une véritable sémiologie du travestissement. Ce sera en tout cas l'objet de notre première partie.

C'est Sam Bourcier qui dans le deuxième volume de ses *Queer zones* propose le terme de « pratiques transgenres<sup>7</sup> » au lieu de celui de « travesti » qu'il estime (sans doute à raison mais il faudra en discuter) trop étroit. De fait, si le terme de « travesti » semble faire consensus dans les romans (à l'exception notable du roman de Selby), il est aujourd'hui *daté*. Le terme « transgenre » peut inclure autant l'homme ou la femme vivant dans le genre opposé à celui qui lui fut assigné à la naissance sans pour autant avoir pratiqué une chirurgie de réassignation, que le transsexuel (terme également discuté et discuté). Nous garderons le terme de travesti pour la simple raison qu'il est celui employé par la plupart des auteurs mais il faudra évidemment revenir en profondeur sur le problème de la taxinomie, d'autant plus que travaillant sur un corpus français, espagnol (du Chili) et américain, les termes peuvent d'un continent à l'autre offrir des variations utiles. Le terme de « *drag queen* » par exemple peut être employé, par une partie de la critique anglophone, autant pour le personnage français de Divine que pour celui, américain, de Georgette. Une distinction peut s'opérer entre les deux, il faudra y revenir.

---

<sup>7</sup> BOURCIER, Marie-Hélène. *Queer Zones. Politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*. Paris : Éditions, Balland 2001, p. 154 ou BOURCIER, Sam. *Queer Zones. La trilogie*. Paris : Éditions Amsterdam, 2018, p. 133.

Cependant Divine peut relever autant du « travesti » du Paris interlope de l'entre-deux-guerre que de la « *drag queen* » des années 1960'.

La notion de « pratiques transgenres » fait ainsi consensus. En effet, qu'ils se revendiquent *drag* ou travesti, transsexuel ou transgenre, les personnages en passent forcément par des pratiques, des actes qui leur permettent de passer (momentanément ou non) d'un genre à l'autre. Il faudra repérer, classer et analyser ces pratiques. Si le travestissement peut se cantonner, par la force d'une étymologie (le terme vient de l'italien « *travestire* » qui signifie « se déguiser » lui-même issu du latin « *vestir* », mais nous y reviendrons dans notre premier chapitre), à la dimension vestimentaire de l'identité de genre performée, il va sans dire que le vêtement ne suffit pas ou que, du moins, le travesti ne se satisfait pas du seul vêtement pour devenir la femme qu'il n'est pas, *biologiquement*. Si le vêtement (dans notre cas présent, le vêtement féminin, et plus particulièrement la robe) est l'outil autour duquel se cristallise le désir identitaire du travesti, il est aussi ce qui permet la *performance*. Se travestir n'est pas seulement s'habiller, c'est aussi agir. Le travestissement passe par des gestes, par une interprétation, par une incarnation, passe donc par le corps (ce sera l'objet d'un deuxième chapitre). Ce sont toutes ces pratiques qu'il s'agira de mettre en évidence au sein de la construction complexe du genre.

Car, et c'est là un des points communs à tous ces romans, ce qui intéresse avant tout est la construction du genre, et pas seulement celle, paradigmatique, du travesti mais également celle des personnages cisgenres sur lequel le personnage de travesti semble porter le trouble. En effet, s'intéresser au travesti c'est aussi s'intéresser à ses effets sur le monde social. Le personnage de travesti n'est pas mis en scène dans un huis-clos, dans une solitude forcée, mais dans une communauté et, plus intéressant encore, dans une société. Le travesti a ses adjuvants (sœurs de travestissement mais également amants, amis, etc.) et ses opposants. Il semble tout aussi pertinent de s'intéresser aux pratiques transgenres dévolues au personnage de travesti qu'au comportement de genre adopté par le personnage cisgenre dans la proximité du travesti. Car le travesti ne trouble pas seulement le genre *pour* lui mais le genre de tous et de toutes, tendant ainsi à menacer un ordre hégémonique. C'est en tout cas en tant que menace qu'il est considéré : c'est Pancho Villa pour la Manuela chez Donoso, ce sont Mignon, Seck, Gabriel et Notre-Dame pour Divine chez Genet, Carlos pour la Folle d'en face chez Lemebel, c'est Vinnie ou Arthur, son frère, pour Georgette, chez Selby. L'homme travesti en femme dit autant sur la

féminité que sur la masculinité, questionne l'un comme l'autre. Sa présence semble lancer à la face du monde le mot d'ordre formulé dans les années 1970' et toujours assumé par Michel Tremblay : « Nous sommes tous des travestis<sup>8</sup>. » Ainsi faudra-t-il se poser la question : l'acte de se travestir est-il ou non subversif ? La pratique transgenre révoque-t-elle l'ordre social hétéronormatif ou le consolide-t-elle ? Ce sera l'objet d'un troisième chapitre qui nous permettra de questionner la politique du travesti dans chacun des romans et de resituer historiquement son émergence.

Qu'il consolide ou déstabilise l'ordre social genré, une chose est sûre le personnage jette le trouble dans la langue, c'est ce qui nous intéressera dans un quatrième temps. En effet, si le personnage de travesti jouit d'une telle destinée romanesque, c'est bien qu'il dit quelque chose du roman et de la langue. Peut-être est-il judicieux de préciser ici que les auteurs de ces quatre romans ne sont pas tous sans lien avec le travestissement ou, plus largement, avec les communautés gays et lesbiennes. Lemebel se revendique comme un écrivain travesti, tant dans ses *Chroniques* (non encore traduite en français) que dans ses diverses performances artistiques. Quant à Genet, on sait qu'il s'est travesti à plusieurs reprises, l'une d'elle faisant l'objet d'une narration dans *Le Journal du voleur*<sup>9</sup>. Dans tous les cas, il s'agit là d'écrivains homosexuels revendiqués. Restent Donoso et Selby qui ne sont ni travestis ni homosexuels mais partagent le fait d'avoir fréquenté les milieux populaires, voire *underground*, dans lesquels s'établissent la plupart de temps les communautés gays des années 1960'<sup>10</sup>. Ces éléments biographiques peuvent sembler hors de propos mais ils rappellent surtout que ces romanciers, s'ils ne sont pas des femmes, peuvent malgré tout contester l'écriture masculine et hétérocentrée dominante. L'intégration dans la fiction d'un personnage travesti permet ce décentrement ainsi qu'une réelle réflexion sur le langage. De fait, dans ce quatrième temps, il faudra se demander s'il existe une écriture *queer* comme il existerait une écriture féminine. Chacun des romanciers proposent en effet une variation sur la langue comme outil performatif. Hélène Cixous elle-même reconnaissait en Jean Genet un exemple d'écriture féminine. Il se joue donc ici quelque chose qui relève de la langue. Non seulement le personnage, au sein de la diégèse, performe le genre au moyen de la langue, mais le romancier lui-même

---

<sup>8</sup> PICCIONE, Marie-Lyne. *Michel Tremblay, l'enfant multiple*. Talence : Presses universitaires de Bordeaux, 1999, p. 84.

<sup>9</sup> GENET, Jean. *Journal du voleur*. Paris : Éditions Gallimard, Collection Folio, 1982.

<sup>10</sup> Voir par exemple, pour une étude sociologique approfondie des lieux de *dragage* homosexuels : HUMPHREYS, Laud. *Le Commerce des pissotières. Pratiques homosexuelles anonymes dans l'Amérique des années 1960*. Paris : Éditions La Découverte, Collection Genre et Sexualité, 2007.

introduit un trouble linguistique et narratif, en lien avec le personnage qu'il s'est choisi, qu'il s'agira de mettre en avant. Le trouble est dans le genre oui, mais dans le genre romanesque.

#### **04. Question de vocabulaire et présupposés taxinomiques : tra(ns)vesti, drag queens, cross-dresser, transgenre ?**

Avant même de se lancer dans l'analyse scrupuleuse du corpus et de leur représentation des pratiques et praticien·ne·s transgenres, il reste à soulever un problème de taille : celui du vocabulaire. Disons-le d'emblée, si nous posons en titre à cette étude les termes de « travesti » et de « travestissement », c'est que les auteurs francophones et hispanophones du corpus s'en saisissent comme d'un vocabulaire propice d'une part, comme d'une catégorie idoine de l'autre. Traitant de ses personnages, Genet le dit sans fard : « Je raffole des travestis<sup>11</sup>. » Genet n'est pas le seul à employer ce terme, à utiliser cette catégorie ; on la retrouve sous la plume de Lemebel (5 occurrences au total). Quant aux auteurs américains, tels que Selby, si les traducteurs se sont accordés sur ce lexique, la version originale lui substitue systématiquement le terme de "*drag*". Bien évidemment, il y a là un problème culturel. Quand le français ne dispose que de « travesti », l'américain a le choix entre "*transvestite*", "*drag*", "*drag-queen*", ou "*cross-dresser*", sans même parler des termes argotiques tels que "*queens*", "*fruits*" ou "*fairies*". N'oublions pas cependant que le terme *drag* renvoie étymologiquement à la même notion de vêtement puisqu'il désigne à l'origine, comme Anne-Emmanuelle Berger le rappelle, « le vêtement féminin traînant – manteau ou jupe – que portaient les jeunes acteurs – ou « *boys* » – qui jouaient traditionnellement les rôles de femmes au théâtre<sup>12</sup>. » Or, cette théâtralité du travestissement se retrouve chez chacun de nos personnages.

Quoi qu'il en soit, si le terme de "*drag-queen*" a fini par apparaître en français et par former à son tour une catégorie distincte, Genet ne pouvait en avoir encore connaissance au moment de l'écriture de son premier roman. La question qui se pose est la suivante : faut-il envisager des différences de pratiques, des écarts identitaires, entre tous ces termes et, le cas échéant, les personnages doivent-ils être considérés comme des "*drag-queen*" ou comme des « travestis » ?

---

<sup>11</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Paris : Éditions Gallimard, Collection Folio, 1976, p. 283.

<sup>12</sup> BERGER, Anne-Emmanuelle. *Le Grand Théâtre du genre. Identités, Sexualités et Féminisme en « Amérique »*. Paris : Éditions Belin, 2013, p. 31



En France, dès 1872, le Littré propose du terme « travesti » la définition suivante : « Qui a pris un vêtement lequel n'est pas du sexe ou de la condition. » Nous ne développerons pas ici la trajectoire historique de ce terme – cela sera fait dès le début du premier chapitre –, contentons-nous de dire qu'à l'époque où Genet emploie le terme de « travesti », sa signification transgenre est déjà acquise. Magnus Hirschfeld, dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, distingue cependant deux termes :

*Nous avons introduit pour cette anomalie, le terme de « transvestitisme ». En français, il s'est répandu sous la forme de « travestitisme ». Cette dernière expression ne nous semble guère conforme au terme initial, et cela parce que le mot « travesti » a plutôt le sens d'un amusement, d'une mascarade, ou bien encore d'un rôle de jeune homme joué ou chanté par une actrice. Pour le transvesti, le changement de costume prend une signification bien plus profond, pour lui, le transvestissement représente sa vraie nature dévoilée ; aussi prend-il ombrage de l'expression de « travestitisme » qui va à l'encontre de son sentiment : le transvesti, en effet, ne se sent guère travesti en mettant les vêtements du sexe opposé, puisqu'il voit dans cet habillement une expression beaucoup plus adéquate de sa nature qu'il ne saurait trouver dans les vêtements convenant à son sexe<sup>13</sup>.*

Il y aurait donc une distinction sémantique et taxinomique nette entre « travestissement » (tel que l'usage a fini par le figer à partir de « travestitisme ») et « transvestitisme ». De fait, le préfixe « trans » appelle bien mieux à la traversée des frontières de genre, à la transgression sociale et sexuelle. D'ailleurs, Lacan dans ses séminaires des années 1950 et 1960 utilise les termes de « transvestisme » et de « transvesti<sup>14</sup> ». Du reste, la psychanalyse, en France comme aux États-Unis, a recours à cette terminologie, tel le psychanalyste Fenichel dans son article *Psychoanalysis of Transvestism*<sup>15</sup>, pour prendre le cas le plus célèbre. La distinction entre « travestissement » et « transvestisme » permet pour la psychanalyse de dégager le terme de son sème carnavalesque, et de cantonner par cette terminologie le sujet à son rapport à l'identification au sexe opposé et au fétichisme – mais nous reviendrons plus en détail sur les liens potentiels entre travestissement et fétichisme. Rappelons tout de même que pour la psychanalyse et la sexologie de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle, le travestissement est le plus souvent traité chez des cas hétérosexuels ou bisexuels – ce qui diffère d'emblée des personnages de notre corpus qui

---

<sup>13</sup> HIRSCHFELD, Magnus. *Le Sexe inconnu*, trad. par FÜRST, W. R. Paris : Édition Montaigne, 1936, pp. 99-100.

<sup>14</sup> LACAN, Jacques. *Le Séminaire. Livre IV : La Relation d'objet*. Paris : Éditions du Seuil, Collection Champ Freudien, 1994, p. 193.

<sup>15</sup> FENICHEL, Otto. "The Psychology of Transvestism", *The Collected Papers of Otto Fenichel*, New York: W. W. Norton & Company, pp. 167-179.

évoquent tous, sans exception, leur attirance pour les hommes. Hirschfeld rappelle tout de même ces chiffres :

*D'après le matériel d'observation très vaste que nous possédons, nous pouvons estimer à trente-cinq pour cent les transvestis hétérosexuels, à autant les transvestis homosexuels, à quinze pour cent les transvestis bisexuels et quinze pour cent les automonosexuels et asexuels<sup>16</sup>.*

Quoi qu'il en soit, si nous préférons, pour cette étude, le terme de « travesti », c'est avant tout parce que les auteurs l'utilisent. Un romancier ne fait pas œuvre scientifique et ne cherche pas à valider l'assomption d'une catégorie clinique. Au contraire, et c'est majoritairement le cas des auteurs de ce corpus, ils ambitionnent parfois de malmener ces catégories.

Le point d'achoppement principal surgit essentiellement de l'apport américain et plus particulièrement de l'apport d'une catégorie nouvelle, celle de "drag". Dans son livre *Mother Camp*, Esther Newton opère une distinction très nette entre "drag" et "transvestite" : "the homosexual term for a transvestite is "drag queen"<sup>17</sup>". S'appuyant sur la définition qu'en donne toute la littérature psychanalytique d'alors, Newton distingue le « travesti » hétérosexuel (ou bisexuel) fétichiste et le "drag" homosexuel. Dans ce cas, la Divine de Genet, la Manuela de Donoso, la Folle de Lemebel sont des "drag" plutôt que des « travestis », quand bien même le vocabulaire qu'ils emploient, du fait de la langue et de la culture propre à leur pays, du fait de l'époque, demeure celui de « travesti ».

Peter Ackroyd, dans un essai contemporain de celui de Newton, *Transvestism and drag: The History of an Obsession*, opère la même distinction :

*It is also necessary to distinguish transvestism from drag because, although there are connections to be traced between the two phenomena, they remain fundamentally separate. Drag is primarily a homosexual performance; most transvestites are heterosexual, often married and with children<sup>18</sup>.*

*Il est également nécessaire de distinguer le travestissement du drag parce que, bien qu'il y ait entre ces deux phénomènes des points de convergence, ils demeurent fondamentalement séparés. Le drag est tout d'abord une performance homosexuelle*

---

<sup>16</sup> HIRSCHFELD, Magnus. *Le Sexe inconnu. Op. Cit.*, p. 104.

<sup>17</sup> NEWTON, Esther. *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1979, p. 3.

<sup>18</sup> ACKROYD, Peter. *Transvestism and Drag: The History of an Obsession*. London: Thames and Hudson, 1979, p. 14.

*tandis que la plupart des travestis sont hétérosexuels, souvent mariés avec des enfants.  
[Notre traduction]*

On voit bien que Ackroyd est d'accord avec Newton pour intégrer les pratiques *drag* dans le cadre de l'homosexualité et pour considérer le travestissement (à la suite de la littérature psychanalytique) comme une pratique hétérosexuelle relevant du fétichisme. D'un strict point de vue sexuel, celui-ci assure que « les travestis sont toujours conscients de leur identité masculine et que celle-ci joue un rôle majeur au sein de leur activité sociale » (*“Transvestites, on the other hand, are always aware of their male identity and it plays a major role in their activity”*<sup>19</sup>). On est ici bien loin des personnages du corpus. Pourtant Genet parle de travesti à une époque où celui-ci continue d'être considéré par la psychanalyse comme le plus souvent hétérosexuel et conscient de son identité sociale masculine. Il y a donc un clivage profond entre la conception psychanalytique et psychiatrique et les pratiques telles que décrites dans la littérature (littérature qui, nous le verrons, demeure populaire dans ses thématiques : Genet, Lemebel, Donoso, Selby, traitent des bas-fonds de la société). Ackroyd modère toutefois son propos :

*But there are other transvestites who move out of the fetishistic stage; they cease to be sexually excited by the act of cross-dressing itself, and go on to a more comprehensive form of feminine 'passing'. They dress as women for long periods, appear in public as such and, as one transvestite put it, 'they take their aspirations to femininity seriously, and make a genuine attempt to behave as well as to dress like women’*<sup>20</sup>.

*Mais il y a d'autres travestis qui dépassent le stade fétichiste ; ils cessent d'être excités sexuellement par l'action même de se travestir et aspirent à une forme plus compréhensive de ‘passing’ féminin. Ils s'habillent en femme sur de longues périodes, apparaissent en public en tant que telle et, comme l'a dit un travesti, « ils prennent leurs aspirations féminines au sérieux et font un réel effort pour se comporter autant que pour s'habiller en femme ». [Notre traduction]*

Voilà qui correspond déjà davantage au profil des personnages du corpus dont l'objectif est le plus souvent d'être ou de faire femme, en public comme en privé, de façon permanente. Il y aurait donc à distinguer le travesti primaire, hétérosexuel, marié, père, travesti circonstanciel et potentiellement fétichiste (celui que Freud présente), et le travesti secondaire, homosexuel, isolé ou communautaire, travesti permanent cherchant à « passer » pour femme.

---

<sup>19</sup> *Ibidem.*

<sup>20</sup> *Ibidem.*

Quant à Newton, elle n'attribue pas à la catégorie "drag" que le seul critère d'homosexualité :

*Female impersonators do not refer to themselves as transvestites. Sometimes in interviews one would reluctantly say, "Well, I guess I'm some sort of transvestite," but then he would quickly add, "but I only do it for a living". To female impersonators, the real transvestites are the lone wolf isolated whose individual and private experiments with female attire are described as "freakish". To them the transvestite is one who dresses as a woman for some "perverted" sexual purpose outside the context of performance<sup>21</sup>...*

*Les imitateurs féminins ne se considèrent pas comme des travestis. Parfois, en entretien, l'un d'entre eux peut déclarer à contrecœur, « Eh bien, j'imagine que je suis une sorte de travesti », mais il ajouterait très vite, « mais je ne fais ça que pour gagner ma vie. » Pour les imitateurs féminins, les vrais travestis sont des loups solitaires dont les expérimentations individuelles et privées avec les tenues féminines sont décrites comme « monstrueuses ». Pour eux, le travesti est quelqu'un qui s'habille comme une femme pour des raisons sexuelles « perverses » en dehors de tout contexte de performance. [Notre traduction]*

Ainsi, le "drag" serait celui qui se travestit en public dans le cadre d'un contexte professionnel. Bien sûr, cette définition n'est pas directement donnée par des scientifiques ou des universitaires mais par des professionnels, des "female impersonators" (nous reviendrons sur la traduction de cette expression dans le premier chapitre), et reste donc sujette à caution. N'en demeure pas moins que là encore les personnages précédemment cités se conforment en partie (mais en partie seulement) à cette définition dans la mesure où ils se sont travestis et se travestissent – sauf peut-être pour la Divine de Genet – encore dans le cadre d'une performance publique rémunérée. Cependant ce type de travestissement n'est pas exclusif et ces personnages de travestis apparaissent bien souvent comme des « loups solitaires ». Newton ajoute plus loin une autre caractéristique :

*The word "drag" attaches specifically to the outward, visible appearances of a role. In the type case, sex role, drag primarily refers to the wearing apparel and accessories that designate a human being as male or female, when it is worn by the opposite sex. By focusing on the outward appearance of role, drag implies that sex role and, by extension, role in general is something superficial, which can be manipulated, put on and off again at will. The drag concept implies distance between the actor and the role or "act"<sup>22</sup>.*

*Le mot "drag" se rattache essentiellement à une notion d'extériorité, aux apparences visibles du rôle. Dans ces cas, le rôle sexuel, "drag" se réfère primitivement à la vestimentation et aux accessoires qui désignent l'être humain comme masculin ou*

---

<sup>21</sup> NEWTON, Esther. *Mother Camp. Op. Cit.*, p. 51.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 109.

*féminin, quand ils sont portés par le sexe opposé. En focalisant sur l'apparence extérieure du rôle, le "drag" implique que le rôle sexuel et, par extension, le rôle en général est quelque chose de superficiel, qui peut être manipulé, enfilé et retiré à l'envi. Le concept de "drag" implique une distance entre l'acteur et son rôle, entre l'acteur et son « acte ». [Notre traduction]*

Après « l'homosexualité » et la « professionnalisation », Newton ajoute le critère de « distance ». Or, pour les cas qui nous intéressent, la distance entre l'acteur et l'acte, entre le personnage et le rôle qu'il interprète, n'est pas toujours présente. La dernière caractéristique proposée par Newton à la catégorie "drag" est celle de la « théâtralité » :

*In fact, the distinguishing characteristic of drag, as opposed to heterosexual Transvestism, is its group character; all drag, whether formal, informal, or professional, has a theatrical structure and style. There is no drag without an actor and his audience, and there is no drag without drama (or theatricality<sup>23</sup>).*

*En fait, la caractéristique permettant de distinguer le "drag" du travestissement hétérosexuel, est sa nature de groupe ; tout "drag", qu'il soit formel, informel, ou professionnel, possède un style ou une structure théâtrale. Il n'y a pas de "drag" sans un acteur et son audience, et il n'y a pas de "drag" sans dramatisation (ou théâtralité). [Notre traduction]*

Cette caractéristique, on le verra, rapproche nos personnages de la catégorie "drag". A bien des égards, selon cette définition, Divine est plus une "drag-queen" qu'un travesti, d'ailleurs la critique genettienne anglo-saxonne a tendance à qualifier le personnage principal de *Notre-Dame-des-Fleurs* de "drag-queen" plutôt que de "transvestite". C'est ce que fait Stephen Barber dans sa monographie sur Genet :

*Genet invented the figure of the drag queen for art and literature in *Our Lady of the Flowers*, in a language that veers wildly from splendor to obscenity, from argot to elegy. At the novel's opening, its principal character, the drag-queen prostitute Divine, is already dead from tuberculosis<sup>24</sup>...*

*Genet invente la figure de la drag queen en art et en littérature dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, dans un langage qui vire sauvagement de la splendeur à l'obscénité, de l'argot à l'élégie. Dans l'ouverture du roman, le personnage principal, la drag queen et prostituée Divine, est déjà mort de la tuberculose... [Notre traduction]*

Nous continuerons quant à nous, comme Genet l'impose, de parler d'elle comme d'un travesti, et ferons pareil pour la Manuela et la Folle. Dans certains cas, nous reviendrons sur la catégorie américaine de "drag" propice à des éclaircissements notables. Notons cependant que la critique universitaire contemporaine continue de rattacher le "drag" à

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>24</sup> BARBER, Stephen. *Jean Genet*. London: Reaktion Books, 2004.

cette théâtralité qui ne fait pas défaut aux personnages précités. C'est ainsi que Luca Greco et Stéphanie Kunert écrivent, dans « Drag et performance » :

*C'est justement cette distanciation affichée vis-à-vis des personnages que les drag incarnent et cette focalisation sur la dimension théâtrale de la pratique qui éloigne la figure du drag de la catégorie du travesti<sup>25</sup>.*

Suivant Esther Newton, les deux universitaires imposent les caractéristiques de distance et de théâtralité pour définir le “drag”. Loin cependant de séparer les deux catégories, le “drag” est pour elles à lire comme une continuation et une « complexification » du travestissement :

*Les pratiques drag, tout en étant héritières du travestissement, le complexifient d'une façon intéressante. Le travestissement peut renvoyer, tel qu'il émerge dans les pratiques des acteurs et des actrices et tel qu'il a pu être analysé par les chercheurs et chercheuses, à une « vérité » du sexe qui se cacherait sous les strates des vêtements et qui pourrait être révélée à tout moment, mais qui reste invariablement cachée. Les pratiques drag se situent, elles, dans une perspective performative et plus clairement politique<sup>26</sup>.*

Là encore, nous verrons que cette perspective performative et politique se retrouve largement dans les œuvres du corpus et ce qu'elles soient antérieures, comme celle de Genet, à l'émergence de la “drag-queen”. Au reste, la définition que les deux universitaires donnent du “drag” reste liée à celle de « travestissement » :

*Le mot drag a plusieurs acceptions et plusieurs étymologies qui ne sont pas toujours claires et identifiables. Selon Roger Baker [1995, p. 17], le mot est utilisé au milieu du XIX<sup>e</sup> en Angleterre pour désigner le jupon [pettycoat]. Dans la culture théâtrale, il fait référence au mouvement et à la taille de longues robes [dragged along the floor], mais peut aussi être considéré comme un acronyme de « DRessed As a Girl » (« habillé comme une fille »). Dans l'argot gay, le mot drag est utilisé pour désigner des travestis qui draguent les hommes ou qui parodient les codes de la féminité. Dans une acception plus large, drag désigne n'importe quel vêtement qui a une signification sociale en termes de genre et il est utilisé dans les communautés gays, lesbiennes ou trans' dans un cadre typiquement théâtral [Newton, 1972, p. 37]. Le terme drag désigne ainsi couramment des pratiques d'incarnation genrées liées aux (sub)cultures lesbiennes, gaies, trans' et queer. Le drag connaît de multiples variantes, parmi lesquelles les figures de la drag queen et du drag king sont les plus connues. Les drag queens peuvent être définies comme des personnages à la féminité souvent hyperbolique, joués par des personnes assignées « hommes » à la naissance. D'abord ancrées dans la culture underground new-yorkaise, les drag queens deviennent de plus en plus visibles au cours des années 1980<sup>27</sup>...*

---

<sup>25</sup> GRECO, Luca. KUNERT Stéphanie. « Drag et performance », in RENNES, Juliette, *Encyclopédie critique du genre*, La Découverte « Hors collection Sciences Humaines », 2016, pp. 224.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

La définition correspond pleinement aux personnages de Selby qui écrit et décrit le New-York des années 1960' mais la catégorie telle que définie ici peut encore une fois éclaircir d'un autre jour la française et parisienne Divine ou les chiliennes de Donoso et Lemebel. Dans un article récent, la psychanalyste Patricia Gherovici fait un parallèle explicite entre la Divine de Genet et la figure de la *drag-queen*, preuve s'il en faut que la postérité du personnage genetien s'inscrit dans un discours moderne sur les identités transgenres et que le travesti du milieu du siècle peut servir de parangon au *drag* des années 1990 :

*On entend souvent dire que la transition est réussie quand le résultat est beau. Une illustration de cette dérive esthétique pourrait être donnée par Beautiful Darling : The Life and Times of Candy Darling, Andy Warhol Superstar, un documentaire de 2010 qui présente de manière tendre et intime Candy Darling, la muse transgenre qui apparaissait dans plusieurs films d'Andy Warhol et qui avait inspiré des chansons de Lou Reed. Dans ce documentaire, on voit Warhol expliquer la différence entre une « drag queen » et ses stars. Il note qu'une « drag queen » est un travesti huit heures par jour, tandis que les acteurs qu'il fait tourner dans ses films pensent au contraire qu'ils sont réellement des filles toute la journée. Warhol avait suggéré à Candy de se faire opérer et devenir une femme, mais elle refusa, disant : « Je ne suis pas une femme authentique. Je ne suis pas intéressée par l'authentique. Je suis intéressée par l'idée d'être le produit d'une femme. » On pourrait la comparer à la Divine de Jean Genet<sup>28</sup>.*

Aussi nous faudra-t-il naviguer entre ces identités instables, ces catégories de langue, de culture et d'époque certes différentes mais dont l'apport reste significatif. Ce bref panorama dit bien la difficulté à établir un lexique stable, et, conséquemment, des catégories stables. D'autant que d'un pays à l'autre, d'une critique à l'autre, le significatif change de signifié. Ainsi dans son essai sur les personnificateurs féminins à Montréal, *C'était du spectacle !*, Viviane Namaste écrit-elle :

*Un travesti, par contre, désigne un homme qui se déguise en femme. En français, le mot a un double sens. Il peut faire référence à un homme portant des vêtements de femme à des fins érotiques, un fétichiste. Travesti peut également désigner un homme qui se déguise en femme pour donner un spectacle sur scène<sup>29</sup>.*

On voit que le terme demeure ambivalent. Par le biais des pratiques *queer*, le terme « travesti » a perdu de sa signification psychanalytique et fétichiste pour se cantonner au jeu des genres. C'est dans ce sens que l'emploient Genet ou Lemebel. Il semble donc légitime de continuer de parler, malgré Freud, malgré Newton, de « travesti », et non de « *drag* », pour évoquer Divine et consorts. D'autant que la notion continue de véhiculer

---

<sup>28</sup> GHEROVICI, Patricia. « “Born This Way” : l'Amérique à l'épreuve du transgenre », *Genre et psychanalyse*. Toulouse : Éditions Érès, 2016, p. 169.

<sup>29</sup> NAMASTE, Viviane K. *C'était Du Spectacle ! L'histoire des artistes transsexuelles à Montréal, 1955-1985*. Montréal : McGill-Queen's University Press, 2005, p. 6.

les caractéristiques théâtrales et performatives qui nous intéressent ici. C'est du moins les sèmes mis en avant dans une publication récente concernant le travestissement et les performances de genre :

*Le travestissement est un acte spectaculaire et performatif : il signale dans sa mise en scène les politiques d'assignations identitaires, la construction sociale et culturelle de ces identités, mais aussi les moyens de s'en émanciper et d'imaginer ou de construire d'autres identités<sup>30</sup>.*

Les directrices de la publication, Anne Castaing et Fanny Lignon mesurent toutefois les limites du terme :

*On peut regretter l'opacité (ou le manque de nuances) d'un terme comme celui de « travestissement » dont l'anglais, par exemple, signale la polysémie, avec des mots aussi différents que « cross-dressing » (qui signale simplement un changement de vêtement occasionnel) ou « transvestism » (qui signale plutôt une volonté de « passage » identitaire ou, du moins, une pratique régulière<sup>31</sup>).*

Quant à l'espagnol, et tout particulièrement en Amérique Latine, le terme de « travesti » reste en usage, tout en posant, selon Nelly Richard, les mêmes problèmes de traduction et d'équivalence :

*While the Spanish term travesti means “transvestite” in English, the cultural contexts for the two terms require clarification. In the United States, transvestite does not communicate the gayness of the cross-dresser, while the term drag queen emphasizes both the person's gayness and the performative nature of her acts<sup>32</sup>.*

*Alors que le terme espagnol travesti se traduit « transvestite » en anglais, les contextes culturels des deux termes nécessitent une clarification. Aux États-Unis, le terme de « transvestite » ne suggère pas l'homosexualité du travesti, alors que le terme drag queen souligne à la fois l'homosexualité de la personne et le caractère performatif de ses actes. [Notre traduction]*

Finalement, c'est encore Albert Nicole qui dans *Le Dictionnaire des Cultures gay et lesbienne* donne la meilleure définition du terme. Selon elle, le travestissement recoupe principalement « le procédé par lequel un individu « change de sexe » grâce à une métamorphose purement vestimentaire, qui n'affecte pas le corps proprement dit<sup>33</sup> ».

---

<sup>30</sup> CASTAING, Anne (dir.). LIGNON, Fanny (dir.). *Travestissements. Performances culturelles du genre*. Aix Marseille Université : Presses universitaires de Provence, Collection Penser le Genre, 2020, p. 7.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>32</sup> RICHARD, Nelly. *Masculine/feminine: Practices of Difference(s)*. Translated by Alice A. Nelson and Silvia R. Tandeciarz. Durham, NC: Duke University Press, 2004, p. 76

<sup>33</sup> ALBERT, Nicole. « Travestissement » in ERIBON, Didier (dir.). *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*. Paris : Larousse, 2003, p. 478.



Nous finirons par dire que la catégorie *drag* contient une dominante parodique qu'il ne faut pas négliger. Comme le dit Ramey Moore dans son article « *Everything else is drag* » :

*In order to speak to the specificity/multiplicity of drag practices I will define drag as a performative act which attempts to re-inscribe new, altered, transgressive, or, most importantly, parodic gender identities within the context of performance*<sup>34</sup>.

*Afin de parler de la spécificité/multiplicité des pratiques drag, je définirai le drag comme un acte performatif qui tente de réinscrire des identités de genre nouvelles, altérées, transgressives ou, plus précisément encore, parodiques dans le contexte de la performance.*

Or, il semble – nous y reviendrons suffisamment – que cette dimension parodique n'est pas exclue de notre corpus et qu'à maintes reprises les performances travestis de nos héroïnes se veulent comiques, burlesques ou parodiques. Bien sûr, au contraire de performeurs professionnels, de drag queens professionnels, cette parodie n'est pas systématique et, la plupart du temps, le travestissement se veut un mode de socialisation, d'existence, de sexualisation. Il n'en reste pas moins que la parodie n'est nullement inexistante et vient encore troubler tout effort de catégorisation.

Enfin, pour étendre notre réflexion sur le problème de la taxinomie, il faut pour compléter ce tableau, introduire la notion de « transgenre » qui a le mérite de regrouper en son sein toutes les pratiques que sont le travestissement, le « *drag* », le « *crossdressing* ». C'est pourquoi l'intitulé de notre étude porte davantage sur les « pratiques transgenres » car, quelle que soit la catégorie adéquate, les personnages de notre corpus ont pour point commun, nous y reviendrons dès après, de multiplier dans le cadre des romans qui leur sont consacrés, une *praxis* transgenre qui, du vêtement au corps, leur permet de performer une féminité. Sam Bourcier dans son article, « Des "femmes travesties" aux pratiques transgenres : repenser et *queeriser* le travestissement », définit ainsi le terme :

*Le terme de « transgenre » est apparu pour se démarquer de la dénomination purement chirurgicale de transsexuel. Il peut désigner des transsexuel/e/s ou des personnes qui, pour diverses raisons, ne souhaitent pas avoir recours à une modification chirurgicale*<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> MOORE, Ramey. "Everything Else Is Drag: Linguistic Drag and Gender Parody in RuPaul's Drag Race." *Journal of Research in Gender Studies*, Vol 3, no 2, 2013, p. 19.

<sup>35</sup> BOURCIER, Sam. *Queer Zones. Op. Cit.*, p. 162.

Le terme a le mérite de faire consensus. *Drag-queens* ou non, travestis ou non, les personnages qui vont ici nous intéresser relèvent en tout cas du « transgenre » ou du moins d'une certaine pratique transgenre. Du reste, dans son ouvrage *Transgender Warriors*, Leslie Feinberg le précise dès l'introduction :

*Although I defend any person's right to use transvestite as a self-definition, I use the term sparingly in this book. [...] many people who are labeled transvestites have rejected the term because it invokes concepts of psychological pathology, sexual fetishism, and obsession, when there's really nothing at all unhealthy about this form of self-expression. [...] Because it is our entire spirit – the essence of who we are – that doesn't conform to narrow gender stereotypes, many people who in the past have been referred to as cross-dresser, transvestites, drag queens, and drag kings today define themselves as transgender<sup>36</sup>.*

*Bien que je défende le droit de toute personne de vouloir utiliser le terme de travesti en tant que définition de soi, je n'utilise le terme dans ce livre que parcimonieusement. [...] de nombreuses personnes qui ont été labellisées travesties ont rejeté ce terme parce qu'il convoque des concepts de pathologie psychologique, de fétichisme sexuel et d'obsession, alors qu'il n'y a vraiment rien de malsain dans cette forme d'expression de soi. [...] Parce que c'est dans notre esprit – dans l'essence de ce que nous sommes – de ne pas se conformer à des stéréotypes de genre étroits, de nombreuses personnes qui dans le passé ont été identifiées en tant que cross-dresser, travestis, drag queens, et drag kings, se définissent aujourd'hui comme transgenres.*

Suivant les propos militants autant qu'historiques de Leslie Feinberg, nous préférons parler de pratiques transgenres pour traiter des actes pris en charge par les personnages du corpus, bien qu'il nous faille, dans un souci de fidélité au style et au lexique employés et défendus par les auteurs, revenir constamment aux enjeux du « travesti » et du « travestissement » dont l'héritage littéraire n'est plus à prouver. Sam Bourcier, dans l'article précédemment cité, propose intelligemment « de repenser le “travestissement” ». De le comprendre comme une manifestation parmi d'autres de la déstabilisation des frontières qui ont été assignées entre les genres (l'une des évolutions majeures de la culture sexuelle occidentale actuelle) qui oblige à dénaturaliser et à déconstruire le système binaire sexe/genre hétérosexuel et à le penser en fonction d'une reconfiguration des identités de genre, des identités et des pratiques sexuelles<sup>37</sup>. » C'est dans cette optique que nous souhaitons analyser la *praxis* telle qu'établie dans les textes convoqués pour cette étude. C'est pourquoi ce qui nous intéressera ici sera moins de trouver la bonne « case » ou la bonne « cage » dans laquelle faire entrer Divine et consorts, ou de parfaire

---

<sup>36</sup> FEINBERG, Leslie. *Transgender Warriors. Making History from Joan of Arc to Dennis Rodman*. Boston: Beacon Press, 1996, p. XI.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 165.

une taxinomie trop contraignante, mais de centrer notre étude sur la notion de « performance » car, toujours pour citer Sam Bourcier, « la possibilité même du travestissement constituerait la preuve que le genre n'est que fiction et performance (au sens théâtral et linguistique du terme). Qu'à des degrés divers nous sommes tous des "travestis"<sup>38</sup>. » Marjorie Garber ne disait pas autre chose quand elle affirmait dans *Vested Interests* que le « travestisme » avait pour enjeu de pointer du doigt la « crise de la catégorie<sup>39</sup> ». C'est là ce que nous chercherons à prouver : que le travesti et le travestissement – et avec lui toutes les pratiques transgenres – déstabilisent le genre, le sexe, les sexualités, et forcent à remettre en cause toutes les catégories, toutes les essentialités, masculinité et féminité comprises.

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>39</sup> GARBER, Marjorie. *Vested Interests. Cross-dressing & cultural Anxiety*. New York/London : Routledge, 1992, p. 16.

## I. Signe extérieur de féminité : pour une sémiologie du travestissement

Puisque nous nous plaçons d'entrée à la croisée des études de genre et de la littérature, il semble nécessaire d'envisager notre corpus comme un recensement romanesque des pratiques transgenres autour desquelles s'incarnent des personnages. En nous appuyant – notamment – sur les travaux fondateurs de Marjorie Garber, qui, dans son ouvrage *Vested Interests*, paru en 1992, dresse un panorama quasi exhaustif des pratiques de travestissement, ou sur ceux d'Esther Newton qui dans son essai, *Mother Camp*, paru en 1979, s'intéresse à des performeurs travestis (“*female impersonator*” que l'on pourrait traduire, quand bien même l'expression n'a pas de véritable équivalent en français, par « imitateur féminin », ou encore « personnificateur féminin<sup>40</sup> » comme c'est le cas au Québec), nous verrons que les romanciers, parfois bien avant les travaux universitaires sur le genre (la rédaction de l'ouvrage de Jean Genet remonte tout de même à 1943), permettent de poser sur le personnage de travesti un regard, poétique certes, mais également sociologique ou ethnologique. C'est donc l'occasion de recenser les différentes *praxis* relevant de la construction d'une identité transgenre (au sens propre du terme, c'est-à-dire transcendant les genres, abolissant les frontières) pour établir une sémiologie du travestissement, une sémiologie *drag*. Faisant se croiser les œuvres, nous verrons que des pratiques (transgenres *et* romanesques) se retrouvent parfois d'un pays à l'autre, d'un continent à l'autre, d'une époque à l'autre, bien que chaque auteur, par son approche, par son esthétique, semble proposer une vision bien personnelle (et parfois même hors de tout parti pris réaliste) des pratiques transgenres, voire, tout simplement, des genres eux-mêmes. Il s'agira dès lors d'établir et d'analyser tout ce qui fait signe, en dehors du langage même sur lequel nous aurons l'occasion de revenir dans un chapitre ultérieur, dans le cadre du travestissement, soit tout ce qui permet, par le geste ou l'accessoire, par le corps ou les objets, de signifier le féminin. Nous nous appuierons évidemment sur les thèses de Judith Butler qui, dès *Gender Trouble*, déclarait ceci :

*En d'autres termes, les actes, les gestes, et le désir produisent l'effet d'un noyau ou d'une substance intérieure, mais cette production se fait à la surface du corps, en jouant sur les absences signifiantes, suggérant, sans jamais révéler, que le principe*

---

<sup>40</sup> Voir NAMASTE, Viviane K. C'était Du Spectacle ! L'histoire des artistes transsexuelles à Montréal, 1955-1985. Op. Cit., p. 12 ou GARBER, Marjorie. *Vested Interests. Cross-dressing & cultural Anxiety*. Op. Cit., p. 16. ou encore BOULANGER, Luc. *Pièces à convictions. Entretiens avec Michel Tremblay*. Ottawa : Leméac Éditeur, 2001, p. 35.

*organisateur de l'identité en est la cause. De tels actes, gestes et accomplissements, au sens le plus général, sont performatifs, par quoi il faut comprendre que l'essence ou l'identité qu'ils sont censés refléter sont des fabrications élaborées et soutenues par des signes corporels et d'autres moyens discursifs. Dire que le corps est genré est performatif veut dire qu'il n'a pas de statut ontologique indépendamment des différents actes qui constituent la réalité<sup>41</sup>.*

Nous verrons que les personnages mis en scène dans ces romans vérifient en tout point ces propos et il s'agira dès lors, afin de dresser une sémiologie travestie conséquente, de relever ces « actes, gestes et accomplissement » qui leur permettent de performer le féminin, avec tout ce que cela peut contenir de victoires ou d'échecs. Les gestes, mouvements et mimiques, l'habillement et l'accessoirisation, les préparations du corps, sont autant de signifiants organisateurs de l'identité des personnages.

### **11. Une histoire de tissu : quand la robe fait la femme**

Hirschfeld, pionnier de la sexologie moderne et l'un des premiers à avoir traité, scientifiquement, du travestissement et de l'homosexualité, suggère dans *Le Sexe inconnu* qu'« on ne doit pas considérer l'habillement comme une chose inanimée, mais comme une partie de notre propre être, une forme d'expression de notre personnalité plus intime<sup>42</sup>. » L'habillement (entendons ici le processus même du vêtir), au même titre que l'habit, est, on le sait, un *topos* littéraire. Il n'est qu'à relire les scènes de préparation du héros grec ou des chevaliers médiévaux : les préparatifs, loin de ne constituer qu'un creux rituel, relèvent plutôt de la constitution d'une ontologie. Qui plus est dans une société résolument binarisée, porter un vêtement, c'est affirmer son appartenance à une catégorie préétablie. Or, aucun des romans du corpus n'échappe à une description circonstanciée de l'apparat féminin voulu, choisi, peut-être même *fétichisé*, par le protagoniste. Celui-ci, vécu comme l'élément central d'un passage à l'acte, relève en effet d'une relation particulière dont la dimension fétichiste sera à questionner.

---

<sup>41</sup> BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Trad. Cynthia Krauss. Paris : Éditions La Découverte, 2006, p. 259.

<sup>42</sup> HIRSCHFELD, Magnus. *Le Sexe inconnu. Op. Cit.*, p. 100.

« La peau est décevante<sup>43</sup> » déclare Eugénie Lemoine-Luccioni dans son essai consacré à la robe. De fait, le travesti – autant dans sa génitalité que dans son apparence entière – est *déçu* par sa peau, qu’il veut autre, qu’il pense autre ; la robe serait alors, sinon un palliatif, du moins un signifiant à appliquer au-delà du visage, au corps dans son entier – soit une *seconde* peau, ou, pour reprendre, et détourner, le concept de Didier Anzieu, un *moi-peau*<sup>44</sup>. Ruth Barnes et Joanne Eicher constatent, dans leur introduction à l’ouvrage *Dress and Gender* : “*Dress is both an indicator and a producer of gender*<sup>45</sup>.” (« L’habit est à la fois un indicateur et un producteur de genre. ») En ce sens, la robe assume un rôle passif et actif : passif, dans le sens où elle *indique* un genre selon un code social et vestimentaire préétabli, et actif, dans le sens où elle *produit* un genre désiré, convoqué, produit, par l’individu. Plus tôt, dans cette même introduction, elles déclarent :

*Hardly a society exists where some form of alteration or addition is not considered essential as an emblem of the person as a social being. Textiles or skins as dress may be fundamentally protective, but they also have social meaning*<sup>46</sup>.

*Il n’y a guère de sociétés qui existent sans qu’une forme d’altération ou d’addition à la personne ne soit considérée comme essentiel, emblématique de la personne en tant qu’être social. Les tissus et les peaux que l’on porte peuvent être pensés d’abord comme une protection, mais ils procèdent aussi d’une signification sociale. [Notre traduction]*

Ainsi porter une robe est-ce aussi revêtir du sens, un sens social et sexuel : parce que je porte une robe, je suis une femme (ou tout du moins je me ré-identifie en tant que telle). La robe est un texte dans les lignes duquel un genre se dessine. On voit bien pourquoi les auteurs du corpus font si grand cas de l’objet robe, tant dans l’apprentissage de genre du personnage (et donc d’une cristallisation symbolique et ontologique autour de l’objet) que dans le quotidien de celui-ci (la robe n’étant pas seulement une étape mais un continuum, une carte d’identité sociale et genrée). De fait, la robe semble être, d’un livre à l’autre – et même au-delà de ce corpus<sup>47</sup> –, le point de crispation des velléités transgenres des protagonistes. C’est que la robe est l’élément stigmatisant, stéréotypique par excellence, un signe communément établi de féminité. On aurait tort cependant de n’y voir qu’un

<sup>43</sup> LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie. *La Robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*. Paris : Éditions du Seuil, 1983, p 95.

<sup>44</sup> ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*. Paris : Éditions Dunod, 1995.

<sup>45</sup> BARNES, Ruth. EICHER, B. Joanne (Dir.). *Dress and Gender. Making and Meaning*. New York: Berg Publishers, 1997, Cross-Cultural Perspectives on Women, Vol. 2, p. 7.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>47</sup> Voir par exemple : ALEXIS, Robert. *La Robe*. Paris : Folio, 2008, dans lequel un personnage se retrouve fasciné par une robe entrevue dans une vitrine.

accessoire superficiel, qu'un élément constitutif d'une panoplie fantasmée du féminin. Dans l'étude qu'il consacre à Jean Genet, l'universitaire américain Richard Coe écrit :

*The mask is more real than the face; to pretend to act or to act a pretense is more essential than sincerity – in a word, all reality is theatre*<sup>48</sup>.

*Le masque est plus réel que le visage ; prétendre agir ou agir pour prétendre est plus essentiel que la sincérité – en un mot, toute réalité est un théâtre. [Notre traduction]*

Pour Coe, dans cet article, prendre l'habit du mac, c'est *faire* le mac, c'est *être* le mac (ce constat s'applique en effet au personnage de Mignon-les-petits-pieds, compagnon et souteneur de Divine). En est-il de même pour le travesti dont le terme même renvoie tout aussi bien au vêtement qu'à son porteur (puisque le travesti est travesti parce qu'il porte le *travesti*) ? En d'autres termes la robe fait-elle la femme ?

Pour répondre à cela, il faut retourner d'abord à l'histoire même de la robe car celle-ci n'a pas toujours été un attribut féminin. La robe, en effet, a une histoire qu'il convient de rappeler. Citons, pour en donner un bref aperçu, les propos de Sylvie Steinberg dans son ouvrage *La Confusion des sexes* :

*Signe du sexe, du rang social, de la dignité, de l'âge, etc., le vêtement doit renseigner infailliblement sur l'identité des individus. L'habit fait le moine. En l'occurrence, l'habit fait aussi le sexe, puisque le système vestimentaire de l'Ancien Régime souligne avec tant de vigueur les différences entre l'homme et la femme que le travestissement en devient plus crédible. A partir du XIV<sup>e</sup> siècle, les hommes ont en effet peu à peu abandonné la robe longue pour la tunique courte, et ont adopté les chausses collantes qui montrent les jambes, puis les culottes. La silhouette masculine se distingue ainsi de plus en plus nettement de celle des femmes, qui portent un habit long, une robe ou une jupe avec son « corps » de robe. L'accentuation des différences trouvera son apogée dans la bourgeoisie du XIX<sup>e</sup> siècle, avec le contraste entre le sobre habit noir des hommes et l'éclat chamarré des toilettes féminines*<sup>49</sup>.

La robe finit par définir le féminin dans l'ère moderne bourgeoise. Elle a l'avantage de segmenter la société, de distinguer nettement deux types d'individus sociaux répondant à des statuts, à des droits, à des rôles, différents : l'« homme » et la « femme ». Comme l'énonce Steinberg, « le vêtement est surtout un élément qui consacre la séparation entre les sexes<sup>50</sup>. » Ce n'est donc pas un hasard si le travestissement masculin se concentre d'abord sur l'objet robe. Cet accessoire vestimentaire a de fait une histoire qui subsume le féminin. Bien sûr, cette histoire évolue au fil des siècles. Il est d'ailleurs important de

---

<sup>48</sup> COE, Richard N. *The Vision of Jean Genet*. London: Peter Owen Publishers, 1968, p. 19.

<sup>49</sup> STEINBERG, Sylvie. *La Confusion des sexes*. Op. Cit., p. 160.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 161.

rappeler que la robe n'avait pas dans un premier temps cette charge symbolique érotique et sexuelle qu'elle a pu obtenir dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Au contraire, l'enjeu primitif de la robe était de voiler de corps féminin et son éroticité :

*Les moralistes invitent les femmes à porter un vêtement qui, peu ou prou, ait la forme d'une robe, vêtement associé à la décence, et ce d'autant que le concile de trente l'a imposé aux ecclésiastiques. La robe protège la femme des regards indécents qui menacent constamment son honneur. Elle a pour principal objet de détourner le désir de l'homme<sup>51</sup>.*

On voit que c'est surtout l'objet robe qui a été détourné au fil des siècles de sa fonction première pour devenir un attribut séductif et érotique à part entière. Steinberg rappelle dès lors que la robe est avant tout un marqueur de la domination masculine :

*La robe des femmes est faite pour protéger [les femmes] des assauts sexuels des hommes, tandis que la culotte masculine exhibe cette sexualité, ce qui est particulièrement vrai en ce début de XVI<sup>e</sup> siècle où se développe la mode de la braguette. Les modes successives interpréteront à leur façon les exigences de la décence du vêtement féminin – que l'on songe à la mode des décolletés sous Louis XIII par exemple –, mais la robe n'a jamais été abandonnée et elle ne sera raccourcie que dans les années 1920. Depuis le XIV<sup>e</sup> siècle, le vêtement rappelle donc aussi la différence entre les sexualités de l'homme et de la femme : au premier (du moins l'homme laïc), les marques de l'initiative sexuelle, à la seconde, dont l'idéal est toujours la défense de son honneur, les marques de la passivité<sup>52</sup>.*

Le travesti, en optant pour la robe, s'inscrit donc également dans une organisation de la domination. Il choisit sciemment le camp des dominées. Et il choisit, pour ce faire, un élément vestimentaire érotiquement chargé. La robe n'est pas seulement l'attribut d'un genre mais aussi d'une sexualité.

Cependant, il est à noter qu'à l'origine le « travestissement » ne couvre pas exclusivement la catégorie du genre. Le terme, avant de finir par désigner au XIX<sup>e</sup> siècle le passage, via le vêtement, d'un genre à l'autre, désigne d'abord un déguisement. Contrairement au terme anglais de « cross-dresser », le travesti, à l'origine ne relève pas forcément du *transgenre* :

*Malgré toutes ces occurrences, aucun vocable français ne désigne spécifiquement le fait d'emprunter les vêtements de l'autre sexe. Aux XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles, comme aujourd'hui, « se travestir » signifie également se déguiser. Le verbe « travestir », de l'italien *travestire*, est entré dans la langue française au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>53</sup>. »*

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 9.



Rappelons encore que si le terme « travestir » trouve en effet son étymologie dans l'italien « *travestire* » qui signifie « se déguiser », ce terme est lui-même construit à partir du radical latin « *vestir* » (« s'habiller ») et du préfixe « *tra* », dérivé de « *tran* », dont le sens est celui de « passage », d'« au-delà ». Revenons encore une fois à Sylvie Steinberg qui souligne que « le travestissement est aussi un passage d'une limite, le franchissement d'une frontière, au sens étymologique du terme *transgressio*, une frontière visible aux yeux de tous, universelle et universellement visible, celle des sexes<sup>54</sup>. » Celui ou celle qui se travestit va *au-delà* de l'habillement réglementaire, et, par-là même, transgresse un code, une loi – tacite ou non.

Mettant en scène des personnages travestis, c'est donc en toute logique que les auteurs du corpus se concentrent (dramatiquement, narrativement) sur le motif du vêtement et plus particulièrement de la robe. Avant même l'adoption d'une attitude ou d'un langage spécifique, c'est la robe qui semble constituer l'élément fondateur de l'identité et de la représentation du travesti. Elle est ce qui permet d'être « universellement visible ». En tant que « frontière visible aux yeux de tous », la robe est l'outil privilégié d'une pratique transgenre (MtF tout du moins). Comme le souligne Nicole Albert, que nous avons cité dès l'introduction, dans l'article « Travesti » du *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, le travestissement concerne « le procédé par lequel un individu « change de sexe » grâce à une métamorphose purement vestimentaire, qui n'affecte pas le corps proprement dit<sup>55</sup>. » Nous apporterons bien entendu des amendements à ce propos dans la mesure où le travesti ne se contente pas du tissu pour performer le genre qui lui est opposé mais joue également de son corps ; gardons cependant à l'esprit que le travestissement repose d'abord sur l'adoption d'une tenue socialement associée au genre, que la production de genre, en d'autres termes, est inextricablement liée au souci du textile. Dans la sémiologie du travestissement, la robe détient une position privilégiée. Aussi n'est-il pas surprenant de retrouver dans le corpus une attention particulière portée au vêtement, et, dans le cas qui nous préoccupe, à savoir des personnages MtF, à la robe.

### 111. La robe comme signifiant primordial

---

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> ALBERT, Nicole. « Travestissement ». *Op. Cit.* p. 478.

Si, comme le dit Joan Rivière, la féminité relève de la mascarade<sup>56</sup>, il faut, pour la produire, trouver les bons « masques », les bons accessoires. La robe est de ceux-là. De fait, elle permet plus que tout autre de *signifier* le féminin. Elle est, à plus d'un titre, le signifiant primordial de la féminité. C'est donc sans surprise que les représentations genrées des personnages se retrouvent à s'articuler autour de l'accessoire de la robe. De fait, le devenir-femme semble passer de prime abord par une sorte de *fétichisation* du vêtement. La robe subsume le féminin aux yeux des personnages. La fixation du féminin autour de l'objet robe (et non pas, c'est à noter, de l'objet jupe, de l'objet chemisier, foulard, tunique ou tailleur, qui, quoique présents, demeurent dans les textes de moindre importance) relève bien entendu – pour ces romans dont l'écriture remonte, du moins pour la majorité, à une période précédant la révolution sexuelle des années 1960, ou dont la diégèse s'ancre dans une période précédant la révolution sexuelle – d'un certain *habitus* ; la robe demeurant alors l'archétype occidental quasi universel de l'habillement féminin. Aussi retrouve-t-on très tôt dans les romans des mentions de cette cristallisation du personnage autour du vêtement féminin. L'exemple de plus frappant est sans doute celui de l'*incipit* du roman de Donoso, *El Lugar sin límites*. En effet, le premier chapitre met non seulement en scène le personnage de la Manuela mais aussi et surtout la réouverture – après un an d'abandon – de la valise contenant sa robe :

*Se amarró los cordones lentamente, con rosas dobles... al arrodillarse, allá en el fondo, debajo des catre, estaba su maleta. De cartón, con la pintura pelada y blanquizca en los bordes, amarrada con un cordel : contenía todas sus cosas. Y su vestido. Es decir, lo que esos brutos dejaron de su vestido tan lindo. Hoy, junto con despegar los ojos, no, mentira, anoche, quién sabe por qué y en cuanto le dijeron Pancho Vega andaba en el pueblo, le entró la tentación de sacar su vestido otra vez. Hacía un año que no lo tocaba<sup>57</sup>.*

*Elle laça lentement ses chaussures, fit un double nœud... Sous le lit, tout au fond, il y avait sa valise. En carton, écaillée et usée sur les bords, attachée avec une corde : elle contenait toutes ses affaires. Et sa jolie robe. Ou plutôt ce que ces brutes en avaient laissé. Aujourd'hui, en ouvrant les yeux, non, c'est faux, hier soir, dès qu'on lui avait dit que Pancho Vega était dans le village, dieu sait pourquoi, elle avait eu envie de ressortir sa robe. Ça faisait un an qu'elle n'y touchait pas<sup>58</sup>.*

<sup>56</sup> RIVIERE, Joan. « La féminité en tant que mascarade », in *Féminité mascarade*, Paris, Le Seuil, 1994, p. 197-213.

<sup>57</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites*. Barcelona : Editorial Alfaguara, 2011, p. 109.

<sup>58</sup> DONOSO, José. *Ce lieu sans limites*, trad. Aline Schulman. Paris : Le Serpent à plumes, 1999, p. 12.

Geste dramatique s'il en est – surtout placé à cet endroit stratégique de la narration –, l'ouverture au petit matin d'une valise glissée sous un lit est symbolique d'une pulsion ontologique tirillant la Manuela. Ce devenir-femme qu'elle tente de reléguer dans une valise usée, puis sous le lit d'un bordel de campagne, émerge de nouveau à l'allusion d'un homme, Pancho Vega, archétype viril – et viriliste – du roman sur lequel nous aurons l'occasion de revenir. Symbolique encore l'état de la robe : déchirée, lacérée, et fonctionnant à la fois comme prolepse (soit ce que les *miliciens du genre*, personnages masculins pour l'essentiel, feront de la robe et de sa porteuse à la fin de la journée et du roman) et comme analepse (soit ce que ces mêmes personnages, Pancho en tête, ont fait subir à la robe, un an auparavant). Le geste de « ressortir de la robe » relève ici d'une pulsion ou d'une impulsion identitaire : la Manuela veut ressortir (la valise jouant en fait le rôle de « placard<sup>59</sup> » miniature) son ancien moi. Ainsi le morcellement de la robe révèle le morcellement du moi, la destruction du genre. Ce que « ces brutes » ont fait de la robe équivaut à ce qu'ils ont fait de l'identité de genre revendiquée par la Manuela. On voit bien que l'habit et le moi sont indissociables. Si déchirer la robe, c'est déchirer l'identité revendiquée, alors la robe fonctionne comme une synecdoque : l'habit *fait* le moi. C'est pourquoi, dans l'une des scènes finales du roman, alors que Pancho est au bordel et que la Manuela réfléchit à intervenir pour protéger sa fille, le lecteur assiste à la transformation de la danseuse par le truchement de la robe. Celle-ci fonctionne comme la seconde peau du travesti, celle qui lui permet de devenir femme :

*Que la Japonesita grite allá adentro. Que aprenda a ser mujer a la fuerza, como aprendió una. Está buena la fiesta. La Lucy baila con Octavio, pero ella es la única capaz de hacer que la fiesta se transforme en una remolienda de padre y señor mío, ella, porque es la Manuela. Aunque tiemble aquí en la oscuridad rodeada de guano de gallina tan viejo que ya ni siguiera olor le queda. Esas no son mujeres. Ella va a demostrarles quién es mujer y cómo se es mujer. Se quita la camisa y la dobla sobre el tramo de la escalera. Y los zapatos... sí, los pies desnudos como una verdadera gitana. También se quita los pantalones, y queda desnudo en el gallinero, con los brazos cruzados sobre el pecho y eso tan extraño colgándole. Se pone el vestido de española por encima de la cabeza y los faldones caen a su alrededor como un baño de tibia porque nada puede abrigoarla como estos metros y metros de fatigada percala colorada. Se entalla el vestido. Se arregla los pliegues alrededor del escote... un poco de relleno aquí donde no tengo nada. Claro, es que una es tan chiquilla, la gitanilla, un primor, apenas una niña que va a bailar y por eso no tiene senos, así, casi como un muchachito, pero no ella, porque es tan femenina, el talle quebrado y todo<sup>60</sup>...*

<sup>59</sup> SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Épistémologie du placard*, trad. Maxime Cervulle. Paris : Éditions Amsterdam, 2008.

<sup>60</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, pp. 192-193.

*La Petite Japonaise n'a qu'à continuer à crier là-bas. Qu'elle apprenne à être femme par force, comme je l'ai appris. Ils ont l'air de s'amuser. La Lucy danse avec Octavio, mais elle seule est capable transformer la soirée en une bringue du tonnerre de Dieu, parce qu'elle est la Manuela. Même si elle tremble dans le noir entourée de fientes de poule si vieille qu'elle n'a plus d'odeur. Ces filles-là, c'est pas des femmes. Elle va leur montrer ce que c'est qu'une femme et qui est la femme. Elle enlève sa chemise, la plie, la suspend au perchoir. Pas de chaussures... tant pis, pieds nus, comme une vraie gitane. Il enlève aussi son pantalon, il est nu dans le poulailler, les bras croisés sur la poitrine, avec ce machin bizarre qui pendouille. Il passe sa robe [d'espagnole] par la tête et les plis de la jupe l'entourent comme un bain tiède. Rien ne lui tient aussi chaud que ces mètres de percale rouge et usée. Il ajuste sa robe. Il arrange les plis autour du décolleté... un peu de rembourrage où je n'ai rien. Bien sûr, je ne suis qu'une enfant, une petite gitane, un bouton de rose, une toute petite fille qui va danser et qui n'a pas encore de seins, toute plate, on la prendrait presque pour un garçon, mais on voit bien que non, elle est tellement féminine, avec sa taille cambrée et tout<sup>61</sup>...*

Intéressante à bien des égards, cette scène retranscrit à la fois le processus de travestissement et d'*empowerment* de la Manuela. De fait, cette scène fait suite à de longues tergiversations, la Manuela ayant été enjointe par sa fille à venir la protéger, chose dont elle se sent incapable. L'action de passer la robe prend quasiment les traits d'une mise en armure. La robe est vécue comme un confort et une sécurité : « Rien ne lui tient aussi chaud que ces mètres de percale rouge et usée. » Ce n'est qu'au terme de l'habillement, qu'une fois passée la robe, qu'une fois niée toute masculinité ("*eso tan extraño colgándole*") que la Manuela devient femme, et d'ailleurs plus femme encore que les autres filles du bordel : "*Esas no son mujeres. Ella va a demostrarles quién es mujer y cómo se es mujer.*" Le travestissement devient transfiguration puisque la vieille travestie ne se contente pas de devenir femme, mais (re)devient « fille » : "*es que una es tan chiquilla, la gitanilla, un primor, apenas una niñita que va a bailar y por eso no tiene senos, así, casi como un muchachito, pero no ella, porque es tan femenina, el talle quebrado y todo.*" La Manuela, revêtue de la robe espagnole au pouvoir quasi magique, détourne les faiblesses et manquements de son corps (tels que sa maigreur, sa vieillesse et son absence de seins) pour se prétendre jeune fille. Le travestissement vestimentaire se double donc d'un travestissement imaginaire.

Chez Genet, quoique moins irréductible, le couple travesti-robe surgit tout du long. C'est d'ailleurs ce que fait remarquer Harry Stewart, en 1986, dans l'essai qu'il consacre au roman de Jean Genet :

---

<sup>61</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, pp. 157-158.

*Throughout Notre-Dame-des-Fleurs, Genet consistently describes Divine's clothing – her « chemisette de soie champagne » and her « pyjama bleu », her « deux robes de soie », her « jaquette rose », and her « pyjama de soie bleu à parements blancs<sup>62</sup> ».*

*Tout au long de Notre-Dame-des-Fleurs, Genet décrit constamment les vêtements de Divine – sa « chemisette de soie champagne » et son « pyjama bleu », ses « deux robes de soie », sa « jaquette rose », et son « pyjama de soie bleu à parements blancs ».*  
[Notre traduction]

On voit ici que, contrairement à la Manuela et à sa « robe de gitane », Divine n'est pas associée à un vêtement particulier. Subsumant pour ainsi dire le style génétien – qu'on qualifie régulièrement de « baroque<sup>63</sup> » ou de « polymorphe<sup>64</sup> » – le personnage de Divine se voit attribuer une variété de vêtements et d'accessoires (quand bien même une couleur, le bleu, semble se détacher par sa récurrence et sa symbolique chrétienne et virginale), dénotant la profusion identitaire et poétique du personnage. Si l'arrivée de Divine à Paris – nous y reviendrons – ne brille pas par une flamboyance de *drag queen* – elle arrive de fait en « chemisette de soie champagne » et en « pantalon<sup>65</sup> » – la robe demeure un motif récurrent. Aussi n'est-il pas surprenant que le premier « travestissement » de Divine se réalise à la faveur d'une robe volée – chez Genet, les motifs du travestissement, du vol et de la liberté, forment une tresse indétricotable : « Ce furent les vêtements des sœurs qui donnèrent à Culafroy l'idée de s'enfuir<sup>66</sup>. » Afin de s'échapper de la colonie qui les retient, Culafroy (premier nom de Divine) imagine ce stratagème – qui, à la lecture du roman dans son ensemble, apparaît comme étant bien plus qu'un stratagème – de se vêtir en religieuse : « Nos enfants attendirent donc une nuit favorable à leurs nerfs, pour voler chacun une jupe, un caraco et une cornette<sup>67</sup>... » Scène primitive s'il en est, ce prime instant de travestissement est bien plus qu'un épisode de fugue ou d'évasion : symboliquement, c'est de lui-même que Divine, déjà, s'échappe. Ainsi se tissent deux motifs : le travestissement et la liberté. Car c'est en se travestissant – ne serait-ce qu'en nonne ! preuve de la trajectoire religieuse préétablie de Divine, sainte à l'envers, icône subversive et subvertie – que Culafroy se libère. On comprend le statut particulier que la robe prend aux yeux du personnage tout au cours du roman. C'est d'ailleurs un autre

---

<sup>62</sup> STEWART, Harry. "You are what you wear : appearance and Being in Jean Genet's Work", in *Francofonia*, 10, pp. 31-40, Primavera 1986, publication électronique : [https://www.jstor.org/stable/43016825?read-now=1&seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/43016825?read-now=1&seq=1#metadata_info_tab_contents), p. 34.

<sup>63</sup> FREDETTE, Nathalie. *Figures baroques de Jean Genet*. Paris, Montréal : Les Presses universitaires de Vincennes et XYZ Éditeurs, 2001.

<sup>64</sup> VANNOUVONG, Agnès. *Jean Genet. Les Revers du genre*. Dijon : Les Presses du réel, 2010.

<sup>65</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Paris : Éditions Folio, 1976, p. 38.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 244.

travesti – religieux encore et tout de robe vêtu – qui apparaît dans les premières pages du roman pour officier à la mort de Divine :

*Cet abbé, sachez-le bien, était jeune ; on lui devinait un corps vibrant d'athlète passionné sous ses ornements funèbres. C'est dire qu'en somme il portait le travesti<sup>68</sup>.*

Si, dès le début du livre, Genet entremêle travestissement et religion, il faut bien entendu y voir un effet proleptique : le travestissement est vécu par Genet, via son personnage Divine, comme un parcours de sainteté, une sainteté à l'envers mais une sainteté malgré tout. C'est pourquoi Genet (dont l'éducation a été religieuse : il fut lui-même enfant de chœur<sup>69</sup>) tisse métaphoriquement l'isotopie religieuse à l'isotopie homosexuelle et travestie. L'auteur veut faire de son héroïne – ainsi que des criminels dont il écrit la vie (au sens religieux du terme, comme autant de « vies de saints ») – une sainte à part entière, d'où l'idée d'ouvrir le roman sur sa mort, son sacrifice – l'image de Saint-Sébastien revenant plusieurs fois au cours du récit. Genet s'amuse d'ailleurs dans un passage plutôt comique à affubler son personnage d'une robe fictive tout à fait surprenante :

*Culafroy avait d'ailleurs pour cette religieuse une aversion qui naquit d'une manière étrange : le jour de son arrivée, elle l'avait pris à part dans son petit salon, qui était une cellule coquettement attifée, et lui avait parlé de la vie chrétienne. Lou l'écouta tranquillement, il fut amené à lui répondre par une phrase qui commençait ainsi : « Le jour de ma première communion... » mais un lapsus lui fit prononcer : « Le jour de mon mariage... » De confusion, il perdit pied. Il eut tout à fait le sentiment d'avoir commis une incongruité. Il rougit, bégaya, fit des efforts pour remonter à la surface ; ils furent vains. Madame la Supérieure le regardait avec, sur ses lèvres, ce qu'elle appelait son sourire de miséricorde. Culafroy, effrayé d'avoir causé en lui-même un tel remous sur un fond vaseux d'où il remontait en robe à traîne de satin blanc, couronnée d'oranger postiche, haïssait la vieille d'avoir été cause et témoin de la plus belle et surnoise aventure. « De mon mariage<sup>70</sup>... »*

Au-delà du caractère comique de cette scène d'aveu accidentel, de ce lapsus révélateur, c'est la présence fantasmagorique de la robe qui nous intéresse. Enfant encore, Culafroy stigmatise l'objet-robe – et tout particulièrement ici la robe virgine du mariage. Le garçon rêve clairement de mariée et de princesse : la « robe à traîne de satin blanc » suggère à elle seule l'identité de genre tenue secrète par le garçon. Le sentiment de culpabilité qu'il éprouve envers lui-même (suggéré par la honte et l'effroi) dit bien que cet aveu (ce « lapsus » qui lui fait subvertir l'aube de communiant en robe de mariée)

---

<sup>68</sup> *Ibid*, p. 33.

<sup>69</sup> Cf. WHITE, Edmund. *Jean Genet*, trad. Philippe Delamare. Paris : Éditions Gallimard, Collection NRF Biographies, 1993.

<sup>70</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. *Op. Cit.*, p. 241.

lui a échappé doublement. Par ce lapsus, il révèle non seulement à la Supérieure sa véritable identité de genre mais surtout à lui-même. Pour en revenir à l'association robe-travesti, citons enfin ce passage insolite de la première fugue de Culafroy, déjà mentionnée : « À ma colonie, comme dans la marine, c'est le pantalon, et si tu veux être un homme « tu défends ton froc<sup>71</sup> ». » Gageons qu'avec une telle sentence un renversement est possible et que Genet pourrait aussi bien entendre : « si tu veux être un travesti tu défends ta robe », ce que fait Divine tout au long du roman. C'est d'ailleurs ce que souligne Myriam Bendhif-Syllas dans l'article qu'elle consacre au travestissement chez Genet :

*Dans les œuvres de Genet, les déguisements et les artifices transforment des personnages masculins en femmes ou en êtres hybrides de façon permanente ou occasionnelle<sup>72</sup>.*

Si, comme nous le verrons, la robe ne suffit pas à faire la femme, elle n'en demeure pas moins l'accessoire essentiel (sinon *essentialisant*), le signifiant primordial. Sans accessoire, impossible de se dérober du genre assigné.

Ce qui, pour des raisons contextuelles, est moins le cas des personnages de Lemebel et Selby. En effet, la “*Loca del Frente*”, ou « Folle d'en face » en français, âgée déjà, a relégué sa robe au rang du souvenir. Aussi faut-il une photographie pour rappeler au lecteur le rôle de la robe dans la pratique transgenre de la jeune performeuse qu'était alors la Folle d'en face :

*Pero había cosas que no podía dejarlas al abandono, como el mantel bordado, como el sombrero amarillo, por ejemplo, como los guantes con puntitos y sus lentes de gata. Las revistas Ecran, algunos recortes de Sarita Montiel, y menos una foto suya en que aparecía de travesti. La extrajo de entre las páginas amarillas de un Cine Amor y la puso a la luz para verla más nítida, pero daba lo mismo, porque el retrato era tan añoso que la bruma del tiempo había suavizado su perfil de cuchillo. Se veía casi bella. Y si no fuera por el "casi", nadie podría reconocerla forrada en el lamé escamado de su vestido de sirena, nadie podría pensar que era ella en esa pose blandamente torcida la cadera y el cuello mirando atrás.<sup>73</sup>*

*Mais il y avait des choses qu'elle ne pouvait pas abandonner, telles que la nappe brodée, le chapeau jaune, les gants à pois et ses lunettes de chatte. Les magazines Écran, quelques coupures de journal sur Sarita Montiel et, surtout, une photo d'elle où on la voyait en travesti. Elle la sortit d'entre les feuilles jaunies d'un vieux numéro de Cine Amor et l'approcha de la lumière pour mieux l'observer. Le cliché était si vieux que la brume du temps avait adouci son profil taillé à la serpe. Elle avait presque l'air*

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, 243.

<sup>72</sup> BENDHIF-SYLLAS, Myriam. « Travestissement », HUBERT, Marie-Claude (dir.). *Dictionnaire Jean Genet*. Paris : Honoré Champion Éditeur, 2014, p. 665.

<sup>73</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2001, p. 187-188.

*belle. Et n'était ce « presque », personne ne l'aurait reconnue, gainée dans le lamé à écailles de sa robe de sirène, personne n'aurait pu se douter que c'était elle dans cette pose mollement déhanchée, la tête renversée en arrière<sup>74</sup>.*

On voit bien ici que la robe est ce qui permet une transformation. D'ailleurs, le motif de la « sirène » souligne le caractère métamorphosant du travestissement que l'on retrouvait déjà chez la Manuela devenue « petite fille » à soixante ans. Non seulement la robe octroie au personnage de devenir femme, mais encore lui permet-elle de devenir « belle », double métamorphose donc mais appartenant au passé (« feuilles jaunies ; vieux numéro ; si vieux ; brume du temps ; etc. ») ainsi qu'à un régime quasi mythologique (« robe de sirène »). Dans le roman, de fait, la robe est plus volontiers attribuée à la jeunesse :

*... Lupe, la mas joven del trío, una negra treintona y chicha fresca, la única a la que todavía le daba para hacer show y vestirse como la Carmen Miranda con una minifalda de plátanos que zangoloteaba en la cara de los rotos curados para despertarlos<sup>75</sup>.*

*Lupe, la plus jeune des trois, une boute-en-train de trente ans à la peau mate, la seule qui pouvait encore se permettre de faire son show et de s'habiller comme Carmen Miranda, avec une mini-jupe en banane qu'elle secouait à la face des zonards bourrés pour les réveiller<sup>76</sup>.*

Le lecteur est invité ici dans le milieu, cher à Esther Newton, des “*female impersonators*”, chiliens cette fois-ci, et prend acte que la robe (qu'elle soit à écailles ou à bananes – nous reviendrons sur ces motifs burlesques et à la notion de *camp*) est l'élément central du travestissement au sein du spectacle *drag*. La “*Loca del Frente*”, s'estimant trop âgée pour porter tous les attributs du travesti (nous reviendrons également sur ce choix, commun au moins à trois auteurs, de proposer un personnage vieillissant pour incarner le travesti) est donc cantonnée aux succédanés ou aux replis dans l'intimité et l'imagination : c'est ainsi que nous la retrouvons dans les premières pages du roman vêtue « pudiquement » d'une « robe de chambre nipponne parsemée de fougère argentées<sup>77</sup> ». Le spectacle de travesti lui étant désormais interdit, la “*Loca del Frente*” se contente des tissus imprimés d'une robe de chambre. On voit bien ici que le travestissement ne relève pas systématiquement d'une confrontation à l'autre mais d'un quant-à-soi dont les raisons d'être sont encore à préciser. Ce quant-à-soi est poétiquement reformulé quelques pages

---

<sup>74</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*, trad. Alexandra Carrasco. Paris : Éditions Denoël, 2004, p. 163.

<sup>75</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. *Op. Cit.*, p. 75.

<sup>76</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. *Op. Cit.*, p. 70.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 21.



plus loin, quand, sortie en balade (non pas touristique car l’initiateur du pique-nique, Carlos, souhaite ici espionner le général Pinochet), la Folle d’en face pratique un tout autre type de travestissement :

*Una loca vieja y ridícula posando de medio lado, de medio perfil, a medio sentar, con los muslos apretados para que la brisa imaginaria no levantara su pollera también imaginaria<sup>78</sup>.*”

*Elle, folle vieille et ridicule posant de côté, exhibant la moitié de son profil, à demi assise, les cuisses serrées pour que la brise imaginaire ne gonfle pas sa jupe, elle aussi imaginaire<sup>79</sup>.*

Le travesti complet, intégrant robe et accessoires, rendu interdit par son âge, la Folle d’en face se replie dans les reliefs de son imaginaire : la robe du travesti n’a ainsi plus besoin de la réalité pour revêtir son porteur, l’imaginaire de celui-ci suffit – rejoignant dès lors le personnage de Divine. C’est dire à quel point la robe est essentielle, revêt, pour ainsi dire, un statut ontologique aux yeux du personnage travesti : son absence nécessite le recours au fictif. La robe fait la femme au point de devoir passer par sa mentalisation, être est ainsi une fiction qu’on se fait : la Folle d’en face, malgré le regard des autres qui « le » savent *homme*, se pense femme, se fait femme, porte en pensée une robe fictive de femme, en conséquence de quoi elle *est* femme. Et la robe, devant être inventée, devant revêtir fictivement son corps, a son rôle à jouer dans cette entreprise ontologique : si la robe ne suffit pas à faire la femme, elle en est du moins un accessoire privilégié, sinon nécessaire. Dans *Last Exit to Brooklyn*, également, l’auteur insiste moins sur la robe que sur les autres atours du travesti Georgette. La robe n’est pas directement le point de focalisation du personnage. Elle n’en demeure pas moins présente tandis que le frère de Georgette, Arthur, est mis en scène :

*...ripping and tearing Georgettes drag clothes, her lovely dresses and silks, stamping on her shoes<sup>80</sup>...*

*...lacérant et déchirant les tenues de travelo de Georgette, ses jolies robes et ses soieries, piétinant ses escarpins<sup>81</sup>...*

---

<sup>78</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*, Op. Cit., p. 29.

<sup>79</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, Ô Matador*, Op. Cit., p. 28.

<sup>80</sup> SELBY JUNIOR, Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. New York: Grove Press, 1994, p. 40.

<sup>81</sup> SELBY JUNIOR, Hubert. *Last Exit to Brooklyn*, trad. Jean-Pierre Caraso et Jacqueline Huet. Paris : Éditions Albin Michel, 2014, p. 49-50.

Nous aurons l'occasion de revenir sur le motif de la lacération du vêtement féminin présent chez Donoso et Selby Jr., contentons-nous pour le moment de relever à quel point le travesti est impensable sans ses robes. C'est d'ailleurs sous-entendu dès l'*incipit* de la partie du roman consacrée à Georgette (autre point commun avec l'œuvre de Donoso, l'*incipit* présente à la fois le personnage de travesti et ses accessoires avant d'en venir aux personnages cisgenres) :

*... and with the wearing of womens panties, lipstick, eye makeup (this including occasionally gold and silver—stradust—on the lids), long marcelled hair, manicured and polished fingernails, the wearing of womens clothes complete with padded bra, high heels and wig<sup>82</sup>...*

*... et elle mettait des petites culottes de femmes, portait du rouge à lèvres, du mascara (cela comportant à l'occasion de l'or et de l'argent<sup>83</sup> – poussière d'étoile – sur les paupières), avait une longue chevelure ondulée, des ongles manucurés et vernis, portait des vêtements féminins jusqu'au soutien-gorge rembourré, talons hauts et perruque<sup>84</sup>...*

On voit qu'encore une fois l'identité travestie se concentre sur l'apparat et plus particulièrement sur le vêtement (et, implicitement, la robe, élément stéréotypique féminin). C'est d'ailleurs une particularité commune aux quatre romans de poser comme préoccupation principale des personnages le travestissement plutôt que la modification corporelle. La terminologie de « travesti » prend ici son sens. Il y a bien sûr une explication historique, l'opération permettant le changement de sexe n'étant pas encore démocratisée, mais nous y reviendrons.

## 112. Ce que l'habit révèle du moi

Après avoir considéré la robe dans son absolu, il s'agit de la considérer ici dans sa signification propre, car, selon qu'il s'agit de la robe de gitane de la Manuela ou de la robe de sirène de la Folle d'en face, la charge symbolique n'est pas la même, ainsi que la caractérisation du personnage dont elle est la marque sémantique. Comme le dit Sylvie Steinberg dans l'essai précédemment cité : « le vêtement cache le corps, mais il est aussi

---

<sup>82</sup> SELBY JUNIOR, Hubert. *Last Exit to Brooklyn. Op. Cit.*, p. 23.

<sup>83</sup> Les traducteurs de *Last Exit to Brooklyn* ont fait le choix, que nous reconduisons ici, de garder les marques typographiques utilisées par l'auteur dans la version originale (l'apostrophe peut être remplacée par une barre oblique), ou, le cas échéant, leur absence (ici absence d'apostrophe).

<sup>84</sup> SELBY JUNIOR, Hubert. *Last Exit to Brooklyn. Op. Cit.*, p. 28.

un système de signes qui ajoute aux différences entre les individus toutes sortes de nuances plus ou moins perceptibles<sup>85</sup>. » De fait, le choix de telle ou telle robe fonctionne dans un texte comme un signifiant majeur, qu'il s'agisse, comme dans le texte de Donoso, d'une seule et même pièce (la robe espagnole), ou, dans ceux de Genet ou Tremblay, de vêtements toujours différents.

Dès sa première apparition à Paris, qui nous est racontée par analepse dans le début du roman, Divine est caractérisée par les vêtements qu'elle porte : « Elle était vêtue ce soir-là d'une chemisette de soie champagne, d'un pantalon bleu volé à un matelot, et chaussée de sandale de cuir<sup>86</sup>. » L'association choisie par Genet d'un vêtement féminin et masculin est bien évidemment caractéristique du personnage de Divine dont le genre oscille, du début à la fin, entre les deux pôles du genre. C'est d'ailleurs l'idée que développe Henri Stewart, à partir du même passage, dans l'article qu'il consacre aux liens entre être et apparence chez Genet :

*Often, in keeping with Divine's dual nature, Genet describes a combination of male and female attire (« chemisette de soie champagne » worn with a « pantalon bleu »), for « si Divine se sentait femme, elle pensait homme » It should be noted that Genet is not really interested in women's clothing, only in males in female clothing : « Je raffole des travestis<sup>87</sup> ».*

*Souvent, en accord avec la nature duelle de Divine, Genet décrit une combinaison de tenues masculine et féminine (une « chemisette de soie champagne » portée avec un « pantalon bleu »), car « si Divine se sentait femme, elle pensait homme ». Il doit être noté que Genet n'est pas vraiment intéressé par les vêtements de femme, seulement par les hommes en vêtements féminins : « Je raffole des travestis ». [Notre traduction]*

Ainsi, la première description de Divine annonce d'emblée la dualité de son identité, dualité sur laquelle le narrateur reviendra constamment. Pour reprendre le titre de l'article de Stewart, elle « est ce qu'[elle] porte ». La charge symbolique est d'autant plus notable que la couleur attribuée au personnage est le bleu, couleur, on l'a dit, virginale, ou tout du moins associée traditionnellement à la Vierge. Genet, en écrivant la vie de Divine, cherche à écrire une « vie de Sainte », mais de Sainte à l'envers. Dans ce sens, il serait intéressant de comparer la pratique transgenre, ici sanctifiée, de Divine à celle, décrite par Claude Louis-Combet, dans *Marinus et Marina*, roman dans lequel un narrateur,

---

<sup>85</sup> STEINBERG, Sylvie. *La Confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 2001, p. 159.

<sup>86</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. *Op. Cit.*, p. 38.

<sup>87</sup> STEWART, Harry. "You are what you wear : appearance and Being in Jean Genet's Work", in *Francofonia*, 10, pp. 31-40, Primavera 1986, publication électronique : [https://www.jstor.org/stable/43016825?read-now=1&seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/43016825?read-now=1&seq=1#metadata_info_tab_contents), p. 34.

récemment exclu des ordres, s'interroge sur son genre et sa sexualité tout en racontant l'histoire d'une Sainte du V<sup>e</sup> siècle, Marina, entrant dans un monastère d'homme en se faisant passer pour tel<sup>88</sup>. Mais, pour en revenir à Genet, celui-ci détourne le vocabulaire religieux pour sanctifier Divine, dont la toute première évocation dans le livre est aussi celle de sa mort. La subversion des motifs religieux est d'ailleurs mise en évidence par la juxtaposition de deux motifs, celui du bleu de la Vierge et celui du « vol ». Divine est présentée ici comme un succube. Elle le sera tout du long. Divine est celle qui oblitère l'homme, qui retire au mâle de sa vitalité ; c'est pourquoi elle est d'abord présentée au lecteur comme ayant volé le « pantalon bleu » à un marin. Le vol de pantalon est à lire comme un effet proleptique : Divine dérobe aux hommes, influe sur les destinées mâles. Mignon et Notre-Dame suivent la même trajectoire qui les mènera de Divine à la prison. Bien sûr, il n'est pas interdit de lire dans ce sabotage des destinées masculines une forme de castration. Si le pénis est très présent dans le corps du roman (dans la version originale du roman, Genet en donne les mesures au centimètre près<sup>89</sup> !), on peut tout de même considérer que le motif de la castration ouvre et ferme le récit. Rappelons que l'*incipit* se fait sur la décapitation de Weidmann et que le roman s'achève sur les pointillés laissés par Mignon sur sa lettre à Divine pour signifier la forme de son organe génital. Le motif de la coupure, associé dans les deux cas à un personnage masculin, encadre le roman. Aussi le vol du pantalon peut être considéré dans cette phrase descriptive comme le vol du phallus. Si, comme l'affirme Stewart, chez Genet, on est ce que l'on porte, alors Divine est la voleuse de masculinité, castratrice en puissance : travesti, Divine n'en demeure pas moins phallique, quand bien même la possession du phallus n'est jamais permanente, nous y reviendrons.

Ainsi, alors que Divine apparaît, pour la première fois, revêtue d'un pantalon bleu volé à un marin, elle devient par la suite celle qui vole aux hommes leur destinée, leur liberté, leur phallus. Le « pantalon » fonctionne dès lors dans le récit de façon proleptique : il annonce le destin castrateur du personnage. Robe ou pantalon, le vêtement que porte le travesti est toujours signifiant. D'ailleurs, Divine porte ici une « chemisette de soie », preuve que l'habit est révélateur, sinon constitutif, du *soi*. Au reste, sans jouer sur l'homophonie évidente entre « soie » et « soi », la matière est là encore un signifiant majeur. De fait, le choix de la soie, motif luxueux autant qu'érotique,

---

<sup>88</sup> LOUIS-COMBET, Claude. *Marinus et Marina*. Paris : Éditions José Corti, 2003.

<sup>89</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Lyon : Éditions L'Arbalète, 1948, pp. 18 et 46 ou GENET, Jean. *Romans et poèmes*. Paris : Éditions Gallimard, La Pléiade, 2021, p. 8 et 22.

en dit long sur le personnage. Le travestissement est vécu comme l'illusion d'une élévation sociale et ontologique s'opposant à la dégradation identitaire corollaire de l'anathème d'abjection lancé par la société. En effet – et l'on retrouvera ce trait chez tous les personnages du corpus –, Culafroy se travestit pour devenir « Divine ». Le choix du prénom dénote une volonté d'élévation (religieuse et sociale) ou de reconstitution ontologique faisant suite à une relégation brutale et constante dans l'abjection, ce qui est d'autant plus flagrant que la description de la tenue de Divine précède une scène d'insulte collective :

*Enfin, elle tapota son front de neige avec un mouchoir fleuri. Puis elle croisa ses jambes : l'on vit à sa cheville une gourmette fermée par un médaillon que nous savons, nous, contenir quelques cheveux. Elle sourit à la ronde et chacun ne répondit qu'en se détournant, mais cela était répondre. Le café pensa que le sourire de : (pour le colonel : l'inverti ; pour les commerçants : la chochette ; pour le banquier et la garçon : la proutt ; pour les gigolos : « celle-ci », etc.) était abject<sup>90</sup>.*

La soie est ici vécue comme une matière luxueuse et féérique. Divine porte la soie pour se valoriser, pour affirmer un « soi » que la société révoque, quand bien même l'abjection, évidemment, persiste. Dans l'épisode du bal et du travestissement de Notre-Dame, c'est encore la soie qui est choisie :

*Divine a retrouvé pour ce soir ses deux robes de soie, d'époque 1900, qu'elle conserve, souvenir d'anciennes mi-carêmes. L'une est noire, brodée de jais ; elle la mettra et propose l'autre à Notre-Dame<sup>91</sup>.*

Deux éléments sont ici à relever : tout d'abord, le caractère ancien de la robe (« 1900 »), ensuite, sa provenance religieuse (« mi-carêmes »). Divine poursuit là sa trajectoire de Sainte à l'envers en subvertissant une tenue de mi-carême pour un bal travesti. De plus, l'utilisation d'une pièce d'antiquité révèle la charge d'imaginaire qui prévaut au port d'une telle robe. En faisant le choix onomastique de « Divine », en optant pour la « soie » et la robe « d'époque 1900 », le personnage de Genet affirme la valeur absolue et définitive de l'imaginaire. Le vêtement est ce qui permet à Divine de s'extraire du réel (où elle est à la fois un homme et pas un homme sans être pour autant une femme) et d'évoluer dans les sphères reconfortantes de l'irréel. La robe ne fait pas seulement passer pour femme, elle permet également de fuir un contexte temporel et spatial donné. Quand

---

<sup>90</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 40.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 249.

un enfant se déguise, il se déguise en roi, en reine, en prince, en princesse : Divine reconduit ici, sur le modèle travesti, cet imaginaire enfantin.

C'est aussi le cas de la Manuela dans le roman de Donoso. La robe qui lui est associée dès l'*incipit* est porteuse d'une valeur civilisationnelle et artistique particulière. En optant pour une robe espagnole (en chilien : "*vestido de española*"<sup>92</sup>), qu'on peut traduire par « robe d'espagnole », « robe espagnole » ou « robe de flamenco » et non pas, obligatoirement, « robe de gitane » comme c'est le choix d'Alice Schulman, qui rajoute ce faisant un motif gitan plutôt inopérant dans la mesure où celui-ci n'est guère exploité qu'à la toute fin du roman), la Manuela fait le choix de la tenue du colon (et donc de sa culture, de sa civilisation) mais aussi celui de la performance artistique, la robe étant associée au flamenco :

*La Manuela se ponía un vestido colorado con lunares blancos, muy bonito, y bailaba español*<sup>93</sup>.

*La Manuela mettait une robe rouge à pois blancs, très jolie, et dansait le flamenco*<sup>94</sup>.

Deux motifs se lient d'emblée à l'accessoire : la performance du flamenco et la couleur. En effet, la robe de la Manuela est toujours mentionnée de la même façon, tout au long du roman, à savoir comme la « robe rouge » :

*Dans la chambre, en face, la Manuela se déshabillait pour essayer sa robe rouge à la lueur de la bougie*<sup>95</sup>.

*En el cuarto de enfrente se estaba desvistiendo para probarse el vestido colorado a la luz de la vela*<sup>96</sup>.

Bien entendu, au même titre que les tenues de Divine, le choix de la couleur est particulièrement évocateur. Si le rouge ("*colorado*") est l'une des couleurs traditionnelles de la robe de flamenco, c'est aussi et surtout la couleur du désir, or, tout l'enjeu du personnage de la Manuela est le désir ambigu, intolérable, qu'elle génère chez les clients virilistes du bordel tenu par sa fille. C'est aussi la couleur du sang et en cela la robe est doublement chargée de vertus proleptiques. Doublement car non seulement le rouge mais

---

<sup>92</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 112.

<sup>93</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 108.

<sup>94</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 11.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>96</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 137.

encore son aspect – dès le début du livre, la robe a été abîmée par des clients – annoncent la fin tragique de l'héroïne. Malgré les coutures ajoutées par Ludo et la Manuela, la robe finit à nouveau déchirée : « Il passe à travers les barbelés couverts de ronces sans s'apercevoir que les pointes déchirent sa robe<sup>97</sup>. » (“*Cruza el alambrado cubierto de zarzamora sin ver que las púas destrozan su vestido*<sup>98</sup>.”) C'est d'ailleurs le corps tout entier de l'héroïne qui finit déchiqueté, comme la robe :

*... le corps chétif de la Manuela qui ne résiste plus se brise sous le poids, ne peut plus hurler de douleur, bouches chaudes, mains chaudes, corps visqueux et durs qui blessent le sien, rient, insultent, cherchent à casser, à briser, à dépecer<sup>99</sup> ...*

*...el cuerpo endeble de la Manuela que ya no resiste, quiebra bajo el peso, ya no puede ni aullar de dolor, bocas calientes, manos calientes, cuerpos bebientos y duros hiriendo el suyo y que rien y que insultan y que buscan romper y quebrar y destruir<sup>100</sup> ...*

Ainsi la robe abîmée, meurtrie, décrite ainsi dès les premières pages, annonce-t-elle d'emblée la fin tragique du personnage travesti, comme si la robe et le corps, la robe et l'homme, ne faisaient plus qu'un, étaient inextricablement liés. Dans le chapitre qu'elle consacre au roman de Donoso, *El Lugar sin límites*, Sharon Magnarelli compare le camion de Pancho et la robe de la Manuela :

*Manuela's red flamenco dress functions in the same manner as Pancho's red truck; it signals the qualities with which she would like to be associated: artistic stardom, passion, femininity, youth. Indeed, Manuela's personality changes when she dons her dress (as perhaps Pancho's does when he is safely inside his truck)<sup>101</sup>.*

*La robe de flamenco rouge de la Manuela fonctionne de la même façon que le camion rouge de Pancho; elle révèle les qualités auxquelles elle souhaite être associée: reconnaissance artistique, passion, féminité, jeunesse. En effet, la personnalité de la Manuela change quand elle revêt sa robe (comme Pancho lorsqu'il se trouve en sécurité à l'intérieur de son camion).*

Ainsi la robe se charge de données identitaires fondamentales : elle est ce qui définit celle ou celui qui la porte. De fait, la robe est associée chez la Manuela au désir, à la passion, aux hommes. C'est d'ailleurs ce que déplore sa fille à la fin du roman (alors que son « père » est sans doute déjà mort). Loin de s'inquiéter de la disparition de son travesti de

---

<sup>97</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 188.

<sup>98</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 209

<sup>99</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 190.

<sup>100</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 210.

<sup>101</sup> MAGNARELLI, Sharon. *Understanding José Donoso*. Columbia: University of South Carolina Press, 1993, p. 80.

père, la Petite Japonaise l’imagine déjà parti « faire la noce ». Il y va pour elle du même schéma ; la Manuela disparaît pendant plusieurs jours avec des hommes et revient, molestée par ces mêmes hommes :

*Il n’arrête pas de pleurer, il dit qu’il va mourir, qu’à son âge il ne devrait plus se conduire comme ça, que je lui pardonne, que plus jamais, il dit qu’il va jeter cette [robe d’espagnole] que vous avez vue, un vrai chiffon, mais il ne la jette pas, il la remet dans sa valise<sup>102</sup>.*

*Llorando todo el tiempo, diciendo que se va morir, que ya no está para estas cosas, que lo perdone, que nunca más, y dice que va a botar su vestido de española que usted vio, es un estropajo, pero no lo bota y lo guarda en su maleta<sup>103</sup>.*

Pour la Manuela, jeter la robe équivaldrait à abandonner ses espoirs, ses désirs, et avec eux son identité. C’est ici que l’expression « robe d’espagnole » prend tout son sens : en portant la robe, la Manuela devient « l’espagnole », c’est-à-dire, littéralement, une *femme espagnole*. Abandonner la robe reviendrait dès lors à abandonner sa féminité. Jeter la robe c’est jeter son genre. La robe fonctionne ainsi tout du long selon une dialectique construction/destruction qui n’influe pas seulement sur la personnalité de la Manuela mais également sur celle de Pancho. Sharon Magnarelli le souligne d’ailleurs :

*At the same time, Manuela’s sign object might also serve as an instrument of destruction. Just as Pancho perceived the truck as capable of destroying elements of Alejo’s estate, Manuela might kill Pancho with the dress, hanging him with it. Nonetheless, since s/he never uses the dress in that manner (except as s/he inadvertently “kill” the macho in him and allows the homoeroticism to surface), the dress, like so much else, remains in the category of “might have beens”<sup>104</sup>.*

*En même temps, l’objet-signe de la Manuela peut servir d’instrument de destruction. Tout comme Pancho perçoit le camion comme susceptible de détruire une partie du domaine d’Alejo, Manuela peut tuer Pancho avec sa robe, le pendre avec elle. Cependant, comme il/le n’utilise jamais la robe de cette manière (hormis quand, par inadvertance, il/le « tue » le macho en lui laissant apparaître une forme d’homoérotisme), la robe, comme beaucoup d’autres choses, demeure dans la catégorie des « aurait pu être ».*

On voit bien que la robe est à la fois vectrice de construction (le genre de la Manuela) et de destruction (la masculinité de Pancho). De plus, elle représente à la fois ce qui est et ce qui aurait pu être. La robe résonne dans le réel et dans le virtuel : elle est ce qui permet à la Manuela de devenir « l’espagnole » mais également ce qui pourrait tuer Pancho. C’est

---

<sup>102</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 198.

<sup>103</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 214.

<sup>104</sup> MAGNARELLI, Sharon. *Understanding José Donoso. Op. Cit.*, p. 82.



là encore ce qu'énonce Sharon Magnarelli au sujet des « deux possessions de couleur rouge » associées à ces personnages :

*Furthermore, and in what is one manifestation of numerous instances of characters "lying" to themselves, these sign objects function as metaphoric security blankets to reassure Pancho and Manuela that they are what they would like to be, super masculine in Pancho's case, feminine in Manuela's<sup>105</sup>.*

*De plus, et c'est en cela l'un des nombreux exemples de personnages qui se mentent à eux-mêmes, ces objets-signes fonctionnent comme des couvertures de sécurité qui convainquent Pancho et Manuela qu'ils sont ce qu'ils voudraient être, parfaitement masculin dans le cas de Pancho, féminine dans celui de la Manuela.*

Plus qu'un objet porté vers l'extérieur, la robe a donc avant tout un rôle, une fonction, pour celui qui la porte. La robe est « une couverture de sécurité », assume une fonction de renforcement ontologique, d'*empowerment*, qui justifie à elle seule de la porter plus que tout autre élément caractéristique de l'habillement féminin. Les caractérisations rouge et espagnole de la robe ne sont que des éléments de plus, des options identitaires à verser au dossier de ce renforcement.

La Folle d'en face, dans le roman de Pedro Lemebel, entretient avec ses robes et ses accessoires un lien particulier puisqu'elle est elle-même couturière. Elle est celle qui fabrique des nappes, des napperons, décore son intérieur. Son rapport au vêtement se double donc d'un rapport au tissage :

*Y así se lo pasaba tardes enteras bordando esos enormes manteles y sabanas para alguna vieja aristócrata que le pagaba bien el arácnido oficio de sus manos<sup>106</sup>.*

*Il lui arrivait de passer des après-midis entiers à broder de grandes nappes et des draps pour une vieille dame de la haute qui rémunérait correctement le travail arachnéen de ses mains<sup>107</sup>.*

Les nappes et les rideaux que la Folle d'en face conçoit et réalise sont autant de robes jetées sur la réalité des choses. Sans doute pour palier la frustration de ne pouvoir elle-même porter ses robes en plein jour. Rappelons ici que le roman se déroule dans les années 1980 alors que Pinochet est au pouvoir. Aussi la Folle d'en face doit-elle se contenter de son imagination :

---

<sup>105</sup> MAGNARELLI, Sharon. *Understanding José Donoso. Op. Cit.*, p. 79.

<sup>106</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 10.

<sup>107</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ó Matador. Op. Cit.*, p. 11.

*Una loca vieja y ridícula posando de medio lado, de medio perfil, a medio sentar, con los muslos apretados para que la brisa imaginaria no levantara su pollera también imaginaria*<sup>108</sup>.

*Elle, une folle vieille et ridicule posant de côté, exhibant la moitié de son profil, à demi assise, les cuisses serrées pour que la brise imaginaire ne gonfle pas sa jupe, elle aussi imaginaire*<sup>109</sup>.

Il est intéressant de noter que la robe (ou ici la jupe) est ce que le personnage imagine en premier, en tant qu'élément constitutif du genre désiré. Encore une fois, le travestissement se double d'un motif merveilleux, d'ailleurs le passage continue ainsi :

*Elle si immobile, si Cléopâtre toute roide face à son Marc-Antoine. Si Salomé drapée de voiles pour son Baptiste*<sup>110</sup>.

*Así, tan quieta, tan Cleopatra erguida frente a Marco Antonio. Tan Salomé recatada de velos para el Bautista*<sup>111</sup>.

Comme Divine ou la Duchesse, la Folle d'en face se travestit pour échapper au réel, se travestit comme un.e enfant se déguise, se réinvente en princesse ou en reine. Et, tout comme Divine, la robe se charge d'un signifiant autre que celui de la féminité. Par la mention de Salomé, c'est le motif de la castration qui s'impose à nouveau dans le texte par le biais de la décapitation. Enfin, à la fin du roman, alors qu'elle doit prendre la fuite avec Carlos, c'est une photo d'elle en travesti que la Folle veut emporter, avec sa nappe, son chapeau et ses gants :

*Se veía casi bella. Y si no fuera por el "casi", nadie podría reconocerla forrada en el lamé escamado de su vestido de sirena, nadie podría pensar que era ella en esa pose blandamente torcida la cadera y el cuello mirando atrás. Con ese moño de nido que se usaba en los años sesenta, tipo Grace Kelly, con el maquillaje preciso que le daba a su cara esa aureola irreal, esa espuma vaporosa de luz falsa que le confería el desteñido de los años*<sup>112</sup>.

*Elle avait presque l'air belle. Et n'était ce presque, personne ne l'aurait reconnue, gainée dans le lamé à écailles de sa robe de sirène, personne n'aurait pu se douter que c'était elle, dans cette pose mollement déhanchée, la tête renversée en arrière. Le chignon qu'on portait dans les années soixante, style Grace Kelly, le maquillage impeccable qui éclairait son visage d'un halo irréel, le voile mousseux de la lumière que lui ajoutait la patine des ans*<sup>113</sup>.

---

<sup>108</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 29.

<sup>109</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 28.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

<sup>111</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 29.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>113</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 163.

Encore une fois le travestissement tourne au merveilleux et le travesti se transforme en « sirène », preuve que la pratique transgenre, dans le corpus, noue avec l'enfance des liens particuliers. Il se devine ici comme la nostalgie d'une époque où les frontières du genre sont encore poreuses, et où les frontières entre le réel et l'imaginaire sont quasiment inexistantes, comme si le personnage, en se travestissant, souhaitait non pas devenir femme, mais (re)devenir une enfant. C'est du moins ce que suggère l'*explicit* du roman :

*Y de pronto echó a correr como una chicuela al encuentro des encaje blanco que alisaba la playa. En la agitada carrera se quitó los zapatos y soltó los pinches imaginarios que sujetaban su ilusoria cabellara*<sup>114</sup>.

*Soudain, elle se mit à courir comme une petite fille pour aller à la rencontre de la dentelle blanche qui ourlait la plage. Dans sa course effrénée, elle ôta ses chaussures et relâcha les barrettes imaginaires qui retenaient sa chevelure illusoire*<sup>115</sup>.

Qu'il soit ou non travesti, le personnage porte, au moins de manière fictive, le genre qu'il s'est choisi (« barrettes imaginaires ; chevelure illusoire »). Le vêtement semble à ce point primordial dans la construction de soi qu'il faut l'imaginer quand on ne le porte pas. La robe, attribut stéréotypique de la féminité, reste dans l'imaginaire travesti la condition *sine qua non* de l'identité féminine assumée par les personnages. De plus, on constate dans ce même passage la persistance d'un modèle, déjà présent chez Donoso et Tremblay, celui de la petite fille. Plus encore que femme, c'est une petite fille qu'aspirent à devenir la Manuela et la Folle d'en face. On retrouve ici une des idées fondamentales de Stoller qui, inversant la proposition freudienne, estimait qu'il ne revenait pas à la petite fille d'être d'abord un petit homme mais au petit homme d'être d'abord une petite fille :

*Nous pouvons imaginer que plus la mère est féminine, plus facile sera la tâche de la petite fille de créer une identité de genre appropriée. Le garçon, quant à lui, doit arriver à se libérer de l'attraction qu'exercent la femellité et la féminité de sa mère, tâche souvent inachevée, si l'on en juge par la quantité d'effémination, de passivité ou d'hypermasculinité forcée que l'on voit*<sup>116</sup>.

Ainsi le port de la robe procéderait-il chez nos trois personnages d'une identification primitive à la mère et du deuil inopéré ou inopérant de l'identité de petite fille. Porter la robe c'est ainsi devenir la petite fille qu'il ne leur a pas été permis de devenir ; d'où la récurrence du motif merveilleux ou romanesque dans l'habillement.

---

<sup>114</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 207.

<sup>115</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 181.

<sup>116</sup> STOLLER, Robert. *Recherches sur l'identité sexuelle*. Paris : Éditions Gallimard, 1978.

### 113. La robe comme fétiche ?

À la lecture des précédents points, on constate que les personnages chargent l'objet robe de significations multiples. Outil sémantique primordial dans la construction du personnage travesti, la robe dépasse son statut d'accessoire de mode pour acquérir une certaine dimension symbolique et ontologique. Reste une question que tout lecteur, dans une perspective psychanalytique, est en droit de se poser : doit-on considérer la robe comme un fétiche ? En d'autres termes, le personnage de travesti, cristallisant, comme on l'a vu, son devenir-femme autour de l'objet robe, correspond-il aux critères attribués par la psychanalyse à la catégorie fétichiste ? Pouvons-nous trouver dans les textes du corpus des signes attestant d'un caractère fétichiste du vêtement féminin ?

Dans l'article qu'il consacre au sujet en 1927, Freud donne de ce terme, en s'excusant presque, la définition suivante : « Je vais certainement décevoir en disant que le fétiche est un substitut du pénis<sup>117</sup>. » À suivre Freud, la robe, si on la considère comme un fétiche, serait donc un « substitut du pénis ». Bien sûr, les personnages du corpus dédaignent – nous y reviendrons dans le deuxième chapitre – l'objet-pénis qui est en leur possession et manifestent ce qu'on pourrait appeler, en détournant le concept freudien, une *envie du vagin*. La question de la « castration » (symbolique ou non) devra être posée. On pourrait croire en effet, et c'est ce que l'on analysera plus loin, que la robe permet un déplacement symbolique de l'organe à l'objet, le personnage travesti niant ou dédaignant l'organe pénis en déplaçant ses caractéristiques sur l'objet robe. Cependant Freud ne parle pas dans cet article d'un substitut au pénis masculin. Voici comment il précise sa pensée : « Je dirai plus clairement que le fétiche est le substitut du phallus de la femme (la mère) auquel a cru l'enfant et auquel, nous savons pourquoi, il ne veut pas renoncer<sup>118</sup>. » La robe serait dès lors le substitut du phallus maternel. Dans ce cas, il faudrait aborder la relation du personnage travesti à la mère (quand celle-ci est mentionnée) ; la robe permettrait au personnage de se réapproprier le phallus maternel dont Freud nous dit qu'il est imaginé par l'enfant avant d'être perdu :

---

<sup>117</sup> FREUD, Sigmund. « Le Fétichisme », in *La Vie sexuelle*. Paris : Presses Universitaires de France, 2009, p. 133.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 134.

*... il ne s'agit pas du substitut de n'importe quel pénis mais d'un certain pénis tout à fait particulier qui a une grande signification pour le début de l'enfance et disparaît ensuite. C'est-à-dire qu'il aurait dû être normalement abandonné mais que le fétiche est justement là pour le garantir contre la disparition<sup>119</sup>.*

Dans la perspective freudienne, le fétiche permettrait donc de prolonger dans le réel ce pénis qui fût d'abord imaginairement attribué à la mère ; ce qui est d'autant plus important que le travesti peut se voir lui-même comme une femme avec un pénis (qu'il soit ou non sexuellement fonctionnel), bref comme l'incarnation *a posteriori* du sauvetage du phallus maternel.

Rappelons tout d'abord que Freud se place ici dans un contexte hétérosexuel. Le fétiche est certes une conséquence de la castration maternelle mais, dans tous les cas, le fétichiste n'est pas homosexuel :

*Il n'est probablement épargné à aucun être masculin de ressentir la terreur de la castration, lorsqu'il voit l'organe génital féminin. Pour quelles raisons cette impression conduit certains à devenir homosexuels et d'autres à se défendre par la création d'un fétiche, tandis que l'énorme majorité surmonte cet effroi, cela, certes, nous ne pouvons le dire<sup>120</sup>.*

Le fétiche est donc « conçu comme une protection contre l'homosexualité<sup>121</sup> », pour reprendre les termes d'André Lussier dans l'article « Fétichisme » qu'il rédige dans le *Dictionnaire international de la psychanalyse*. Si l'on en suit cette définition, les personnages de notre corpus ne peuvent être considérés comme fétichistes : la robe n'est pas pour eux un « obstacle à l'homosexualité », elle peut au contraire s'avérer en être l'une des conditions. Quoi qu'il en soit, malgré les limites imposées par l'analyse freudienne, il n'est pas interdit d'utiliser ces réflexions dans le cadre du personnage travesti homosexuel, d'autant que la représentation de la robe au sein du corpus, à bien des égards, s'analogise à l'occasion au phallus tel que développé par Freud et, surtout, par Lacan.

La première chose à faire est donc d'évacuer l'hypothèse d'un fétichisme travesti dans les cas qui nous importent. Car si la psychanalyse et la sexologie ont d'abord considéré le travestissement comme un fétichisme, les personnages de notre corpus ne semblent pas répondre à ce modèle : le travestissement relevant davantage d'une pratique

---

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>121</sup> MIJOLLA, Alain de. *Dictionnaire international de la psychanalyse*. Paris : Hachette Littérature, Collection Grand Pluriel, 2005, p. 636.

transgenre permettant l'accès à une identité plutôt qu'à la satisfaction érotique ou sexuelle d'une pulsion libidinale rendue possible par le port d'un vêtement (robe) ou d'un accessoire (perruque, bijoux, maquillage) venu phalliciser la femme dont on cherche à nier la castration. Dans l'introduction de l'ouvrage collectif *Dress and Gender*, Barnes et Eicher déclarent pourtant :

*... dress is not only visual; it may also include touch, smell, and sound. It has an impact on the viewer, but also on the wearer. The sensual effect of certain textures on the skin may be experienced as either positive or negative*<sup>122</sup>.

*... la robe ne relève pas seulement du visuel ; elle peut aussi inclure le toucher, l'odeur et le son. Elle a un impact sur qui la regarde mais également sur qui la porte. La sensualité de certaines textures sur la peau peut être expérimentée comme positif ou négatif. [Notre traduction]*

Barnes et Eicher conçoivent ici la robe comme un objet rendu disponible à la sensualité ou à l'accomplissement d'une pulsion libidinale. La robe ne se cantonne pas à la résolution d'une impudeur, à sa praticité ou à son esthétisme, mais dépasse son statut en se chargeant de significations, de sensations. Nous ne sommes pas loin ici de Freud et de sa conception du fétichisme, antérieure à celle de l'article cité ci-dessus, évoquée dans ses *Trois Essais sur la théorie sexuelle* :

*Le substitut de l'objet sexuel est une partie du corps qui convient en général très mal à des buts sexuels (pieds, chevelure), ou bien un objet inanimé dont on peut démontrer la relation avec la personne sexuelle qu'il remplace et, de préférence, avec sa sexualité (pièces de vêtement, lingerie). Ce n'est pas sans raison que l'on compare ce substitut au fétiche dans lequel le sauvage voit son dieu incarné*<sup>123</sup>.

Dans cette perspective, le fétiche est donc un objet sexuel, c'est-à-dire un objet provoquant le désir, ou un objet nécessaire à la satisfaction du désir. Cependant, pour les personnages du corpus, homosexuels affirmés, transgenres convaincus, la robe ne semble pas provoquer de plaisir sexuel. De même ne semble-t-elle pas assujettir le plaisir sexuel : elle est l'objet par lequel la féminité est d'abord (même si ça n'est parfois que de façon superficielle et illusoire) rendue possible. Dans son *Traité de sexologie*, contemporain des travaux de Freud, Hesnard donne une définition du fétichisme qui nous permet d'exclure nos personnages de cette catégorie :

---

<sup>122</sup> BARNES, Ruth. EICHER, B. Joanne (Dir.). *Dress and Gender. Making and Meaning*. New York: Berg Publishers, 1997, *Cross-Cultural Perspectives on Women*, Vol. 2, p. 3.

<sup>123</sup> FREUD, Sigmund. *Trois Essais sur la théorie sexuelle*, trad. KOEPPPEL, Philippe. Paris : Éditions Gallimard, Collection Folio, 1987, p. 62.

*Il est en effet évident que l'impulsion à désirer sexuellement un fétiche à la place de l'objet normal – impulsion restreignant l'objet à un de ses éléments, c'est-à-dire décapitant le désir de conditions fondamentales, à savoir de celles qui consistent à s'adresser à la personnalité d'un être humain réel et vivant – est le résultat d'un amoindrissement, d'un étiolement, d'une diminution non de l'appétit sexuel, mais de sa portée psychique et sociale. Si le fétichiste répugne à désirer l'individu tout entier de l'autre sexe, c'est qu'une inhibition lui interdit cette synthèse, cette complexité d'objet<sup>124</sup>.*

En aucun cas, les personnages du corpus, aimés parfois, amoureux toujours, ne correspondent à la taxinomie sexologique. La robe n'est jamais l'objet du désir et toutes, que ce soit Divine, Manuela, Georgette ou la Folle d'en face, « s'adresse[nt] à la personnalité d'un être humain réel et vivant ». Lacan poursuit les réflexions de Freud sur le fétichisme sans les dénaturer : « Dans le fétichisme, le sujet dit lui-même qu'il trouve finalement son objet, son objet exclusif, d'autant plus satisfaisant qu'il est inanimé<sup>125</sup>. » Il est donc d'ores et déjà possible d'exclure nos personnages de la catégorie fétichiste. Aucun d'entre eux ne recherche à proprement parler d'objet inanimé pour satisfaire à leur libido. Et, même si l'état amoureux du personnage travesti ne va pas sans une certaine objectivation, comme nous le verrons au prochain chapitre, la définition proposée par la psychanalyse freudienne ou lacanienne du fétiche et du fétichisme ne peut correspondre. D'ailleurs il est en ce sens remarquable que le seul personnage chez qui le travestissement procure un plaisir sexuel n'est pas un personnage travesti mais Notre-Dame-des-Fleurs, personnage à la sexualité aussi trouble que le genre, constamment féminisé par Genet, mais qui ne possède aucune des caractéristiques du travestissement de Divine. La scène, déjà évoquée, se déroule avant l'arrivée de Divine, Gorgui et Notre-Dame, au bal travesti :

*La robe gaine le corps de Notre-Dame, nu sous la soie. Il se trouve bien. Ses jambes voisinent et leur peau duvetée, un peu velue même, se frôle. Il se baisse, se tourne, se regarde dans la glace. La robe, qui est à tournure, fait bien saillir sa croupe évocatrice de violoncelles. Mettons une fleur de velours dans ses cheveux ébouriffés. Il chausse des souliers à barrettes et talons hauts de Divine, en cuir jaune, mais que les volants de la jupe dissimulent complètement. On s'habilla très vite, ce soir-là, parce qu'on allait au vrai plaisir<sup>126</sup>.*

Mais, de fait, le « vrai plaisir » est précisément pour Notre-Dame le port de la robe, la sensation de la soie (et, comme nous aurons l'occasion d'y revenir, la découverte de sa

---

<sup>124</sup> HESNARD, Angelo. *Traité de sexologie normale et pathologique*. Paris : Payot, 1933, p. 67, cité par ASSOUN, Paul-Laurent. *Le Fétichisme*. Paris : Presses Universitaire de France, Collection Que sais-je ?, 2002, p. 51.

<sup>125</sup> LACAN, Jacques. *Le Séminaire. Livre IV : La Relation d'objet*. Paris : Éditions du Seuil, Collection Champ Freudien, 1994, p. 85.

<sup>126</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 250.

féminité secrète). C'est pourquoi la description insiste sur les matières et les sensations : « nu sous la soie ; peau duvetée ; se frôle ». Le port de la robe provoque le plaisir sensoriel et érotique que Barnes et Eicher évoquaient plus haut. Elle est ici un objet permettant l'accès au plaisir, quand bien même ce plaisir semble être pour le personnage une surprise, un événement inattendu – tout indique du reste qu'il s'agit d'une première expérience. Le narrateur matérialise aussitôt ce plaisir :

*Les copains acclament Notre-Dame-des-Fleurs. Il n'avait pas prévu que ses fermes cuisses tendraient autant l'étoffe. Il s'en fiche qu'on voie qu'il bande, mais pas à ce point-là, devant les copains. Il voudrait se cacher. Il se tourne vers Gorgui et, un peu rose, lui montre sa robe gonflée en murmurant :*

— *Dis, Seck, laisse-moi planquer ça.*

*Il ricane à peine. Ses yeux sont mouillés, paraît-il. Gorgui ne sait s'ils le sont de blague ou de chagrin ; il prend alors l'assassin par les épaules, le plaque, le serre contre lui, emboîte entre ses cuisses de colosse la dure saillie qui soulève la soie, l'entraîne sur son cœur dans des valse et des tangos qui dureront jusqu'au jour<sup>127</sup>.*

Dans le cas présent, la robe semble bel et bien fonctionner comme un fétiche supposant l'octroi d'un plaisir érotique – matérialisé ici par l'érection du personnage (bien entendu, la robe ne deviendrait complètement fétiche que dans la mesure où le processus se verrait réitéré jusqu'à la compulsion). Le cas de Notre-Dame serait donc à rapprocher de ceux étudiés par Magnus Hirschfeld. Pour une partie des cas recensés, le travestissement suffit seul à créer le désir et sa satisfaction conjointe :

*Plusieurs transvestis nous ont confié qu'ils sont presque impuissants sans robe de femme ; aussitôt qu'ils essayaient une robe et voyaient qu'elle leur allait bien, ils avaient une érection, souvent suivie d'une éjaculation rapide. On serait tenté, en écoutant ces descriptions, de penser à une scission de la personnalité, la partie masculine du sujet étant excitée par la partie féminine. Ce n'est pas d'une femme en dehors du sujet, mais de la femme dans le sujet même qu'émanerait l'attrance sexuelle<sup>128</sup>.*

L'excitation signifiée par le texte relèverait donc d'une « scission de la personnalité », l'homme Notre-Dame étant « excité » par la femme en lui, la femme révélée. Mais n'oublions pas que le rapport de Notre-Dame au fétiche, érotisé, est également placé sous le signe de la honte : « ... laisse-moi planquer ça. » Le travestissement de Notre-Dame, marqué du sceau de la honte, occasionnerait dès lors une forme de dégradation

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, pp. 250-251.

<sup>128</sup> HIRSCHFELD, Magnus. *Le Sexe inconnu. Op. Cit.*, p. 105.



ontologique que l'association entre la robe et l'érection, soit entre la féminité et la masculinité, matérialise au sein du texte. Plusieurs marqueurs laissent supposer ce sentiment de honte : « il voudrait se cacher ; en murmurant ; ses yeux sont mouillés de larmes ». Ce n'est pas tant l'érection rendue publique qui génère cette honte, puisqu'il « s'en fiche qu'on voie qu'il bande », mais l'idée que l'érection puisse être provoquée par la pratique même du travestissement, par le port de la robe, par sa transposition féminine. Le rapport au fétiche est ici vécu d'abord comme une joie, une sensualité (il a une érection), puis comme une honte, une dégradation (il a une érection parce qu'il est une femme).

Rien de tel ne se produit – ou n'est du moins mentionné (mais admettons que ce qui n'est pas mentionné ne se produit pas puisque si l'auteur, après tout, décide que l'événement ne doit pas apparaître, c'est que son absence est signifiante) – rien de tel donc ne se produit chez Divine, Georgette, la Manuela ou la Folle d'en face, chez qui le pénis est, selon différentes modalités narratives, systématiquement nié ou inexistant : le plaisir que génère le port de la robe est moins un plaisir sensuel qu'un plaisir identitaire, qu'une satisfaction narcissique. Chez Notre-Dame, dont la sexualité, de même que la sexuation, demeure ambiguë, le pénis est fonctionnel, existe – Genet, dans la version originale et non-expurgée du roman, s'amuse d'ailleurs à en donner les mensurations, le « signalement » (ce qu'il fait également de Mignon mais, chose significative, nullement de Divine) : « Signalement de Notre-Dame-des-Fleurs: taille 1,71 m, poids 71 kg, visage ovale, cheveux blonds, yeux bleus, teint mat, dents parfaites, nez rectiligne, membre en érection 0 m. 24, circonférence 0 m. 10<sup>129</sup>. »

Les personnages du corpus ne relèvent donc en rien du fétichisme tel que décrit par Freud. Du reste, leur homosexualité affirmée les tenait écartés d'un tel « diagnostic ». D'ailleurs les deux grandes études menées à l'époque de Freud sur le travestissement, ou « transvestisme », privilégiaient les patients hétérosexuels. L'allemand Magnus Hirschfeld en 1910 et le britannique Havelock Ellis en 1933 se concentrent tous deux sur les cas de travestis hétérosexuels, voire, moins nombreux toutefois, bisexuels. Havelock Ellis écrit d'ailleurs pour justifier ce choix :

*Mais il me semble maintenant peu utile d'employer le mot « inversion », parce qu'il entraîne trop facilement à supposer de l'homosexualité, laquelle peut être totalement absente, bien qu'il soit vrai que le phénomène dont nous nous occupons soit un*

---

<sup>129</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Lyon : Éditions L'Arbalète, 1948, pp. 17-18 ou GENET, Jean. *Romans et poèmes*. Paris : Éditions Gallimard, La Pléiade, 2021, p. 8.

*phénomène d'empathie érotique, une imitation intérieure ordinairement hétérosexuelle qui se manifeste fréquemment par l'emploi de manières d'être et de vêtements du sexe désiré. Le point important est que cette impulsion provient de l'admiration et de l'affection pour l'autre sexe ; par suite, le sujet qui en est atteint n'est pas tenté d'ordinaire d'imiter les désirs sexuels de ce sexe ni davantage de s'en différencier en devenant homosexuel<sup>130</sup>.*

On voit que la psychanalyse et la sexologie du début du XX<sup>e</sup> siècle s'intéressent davantage au comportement sexuel et fétichiste qu'aux pratiques transgenres à proprement parler. Le travestissement n'est entrevu que dans l'angle hétéronormatif, comme une « perversion » qui nécessite une analyse et, si possible, une cure. Rappelons encore la distinction que fait Freud entre fétichisme et homosexualité :

*Dans le psychisme de ce sujet, la femme possède certes bien un pénis, mais ce pénis n'est plus celui qu'il était avant. Quelque chose d'autre a pris sa place, a été désigné, pour ainsi dire, comme substitut et est devenu l'héritier de l'intérêt qui lui avait été porté auparavant. Mais cet intérêt est encore extraordinairement accru parce que l'horreur de la castration s'est érigé un monument en créant ce substitut. La stupeur devant les organes génitaux réels de la femme qui ne fait défaut chez aucun fétichiste demeure aussi un stigma indelebile du refoulement qui a eu lieu. On voit maintenant ce que le fétiche accomplit et ce par quoi il est maintenu. Il demeure le signe d'un triomphe sur la menace de castration et une protection contre cette menace, il épargne aussi au fétichiste de devenir homosexuel en prêtant à la femme ce caractère par lequel elle devient supportable en tant qu'objet sexuel<sup>131</sup>.*

On voit bien que nos personnages, que l'homosexualité n'a pas « épargné(s) », peinent à se constituer comme fétichistes. Il n'en reste pas moins que le choix de la robe, l'obsession de la robe, à en croire Freud, relève d'un rapport à la mère et, potentiellement, à la découverte de sa castration, à ceci près que la castration n'éveillerait pas ici une « terreur » mais une envie. L'interprétation que donne Freud du choix de fixation sur tel ou tel objet pourrait parfaitement s'adapter à la robe élue par l'enfant puis par l'adulte comme objet consacrant cette fois-ci, non pas sa pulsion, mais son identité :

*Dans l'instauration d'un fétiche, il semble bien plus que l'on a affaire à un processus qui rappelle la halte du souvenir dans l'amnésie traumatique. Ici aussi l'intérêt demeure comme laissé en chemin ; la dernière impression de l'inquiétant, du traumatisant en quelque sorte sera retenue comme fétiche. Ainsi le pied ou la chaussure ou une partie de ceux-ci sont les fétiches préférés, ils le doivent au fait que dans sa curiosité le garçon a épié l'organe génital de la femme d'en-bas, à partir des jambes<sup>132</sup>...*

---

<sup>130</sup> ELLIS, Havelock. *L'Éonisme ou L'Inversion esthétique-sexuelle*, traduit par A. Van Gennep. Paris : Mercure de France, Études de psychologie sexuelle, XV, 1933, p. 63.

<sup>131</sup> FREUD, Sigmund. *Trois Essais sur la théorie sexuelle*. Op. Cit., p. 135.

<sup>132</sup> FREUD, Sigmund. *Trois Essais sur la théorie sexuelle*. Op. Cit., p. 137.

La cristallisation de la représentation féminine se ferait donc dans la petite enfance, selon le point de vue de celui ou celle qui voit « d'en-bas » la femme qui est sa mère. Lacan a la même analyse que Freud, qu'il prolonge cependant en y adjoignant le concept de souvenir-écran à l'origine de quoi se fonde ici la représentation de la féminité et du phallus féminin :

*Représentez-vous maintenant ce que vous savez par exemple du fétiche, dont on vous dit qu'il est explicable par cet au-delà jamais vu, et pour cause – le pénis de la mère phallique. Il s'avère, le plus souvent après un bref effort analytique, que cela est lié par le sujet, tout au moins dans les souvenirs qui lui sont encore accessibles, à une situation précise – l'enfant s'arrête dans son observation, c'est au moins son souvenir, au bord de la robe de la mère. Vous remarquez ici un remarquable concours avec la structure de ce que l'on peut appeler le souvenir-écran, c'est-à-dire le moment où la chaîne de la mémoire s'arrête. Elle s'arrête en effet au bord de la robe, pas plus haut que la cheville, là où l'on rencontre la chaussure, et c'est bien pourquoi celle-ci peut, tout au moins dans certains cas particuliers, mais exemplaires, prendre la fonction de substitut de ce qui n'est pas vu, mais qui est articulé, formulé, comme étant vraiment pour le sujet ce que la mère possède, à savoir le phallus, imaginaire sans doute, mais essentiel à la fondation symbolique comme mère phallique<sup>133</sup>.*

Ces analyses, aussi pertinentes soient-elles, ne peuvent être vérifiées dans les romans qui nous intéressent dans la mesure où la narration d'une telle scène originelle fait défaut. Cette absence n'empêche pas d'analyser le rapport du personnage à la robe comme un rapport dérivé de celui de la mère. De fait, les mères sont présentes dans le corpus (même si cela n'a rien de systématique). Aussi, si la robe ne possède pas les caractéristiques freudiennes du fétiche, elle demeure irrémédiablement associée à la mère. Deux figures de mère s'installent dans le corpus de manière signifiante : celle de Divine, Ernestine et celle de Georgette, Miss Hanson.

Le rapport de Divine à sa mère, ambigu, fantasmatique, se fait sur le thème du rôle. Ernestine est présentée dès les premières pages, lors de l'enterrement, comme une tragédienne, une femme de représentation :

*... seule la mère de Divine, Ernestine, soupirait dans les voiles de son deuil. Elle est vieille. Mais enfin ne lui échappe pas l'occasion merveilleuse si longtemps attendue. La mort de Divine lui permet de se libérer, par un désespoir extérieur, par un deuil visible fait de larmes, de fleurs, de crêpe, des cent grands rôles qui la possédaient<sup>134</sup>.*

L'identification à la mère est certaine, Divine jouant la femme et l'homme quand bon lui semble, se féminisant et se « virilisant » au gré de ses amants ou de ses pulsions, jouant,

---

<sup>133</sup> LACAN, Jacques. *Le Séminaire. Livre IV : La Relation d'objet. Op. Cit.*, p. 119.

<sup>134</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 25.

comme on le verra, ses rires et ses gestes devant l'audience de ses sœurs travesties ou de ses amants. Pour Culafroy/Divine, la femme ne se dépare pas de la « mascarade » : être femme, c'est être en représentation. Bien sûr, contrairement à Ernestine, femme cisgenre, Divine ne peut jouer les tragédiennes, ou, si elle le fait, finit par s'écraser sur le mur du réel. Son registre à elle, nous y reviendrons, est la comédie. Mais Ernestine n'est pas que la mère tragédienne, elle est aussi la mère meurtrière, et, partant, la mère castratrice. L'épisode du violon, narré en milieu de roman au cours d'une analepse, est en ceci fondateur. Il met en scène la violence avec laquelle la mère contraint son fils à abandonner son désir, à en *faire le deuil*. Cet épisode fonctionne comme la genèse de la « mélancolie » de Divine :

*Culafroy ne savait, par ses formes torturées, qu'un violon inquiétait sa sensible mère et qu'il s'en promenait dans ses rêves en compagnie de chats souples, dans des coins de murs, sous des balcons où des filous se partagent le butin de la nuit, où d'autres apaches s'enroulent autour d'un bec de gaz, dans des escaliers qui grincent comme des violons qu'on écorche vifs. Ernestine pleura de rage de ne pouvoir tuer son fils, car Culafroy n'était pas ce qu'on peut tuer, ou plutôt nous pouvons voir que ce que l'on tua en lui permit une autre naissance : les verges, martinets, fessées gifles perdent leur pouvoir ou plutôt changent de vertu. Le mot violon ne fut plus prononcé. Pour étudier la musique, c'est-à-dire pour faire les mêmes gestes que je ne sais plus quel joli gosse d'un magazine, Culafroy fabriqua l'instrument, mais, devant Ernestine, jamais plus il ne voulut dire le mot commençant par viol<sup>135</sup>.*

Intéressant à plus d'un titre, ce passage vaut surtout pour sa charge symbolique. Plusieurs interprétations peuvent éclairer ce passage. Le désir de meurtre de la mère peut très bien être le désir de phallus, comme s'il s'agissait de tuer cet objet qu'elle n'a pas mais que le fils représente. Lui retirer le violon est alors lui retirer le phallus. De sorte que, dans cette scène, la construction clandestine du violon par le fils évoque son sursaut, désespéré et ultime, de se bâtir un phallus (un phallus-violon) en se déroband aux regards de la mère castratrice, qui veut le lui retirer, le lui interdire. Mais il peut aussi s'agir de tout autre chose. La mère meurtrière ne souhaiterait pas tant tuer le fils que la fille qui naît en lui et ce par le transfert d'un objet aux formes féminines : le violon. La fille est « ce que l'on tua en lui ». De sorte que le violon ne représenterait pas tant le phallus que le *vagina*. Rappelons que c'est l'image du « violoncelle » qu'utilise Genet pour décrire, comme on l'a vu, Notre-Dame travesti. C'est dire que le violon figure la femme dans le texte genétien. C'est d'autant plus flagrant que le violon est creux, fendue par des ouïes, symbolisant aux yeux du garçon ce creux que lui-même désire, cette « invagination »

---

<sup>135</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., pp. 134-135.

qu'il fantasme. Toujours est-il que la perte du violon – et donc de la féminité – est vécue comme un meurtre perpétré par la mère : « nous pouvons voir que ce que l'on tua en lui permit une autre naissance... ». La mère, phallique s'il en est (elle utilise des « verges » !), tue la fille dans le fils, poussant celui-ci à « fabriquer » en secret le violon et à travers lui la femme à laquelle il désire s'identifier. Tout se passe comme si la mère ne se voyait pas retirer le phallus. Bien au contraire, la « verge » est maintenue dans l'imaginaire du fils, et, plus encore, la mère n'est pas seulement castratrice, elle est associée au viol par le signifié même qui se voit interdit de cité : « Culafroy fabriqua l'instrument, mais, devant Ernestine, jamais plus il ne voulut dire le mot commençant par viol. » Quant à la castration, elle est évoquée par le motif des « violons qu'on écorche vifs ». Aussi Culafroy ne pourra-t-il plus opérer que sur le mode de l'imposture, du jeu, de la construction. Comme il « fabriqu[e] l'instrument », il fabrique la femme. Comme il jouera d'un violon sans corde, sans son, sans bois, il deviendra une femme sans vagin, sans poitrine. Le devenir-travesti s'inaugure en *creux* dans ce passage fondateur. C'est bien la mère qui fait Divine en tuant le fils. On retrouve ici, dans un contexte certes particulier, l'analyse que fait Butler, après la psychanalyse, de la mélancolie de genre : « Parce que les identifications se substituent à des relations d'objet et que les identifications résultent de la perte, l'identification de genre est une sorte de mélancolie dans laquelle le sexe de l'objet prohibé est intériorisé comme une prohibition<sup>136</sup>. » Or, dans ce passage, Ernestine accomplit l'exploit de prohiber à sa progéniture le phallus *et* le vagin, la féminité *et* la masculinité. Rappelons que, lors d'un épisode hautement symbolique, Ernestine cherche à tuer le fils malade en usant non d'une arme mais d'un phallus :

*Elle alla chercher le revolver chargé depuis longtemps par une Providence pleine d'égards, et quand elle le tint dans sa main, pesant comme un phallus en action, elle se comprit grosse du meurtre, enceinte d'un mort<sup>137</sup>.*

La mère garde le phallus et s'en sert comme d'une arme pour tuer le fils. En associant les deux scènes, celle de la tentative de meurtre de Culafroy (dans l'analepse) et celle de la mort de Divine (dans le temps 0 du récit), Genet fait en sorte que la balle du phallus de la mère atteigne sa cible quelques dizaines d'années plus tard. De sorte que la mère dès les

---

<sup>136</sup> BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Trad. Cynthia Krauss. Paris : Éditions La Découverte, 2006, p. 153

<sup>137</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 29.

premières pages a enfin l'opportunité de se courber sur le corps du fils enfin exsangue. C'est sans doute pourquoi le narrateur met en scène sa mort comme s'il s'agissait d'un assassinat :

*Divine est morte hier au milieu d'une flaque si rouge de son sang vomi qu'en expirant elle eut l'illusion suprême que ce sang était l'équivalent visible du trou noir qu'un violon éventré<sup>138</sup>...*

Le lecteur est bien dans l'impression – et ce malgré la mention du vomissement – qu'il s'agit moins de phtisie que de meurtre. Divine a été assassinée et c'est la balle envoyée des dizaines d'années plus tôt par une mère infanticide qui l'a enfin touchée. Du reste, le signifiant « violon » qui apparaît de façon tout à fait incongrue (à la première lecture du moins) dans cette présentation cadavérique de l'héroïne ne peut s'expliquer que par la présence de la mère. Comme le suggère la littérature policière dont raffolait Genet, il faut « chercher la femme », or cette femme est Ernestine et le « trou noir » du « violon éventré » auquel fait songer la mort du travesti phtisique n'est autre que le phallus *et* le vagin abolis tous deux par la mère : Divine meurt et avec elle les deux assomptions de genre contradictoires simultanées, et donc irréalisables, qui firent son existence.

La position de la mère reste donc d'un bout à l'autre phallique et déphallicisante. Du reste, la première expérience de travestissement de Culafroy est une expérience contrainte, et, ce qui est d'autant plus notable, contrainte par la mère :

*Elle se sentit envahie, comme d'un mal de mer, par l'âme de la vieille Adeline, de qui, lorsqu'elle mourut, Ernestine l'obligea à porter, pour aller à l'école, les bottines à boutons et à talons hauts<sup>139</sup>.*

Forcé de porter les chaussures d'une morte, Culafroy rencontre sans le savoir sa destinée : celle de travesti et celle de sacrifiée, car elle est celle qui portera des « talons hauts » et mourra comme une sainte. Or, c'est par la mère que le travestissement survient, c'est elle qui le chausse des « bottines » d'une femme, des « bottines » d'une morte. Castratrice, Ernestine est également maîtresse *es* travestissement, l'une des origines, sinon l'origine même, de l'identité travestie de Culafroy/Divine, de son identification impossible et incomplète à la féminité.

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 370.

Ainsi, si la robe ne peut fonctionner exactement comme le fétiche de la psychanalyse, il n'en reste pas moins qu'elle a partie liée avec la représentation de la mère et, plus spécifiquement, de la mère phallique. Cependant seul le roman de Genet développe cette dimension. Les rapports des autres personnages à la figure maternelle sont parfois à peine esquissés. Toujours est-il que la robe – et, par elle, le travesti – entretient un rapport plus explicite avec une autre notion concordante, celle du phallus.

#### 114. La robe comme phallus

Eugénie Lemoine-Luccioni dans l'essai qu'elle consacre à la robe pourrait nous permettre de relier l'objet robe à ces deux concepts analytiques majeurs que sont le « fétiche » d'une part et le « phallus » d'une autre. Voici comment, partant de la robe, elle résume son propos : « L'objet fétiche est le phallus magique et tout-puissant, parce que non soumis à la détumescence, et il est mis à la place du pénis manquant de la mère, ainsi dénié en tant que manquant<sup>140</sup>. » À la suite de cette affirmation, il faut se demander si le revêtement de la robe permet au travesti l'obtention du phallus ou un devenir-phallus, voire, mais nous y reviendrons en toute fin, un paraître-phallus. En d'autres termes, la robe est-elle ici le phallus ? Longue, droite et rigide quand elle est portée, elle semble du moins en posséder (et en promouvoir) les attributs. D'ailleurs, dans le cas de Culafroy, une fois interdits par la mère le signifié et le signifiant *violon*, c'est tout de même par celui-ci que le garçon retourne à la mère et à son identification :

*Certains soirs, Culafroy eut un geste large, démesuré de tragédien. Un geste qui dépassait la chambre, entrait dans la nuit où il se continuait jusqu'aux étoiles, parmi les Ourses et plus loin d'elles, puis, pareil au serpent qui se mord la queue, il rentrait dans l'ombre de la chambre, et l'enfant s'y noyait<sup>141</sup>.*

On voit bien, dans cet extrait, que l'identification à la mère est sans cesse réitérée (le fils se veut, comme la mère, « tragédien ») mais échoue sur un motif de castration : « serpent qui se mord la queue ». La mère, dont l'enfant n'a pas surpris la castration, demeure ici phallique tandis que l'enfant subit, lui, la castration. La robe sera un moyen de retrouver

---

<sup>140</sup> LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie. *La Robe. Op. Cit.*, p. 110.

<sup>141</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 136.

le phallus. Voici d'ailleurs comme Lacan, dans un de ses séminaires, distingue le fétichisme du « transvestisme » :

*Qu'il faille que la mère soit phallique, ou que le phallus soit mis à la place de la mère, et c'est le fétichisme. Qu'il faille qu'il accomplisse en lui-même, de façon intime, la jonction du phallus et de la mère sans laquelle rien ne peut être satisfait, et c'est le transvestisme<sup>142</sup>.*

Pour Lacan, devenir « transvesti », ce n'est pas redonner le phallus à la mère par le biais d'un objet-fétiche mais accomplir en soi le phallus, ou, plus précisément, la « jonction du phallus et de la mère ». Ce n'est qu'à ce prix que la « satisfaction » peut être atteinte. Pour Lacan, se « transvestir », c'est s'identifier au phallus, et non à la mère :

*On dit qu'il s'identifie lui-même à la mère phallique. Je crois plus correct de dire que c'est proprement au phallus qu'il s'identifie, en tant que caché sous les vêtements de la mère. Je vous rappelle cela pour vous montrer que la relation de l'enfant au phallus s'établit en tant que le phallus est l'objet du désir de la mère<sup>143</sup>.*

Il est ainsi notable que, dans de nombreux passages des romans qui nous concernent, les personnages du corpus atteignent à une forme d'héroïsme (ou accomplissent un acte héroïque) en passant une robe, c'est-à-dire en se *rephallisant*. C'est là le régime romanesque que de signifier par un acte héroïque l'obtention du phallus ou l'identification au phallus. C'est le cas, on l'a vu, de Culafroy qui, passant l'habit des nonnes, parvient à s'enfuir :

*Ce furent les vêtements des sœurs qui donnèrent à Culafroy l'idée de s'enfuir. Il n'eut qu'à mettre en acte un plan que les vêtements conçurent d'eux-mêmes<sup>144</sup>.*

La phrase de Genet dit bien, en plaçant systématiquement le syntagme « les vêtements » comme agent, que la robe guide, encapacite, fabrique, le personnage. N'oublions pas qu'il s'agit là d'une scène inaugurale, du premier travestissement de celui qui deviendra Divine. Aussi n'est-il pas étonnant que la robe soit pour elle le phallus qu'elle n'a pas, n'est pas ou ne paraît pas. La construction narrative permet d'ailleurs de poser en vis-à-vis l'obtention du phallus et la peur de la castration puisque le narrateur précise que l'habit de l'enfant porte intrinsèquement cette peur :

---

<sup>142</sup> LACAN, Jacques. *Séminaire V. Les formations de l'inconscient*. Paris : Éditions Seuil, 1998, p. 285.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>144</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. *Op. Cit.*, p. 243.



*Tout un système social est dérangé par ce simple détail dans le costume. Leur pantalon n'a qu'une poche, comme la culotte si collante du diable n'en a pas, comme ceux des matelots n'ont pas de braguette, et il n'est pas douteux qu'ils n'en soient humiliés, comme si on les eût amputés d'un attribut sexuel mâle – c'est bien de cela qu'il s'agit ; les poches qui jouent un si grand rôle dans l'enfance, sont pour nous un signe de supériorité sur les filles<sup>145</sup>.*

Dans *Notre-Dame-des-fleurs*, le vêtement permet de figurer l'obtention du phallus ou le complexe de castration (nous aurons l'occasion de revenir sur ce point). Mieux, dans un inversement des valeurs phalliques, c'est la « poche », objet figurant l'invagination, qui confère au garçon sa « supériorité ». Comme le violon, creux et percé d'ouïes, la poche figure le vagin désiré. La poche figure aussi la castration. Le port du vêtement ici poché inscrit dans le *creux* du texte la réalisation de la castration et donc la réalisation du moi, car, comme le dit Lacan : « l'assomption du signe même de la position virile, de l'hétérosexualité masculine, implique la castration à son départ<sup>146</sup>. » Ce passage rituel des enfants de la colonie n'est donc rien moins que l'assomption de la position virile car « pour que le sujet parvienne à la maturité génitale, il faut en somme qu'il ait été castré<sup>147</sup>. » Or, c'est justement après ce passage descriptif de la tenue des « colons » que Genet embraye sur le vol par Culafroy de la tenue de sœur. Culafroy refuse d'admettre la castration maternelle ou celle perpétrée par la colonie : il deviendra Divine. La robe des sœurs que revêt l'enfant *rebelle* et fugueur fait dès lors figure de phallus. Comme le dit Stewart, dans l'article déjà cité, chez Genet, « *clothing may be a source of power*<sup>148</sup> » (« les vêtements peuvent être une source de pouvoir. ») Ironiquement, le vêtement du mac et celui du travesti s'imposent symétriquement dans la narration comme substitut phallique. Ainsi ces deux tenues se rejoignent-elle le temps d'une description, celle du mac précisément :

*Son coup de pied en avant pour balancer le bas du pantalon est la contrepartie de ce coup de talon que donnaient les femmes dans les volants de leur jupe pour valser<sup>149</sup>.*

C'est pourquoi, enfin, ce moment clé, déjà analysé, où Notre-Dame revêt à son tour le phallus, c'est-à-dire la robe (robe symboliquement *prêtée* par Divine), est vécue par celle-ci comme cette castration d'abord niée, d'abord refusée :

---

<sup>145</sup> *Ibidem*.

<sup>146</sup> LACAN, Jacques. *Le Séminaire. Livre IV : La Relation d'objet. Op. Cit.*, p. 209.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>148</sup> STEWART, Harry. "You are what you wear: appearance and Being in Jean Genet's Work", *Op. Cit.*, p. 36.

<sup>149</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 59.

*Notre-Dame, donc, descendait la rue comme seules les grandes, les très grandes courtisanes savaient descendre, c'est-à-dire sans trop de raideur et sans trop d'ondulations, sans coups de pied dans la traîne, qui, indifférente, balayait les pavés gris, traînait des pailles et des brindilles, un peigne cassé et une feuille d'arum jaunie. L'aube s'épurait. Divine suivait d'assez loin. Elle rageait et les surveillait<sup>150</sup>.*

La rage de Divine relève évidemment de la jalousie. Le phallus a bougé, le phallus a été transmis. On le sait « baladeur ». Dans ce passage, la rivalité se joue entre elle et Notre-Dame qui lui ravit, sous ses yeux, son amant, Gorgui, et son phallus. Notre-Dame est ainsi présenté par le narrateur dans sa pleine puissance – puissance que lui accorde en partie la robe revêtue : « Notre-Dame, dans sa robe de faille bleu pâle, bordée de valenciennes blanche, était plus que lui-même. Il était lui-même et son complément. Je raffole des travestis<sup>151</sup>. » La robe est ce qui permet un surcroît d'être, un rehaussement ontologique : parce qu'il porte une robe, Notre-Dame est « quelque chose de plus ». Ajoutons à cela que Notre-Dame ne se contente pas de rivaliser avec la féminité de Divine mais également avec sa sainteté, en témoigne le « bleu » – virginal – de sa robe. La dernière phrase de ce passage, explicite, provenant du narrateur Jean, par sa dimension épидictique, suggère déjà la dimension héroïque des travestis et des transsexuels que l'auteur développera, des années plus tard, dans *Un Captif amoureux* :

*Changer de sexe ne consiste pas seulement à subir sur le corps quelques corrections chirurgicales, c'est enseigner au monde entier, afin qu'il vous désigne, un obligatoire détournement syntaxique. Où que vous soyez on vous dira madame, mademoiselle ; on s'effacera car vous serez la première ; quand vous descendrez du fiacre le cocher vous tendra le poing fermé ; « les femmes et les enfants d'abord... » c'est par ces mots que vous apprendrez que la chaloupe vous sauve quand le Titanic et les passagers mâles vont par le fond ; vous vous verrez dans des miroirs avec des cheveux – et vos doigts les toucheront – en chignon ou à la garçonne ; vos premiers talons aiguilles en cristal se briseront et vous en resterez pantois car je ne connais pas de féminin à ce mot ; encore mal éduquée votre main droite se portera là afin de dissimuler une érection impossible puisqu'il ne vous restera plus de quoi bander... En fait tous ne seront pas surpris par ces changements hormonaux, chirurgicaux, rééducatifs, mais tous, en eux-mêmes, salueront votre métamorphose et sa réussite, c'est-à-dire le scandale. Les transsexuels – ou plutôt les transsexuelles car elles ont mérité leur pluriel féminin – sont des héroïnes. Dans vos dévotions, elles tutoient les saints et les saintes, les martyrs et les martyres, les criminels et les criminelles, les héros et les héroïnes<sup>152</sup>.*

Quarante années après l'invention du personnage de Divine, Genet revient sur les pratiques transgenres en précisant leur héroïsme fondamental. Si Genet « raffole des travestis », c'est aussi qu'il reconnaît leur héroïsme. Dans un roman qui commence par

---

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>152</sup> GENET, Jean. *Un Captif amoureux*. Paris : Édition Gallimard, Collection Folio, 1995, p. 249.

une décapitation, celle de Weidman – qu’il faut évidemment lire comme une castration – , et s’achève sur la perspective d’une autre, celle de Notre-Dame dont il est fait le procès, le narrateur s’ingénie à phalliciser la plus femme d’entre tous ces personnages. C’est d’ailleurs une autre forme de castration qui provoque sa mort, la perte du sang d’abord qui, au lieu d’affluer vers le membre idoïne, lui est sorti du corps, mais surtout la perte de son corps même car, comme l’énonce une des « tantes-filles » présentes à l’enterrement : « Ça ne tenait plus ensemble, elle perdait ses fesses<sup>153</sup>. » Or, perdre des fesses (comme pour la Manuela qui se reproche d’être trop maigre), c’est perdre la prétention à la féminité, c’est perdre le phallus (qu’on ne garde de toute façon, jamais). Dans un passage de son livre *La Doublure*, consacré au travesti, l’écrivain cubain Severo Sarduy mentionne la dimension phallique du travesti :

*Dans le territoire du travesti, dans le champ aimanté par sa métamorphose, dans la galerie où il fait toile, tout est phallus. Jeu du déni de la castration : ça bande de partout, même dans la mollesse des boas et des mousselines. Ou plutôt, à travers ce simulacre cosmétique, le phallus sera attribué, comme un cadeau somptueux et irrécusable, à toute chose. La cérémonie du travestisme, publique ou secrète, mais toujours photographiée – comme pour affirmer, par-delà tout soupçon, que cela a été –, ne fête, ne ritualise et ne dresse que la chronique d’un instant : celui où, par l’efficace du fard, l’absence intolérable du phallus a défailli<sup>154</sup>.*

Partant de l’image de la mère, le travesti la rephallicise, et, paradoxalement, la rephallicise avec la mollesse de ses accessoires, robe, bas, perruque, etc. Pour Sarduy, et, vraisemblablement pour les auteurs du corpus, le travestissement a partie liée avec le phallus.

Le cas de la Manuela est encore plus intéressant. C’est du moins le personnage le plus étrangement phallique – une fois revêtue la robe. Dans l’article qu’il consacre à la génétique du roman de Donoso, Galarraga-Oropeza cite les notes préparatoires de l’auteur :

*Le processus intéressant est celui de la Manuela, qui surgit jusqu’à l’héroïsme en « se transfigurant ». Elle, étant lui, est faible, est lâche, est effrayé, et pour cela il doit se transfigurer pour arriver à l’héroïsme, pour « réaliser » un amour, pour s’affronter à la crainte<sup>155</sup>.*

---

<sup>153</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 20.

<sup>154</sup> SARDUY, Severo. *La Doublure*. Paris : Éditions Flammarion, collection Essais, 1992, p. 80.

<sup>155</sup> GALARRAGA-OROPEZA, Victor, « Plus de « pré-textes » pour lire José Donoso », *Problèmes d’Amérique latine*, 2016/3 (N° 102), p. 126.

Cette intuition précédant l'écriture se révèle particulièrement juste dans le dénouement du roman. Ce que Donoso ne semble pas prévoir pas dans ses notes, c'est que la transfiguration héroïque du personnage passe précisément par la robe ; robe dont les motifs rouges figurent de surcroît la dimension phallique, quasi turgescente :

*La Manuela tournoya au centre de la piste, soulevant avec sa traîne rouge un nuage de poussière. A l'instant précis où la musique s'arrêta, elle jeta à don Alejo la fleur qu'elle portait à l'oreille<sup>156</sup>.*

*La Manuela giró en el centro de la pista, levantando una polvareda con su cola colorada. En el momento mismo en que la música se detuvo, arranco la flor que llevaba detrás de la oreja y se la lanzo a don Alejo, que levantándose la alcanzó a atrapar en el aire<sup>157</sup>.*

Alors que Pancho est arrivé au bordel, traînant avec lui sa menace de mort, la Manuela s'enfuit et se cache. C'est sa féminité potentielle (et, ici, providentielle) qui lui permet de dépasser sa lâcheté originelle pour se confronter au danger que représente Pancho :

*... elle avait beau être vieille et branlante, elle était plus femme que toutes les Lucys, les Clotys et les Petites Japonaises de la terre... elle cambrait la taille, serrait les lèvres, ses talons scandaient furieusement le rythme, alors ils riaient encore plus fort et la vague des rires l'emportait, la soulevait jusqu'aux lumières<sup>158</sup>.*

*... vieja y patuleca como estaba, ella era más mujer que todas las Lucys y las Clotys y las Japonesitas de la tierra... curvando hacia atrás el dorso y frunciendo los labios y zapateando con más furia, reían más y la ola de la risa la llevaba hacia arriba, hacia las luces<sup>159</sup>.*

Dans cette courte analepse, relevant d'un flux de conscience de la Manuela, on voit bien que robe et danse phallicisent le personnage. C'est que, comme le dit Lacan :

*... dans le monde des objets, il y en a un dont la fonction est paradoxalement décisive, à savoir le phallus. Cet objet est défini comme imaginaire, il n'est aucunement possible de le confondre avec le pénis dans sa réalité, c'en est à proprement parler la forme, l'image érigée<sup>160</sup>.*

En dansant, en portant la robe « rouge » et les « talons », en se cambrant, la Manuela s'érige, devient ou semble devenir le phallus. Elle en a « l'image érigée ». Puisque,

---

<sup>156</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 111.

<sup>157</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 167.

<sup>158</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, pp. 156-157.

<sup>159</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 192.

<sup>160</sup> LACAN, Jacques. *Le Séminaire. Livre IV : La Relation d'objet. Op. Cit.*, p. 70.

comme le dit Lacan, « le phallus doit toujours participer de ce qui le voile<sup>161</sup> », la robe érige et phallicise le travesti. Dans son article « Robes, défilés et dérobades », Ludivine Beillard-Robert a la même analyse. Pour elle, « la mascarade s’empare de l’habit. De la robe peut-être plus que toute autre pièce vestimentaire, puisque la robe figure la métaphore d’un corps sculpté dans les lignes d’une étoffe. La robe allonge, érige le corps. Lui offrant ainsi une ressemblance phallique à l’objet ; la possibilité pour une femme de faire semblant d’être le phallus<sup>162</sup> ». « Pour une femme » et, rajouterons-nous, pour le travesti car, revêtant la robe, la Manuela obtient elle aussi la possibilité de « faire semblant d’être le phallus ». Aussi, le souvenir de puissance qu’elle évoque – puissance conférée par la performance travestie – fait renaître en elle l’héroïsme qu’elle croyait perdu avec sa masculinité :

*Ella va a demostrarles quién es mujer y cómo se es mujer. Se quita la camisa y la dobla sobre el tramo de la escalera. Y los zapatos... sí, los pies desnudos como una verdadera gitana. También se quita los pantalones, y queda desnudo en el gallinero, con los brazos cruzados sobre el pecho y eso tan extraño colgándole. Se pone el vestido de española por encima de la cabeza y los faldones caen a su alrededor como un baño de tibia porque nada puede abrigoarla como estos metros y metros de fatigada percala colorada. Se entalla el vestido. Se arregla los pliegues alrededor del escote... un poco de relleno aquí donde no tengo nada<sup>163</sup>.*

*Elle va leur montrer ce que c’est qu’une femme et qui est la femme. Elle enlève sa chemise, la plie, la suspend au perchoir. Pas de chaussures... tant pis, pieds nus, comme une vraie gitane. Il enlève aussi son pantalon, il est nu dans le poulailler, les bras croisés sur la poitrine, avec ce machin bizarre qui pendouille. Il passe sa robe [d’espagnole] par la tête et les plis de la jupe l’entourent comme un bain tiède. Rien ne lui tient aussi chaud que ces mètres de percale rouge et usée. Il ajuste sa robe. Il arrange les plis autour du décolleté... un peu de rembourrage où je n’ai rien<sup>164</sup>.*

C’est par le revêtement de la robe que s’opère la transfiguration héroïque de la Manuela. L’enfilage de la robe est dramatisé au maximum : « il passe sa robe ; il ajuste sa robe ; il arrange les plis<sup>165</sup> ». Le narrateur insiste sur la couleur « rouge », la longueur (“*metros y metros de fatigada percala*”), bref, sur la forme « érigée » de la robe, sur la dimension phallique de l’objet et de la personne qui la porte. L’effet phallique est d’autant plus

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>162</sup> BEILLARD-ROBERT, Ludivine. « Robes, défilés et dérobades », *Cliniques méditerranéennes*, 2013/2 (n° 88), p. 165, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2013-2-page-163.htm>.

<sup>163</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 192.

<sup>164</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 157.

<sup>165</sup> Le choix assumé du traducteur de varier dans un même paragraphe les pronoms « il » et « elle » quand l’auteur – comme l’espagnol en laisse la possibilité – fait l’ellipse sur le sujet, et donc sur le pronom, est tout à fait dommageable. Nous y reviendrons dans le dernier chapitre.

marquant que le pénis, lui, est radié : « ce machin bizarre qui pendouille ». La robe, signifiant de la féminité, se substitue au pénis. Une fois entrée en possession du phallus qu’incarne ici la robe, la Manuela peut partir se confronter au danger et sauver sa fille des griffes de Pancho :

*La Manuela avance dans la cour, en lissant sa robe. Si maigre, mon Dieu, je ne vais plaire à personne, surtout que ma robe est pleine de boue et mes pieds tout sales, elle enlève une feuille de vigne qui est restée collée à son talon, elle avance vers la lumière et avant d’entrer elle écoute derrière la porte, en se signant comme les grandes artistes avant d’apparaître sous les projecteurs<sup>166</sup>.*

*La Manuela avanza a través del patio entallándose el vestido. Tan flaca, por Dios, a nadie le voy a gustar, sobre todo porque tengo el vestido embarrado y las patas embarradas y se quita una hoja de parra que se le pego en el barro del talón y avanza hasta la luz y antes de entrar escucha oculta detrás de la puerta, mientras se persigna como las grandes artistas antes de salir a la luz<sup>167</sup>.*

Le personnage, dans un processus d’*empowerment*, se trouve dans une situation conflictuelle : elle a le phallus (elle « lisse » d’ailleurs sa robe pour lui en donner la forme) et ne l’a pas (elle est trop maigre, ne peut pas plaire, ses pieds sont boueux). C’est cependant par la décision de rentrer dans le bordel qu’elle résout ce conflit et finit par incarner le phallus et par devenir héroïque. En d’autres termes, la Manuela qui n’étant pas un homme ne peut défendre sa fille (« ... qu’est-ce qu’elle a encore à crier, papa, papa, ne m’appelle pas, ne m’appelle plus comme ça, je n’ai pas de poings pour te défendre, je suis tout juste bonne à danser et à grelotter dans ce poulailler<sup>168</sup>. » ; « ... *por qué grita de nuevo la Japonesita, ay, ay, papá que no me llame, que no me llame así otra vez porque no tengo puños para defenderla, solo sé bailar, y tiritar aquí en el gallinero<sup>169</sup>.* ») et n’ayant pas d’organe sexuel doit passer par le revêtement de la robe pour rendosser/incarner le phallus (« Ce truc-là, moi, ça me sert seulement à faire pipi<sup>170</sup>. » ; « *Si este aparato no me sirve nada mas que para hacer pipi<sup>171</sup>.* »), atteint au statut de héros par l’affirmation de sa féminité comme pouvoir – dans ce cas précis, la robe, au même titre que les pieds nus ou les talons, au même titre que la danse et la performance, sont autant de moyens d’obtenir le phallus ou, plutôt, de *paraître* le phallus. Eugénie Lemoine-Luccioni va dans ce sens en postulant, comme Genet, un héroïsme transgenre :

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>167</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 193.

<sup>168</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 149.

<sup>169</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 188.

<sup>170</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 113.

<sup>171</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 168.

*Les transsexuels en sont les héros malheureux. Et certes je ne suis pas près de leur retirer cette appellation de héros : fidèles à l'identification de leur choix, lequel contrarie leur sexe physiologique, ils défient quiconque de s'opposer à la vie qui en répond<sup>172</sup>...*

Elle déclare ensuite :

*Ni vu, ni touché, pourrais-je dire. Le transsexuel se refuse, se récuse. Il prévient la déception de son désir. Le vêtement assume entièrement pour lui la fonction phallique de couverture, qu'un pénis, reconnu d'emblée inférieur à sa tâche, ne peut remplir. Le transsexuel se veut le père-mère châtré des femmes<sup>173</sup>.*

Bien entendu, le transsexuel n'est pas le travesti et les personnages du corpus n'envisagent jamais d'opération – modérons tout de même cette assertion en précisant que le contexte médico-historique ne permet pas forcément aux personnages d'envisager une réassignation, que ce soit dans le Chili rural de Donoso, le Chili de Pinochet de Lemebel ou la France des années 1940 chez Genet. D'ailleurs, Eugénie Lemoine-Luccioni fait elle-même la distinction :

*Mais la définition classique qui réserve le terme de travestisme à la tendance qui n'implique pas une demande de correction des organes génitaux doit être maintenue. Le travesti proclame son phallus ; le transsexuel le refuse<sup>174</sup>.*

Si l'autrice pense ici le travesti dans l'approche psychanalytique et lacanienne précédemment évoquée, à savoir un homme hétérosexuel (bisexuel au mieux) sujet au fétichisme textile, la réflexion peut tout de même s'étendre au travesti homosexuel – qui, dans le contexte médico-historique évoqué, n'est peut-être qu'à quelques années de la transsexualité telle que conceptualisée ensuite par la médecine. Il ne faut pas croire cependant que dans ces lignes celle-ci confonde phallus et pénis. La proclamation du phallus par le travesti ne porte pas sur la préservation de l'organe mais sur la fonction du vêtement :

*Le travesti cache et nie le trou du sexe. La fonction du vêtement y est celle de couverture phallique. Le transsexuel se veut troué comme une femme quand il est d'abord homme, tandis que la transsexuelle qui est d'abord femme et se veut homme, elle, veut nier ce trou<sup>175</sup>.*

---

<sup>172</sup> LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie. *La Robe. Op. Cit.*, p. 26.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>175</sup> *Ibidem.*

Si, comme nous aurons l'occasion de le voir dans la deuxième partie de ce travail, consacré au corps, les personnages de ce corpus peuvent justement se vouloir « *troué(s)* » – certes d'une autre manière –, et que la frontière entre les catégories « transsexuel » et « travesti » reste poreuse, il n'en reste pas moins que la fonction de couverture phallique est assurée par le vêtement. La robe est ce qui « voile », pour reprendre un terme lacanien, l'absence de phallus et, la voilant, se phallicise ou phallicise. C'est dans le séminaire sur *La Relation d'objet* que Lacan revient le plus sur le sujet « transvestiste » et sa relation à l'objet robe. Pour ce sujet, « l'enveloppement n'est pas de l'ordre du voile, mais de la protection. Il s'agit d'une égide, dont s'enveloppe le sujet identifié au personnage féminin<sup>176</sup>. » On retrouve ici la logique de la Manuela pour qui la robe est une armure, une enveloppe réconfortante, chaude (comme un utérus ?). Mais Lacan va évidemment plus loin dans son analyse :

*Dans le transvestisme, le sujet s'identifie à ce qui est derrière le voile, à cet objet auquel il manque quelque chose. (...) le transvestiste s'identifie à la mère phallique, en tant que, d'autre part, elle voile le manque de phallus<sup>177</sup>.*

Au-delà de l'identification à la mère, c'est la fonction de voile du vêtement qui intéresse ici, cette « couverture phallique » dont parle Lemoine-Luccioni. Lacan développe ensuite son analyse :

*Les vêtements ne sont pas seulement faits pour cacher ce qu'on en a, au sens de en avoir ou pas, mais aussi précisément ce qu'on en a pas. L'une et l'autre fonction sont essentielles. Il ne s'agit pas, essentiellement et toujours, de cacher l'objet, mais aussi bien de cacher le manque d'objet<sup>178</sup>.*

La robe est donc le moyen de voiler l'absence, le « manque d'objet ». Dans le cas de la mère, il s'agit bien de voiler l'absence de phallus. Ainsi, le personnage de travesti, s'identifiant à la mère, voile à son tour cette absence mais, tout en la voilant, la révèle, dans le sens où ce qui est caché peut, aux yeux des autres, exister ou pas. Par la robe qui voile l'absence, le travesti *paraît* le phallus. La robe est un objet palliatif, substitutif d'un autre objet manquant. C'est ainsi que Lacan conclut, toujours dans le même séminaire, son analyse du vêtement et du transvestisme :

---

<sup>176</sup> LACAN, Jacques. *Le Séminaire. Livre IV : La Relation d'objet. Op. Cit.*, p. 162.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>178</sup> *Ibidem.*



*Dans le transvestisme, le sujet met en cause son phallus. On oublie que le transvestisme n'est pas simplement une affaire d'homosexualité plus ou moins transposée, que ce n'est pas simplement une affaire de fétichisme particularisé. Il faut que le fétiche soit porté par le sujet. Fenichel, dans son article Psychoanalysis of Transvestism, paru dans l'IJP, N°2, 1930, met très bien l'accent sur le fait que ce qui est sous les habits féminins, c'est une femme. Le sujet s'identifie à une femme, mais à une femme qui a un phallus, seulement elle en a un en tant que caché. Le phallus doit toujours participer de ce qui le voile. Nous voyons là l'importance essentielle de ce que j'ai appelé le voile. C'est par l'existence des habits que se matérialise l'objet. Même quand l'objet réel est là, il faut qu'on puisse penser qu'il peut ne pas y être, et qu'il soit toujours possible qu'on pense qu'il est là précisément où il n'est pas<sup>179</sup>.*

La robe a donc pour fonction, dans l'expérience travestie, aussi bien que dans l'expérience féminine, de suggérer qu'il est possible que le phallus y soit ou n'y soit pas. L'habit, et plus particulièrement la robe en tant que voile, permet la matérialisation de l'objet précisément parce qu'elle le voile. De plus, dans le cas du travesti, même si « l'objet est là » – et il y est puisqu'il y a pénis –, la robe-voile permet de signifier qu'il peut tout aussi bien ne pas y être. La robe signifie le féminin en signifiant l'absence ou la possibilité de l'absence. On retrouve en germe les propos de Stewart (“*you are what you wear*”), c'est-à-dire « ce qui est sous les habits féminins, c'est une femme ». Parce qu'il porte une robe, il suggère l'absence et ainsi se fait femme. Selon cette logique, la Manuela passe la robe avant d'aller affronter le virilisme incarné par Pancho afin de jeter le voile sur sa castration, sur son absence de masculinité, et, ainsi, voilant l'absence de phallus, se phallicise par le voile, se phallicise par la robe. Pour reprendre les termes de Ludivine Beillard-Robert dans un article déjà cité : « la femme s'illusionne de vouloir la robe, alors que ce qu'elle désire au fond est le phallus<sup>180</sup>. » Cette assertion vaut pour le travesti. La perpétuelle quête de la robe est pour la Manuela une quête du phallus. Bien sûr, l'obtention/incarnation du phallus par les personnages du corpus reste problématique dans le sens où le phallus n'est jamais complètement acquis. Eugénie Lemoine-Luccioni en vient à la même conclusion qu'il s'agisse de la parade masculine ou de la parade féminine :

*À vrai dire, si le pénis était le phallus, les hommes n'auraient besoin ni de plumes, ni de cravates, ni de médailles. Ils n'auraient pas besoin d'insignes. Ils n'auraient pas besoin de panache. La parade, tout comme la mascarade, trahit donc un défaut : le phallus, personne ne l'a<sup>181</sup>.*

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, pp. 193-194.

<sup>180</sup> BEILLARD-ROBERT, Ludivine. « Robes, défilés et dérobades », *Op. Cit.*, p. 165.

<sup>181</sup> LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie. *La Robe. Op. Cit.*, p. 34.

On voit bien ici le rapport dialectique à la robe et au travestissement qui à la fois propose et retire le phallus, phallicise et déphallicise. La performance, puisqu'elle peut *rater*, fait donc le phallus baladeur, fait qu'il échappe ou achoppe. La phallicisation n'est pas toujours atteinte, et, avec elle, l'identification fantasmée.

Ainsi, la robe, objet stéréotypé, signifiant du féminin, permet au personnage travesti, tout en signifiant la femme à laquelle il souhaite advenir, d'atteindre au phallus qu'il désire paraître. Dans une perspective lacanienne, le choix travesti est celui d'incarner le phallus par refus de la castration maternelle, en somme de devenir une mère phallique. La robe, autour de quoi se tisse l'identité des personnages, résout l'angoisse de castration sans offrir pour autant de solution permanente car la robe n'est qu'un voile supposant à la fois la possibilité de l'absence et l'assomption de la présence.

#### 115. La robe comme fil rouge

Avant de clore ce premier développement sur la robe, il nous faut revenir sur un cas particulier du corpus. Le roman de Donoso, *El Lugar sin límites*, propose en effet une construction narrative singulière au sein de laquelle la robe sert, dans tous les sens du terme, de fil rouge. Figure labyrinthique, le personnage de travesti rend nécessaire, pour que le lecteur ne se perde pas en chemin, ce fil d'Ariane, qui est aussi le fil rendant à la robe espagnole sa dignité, son intégrité. Or, tout le roman est construit autour du devenir de la robe espagnole de la Manuela. Pièce unique, elle fonctionne comme un nœud dramatique central du texte. Le personnage passe la plus grande partie du temps accroché à cette robe qui n'est pas seulement, on l'a vu, un objet mais un symbole, un refuge identitaire, une assomption phallique :

*Porque cuando la Japonesita le decía papá, su vestido de española tendido encima del lavatorio se ponía mas viejo, la percala gastada, el rojo desteñado, los zurcidos a la vista, horrible, ineficaz<sup>182</sup>...*

---

<sup>182</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites*. Op. Cit., p 143.

*Quand la Petite Japonaise l'appelait papa, sa robe de gitane étalée sur l'évier avait l'air encore plus vieille et la percale plus défraîchie, le rouge passé, les raccommodages visibles, affreux, inutiles<sup>183</sup>...*

On voit bien ici que la robe procède quasiment du « paysage état d'âme ». Sa description a pour fonction première de refléter l'intériorité de l'héroïne : parce que, l'appelant « papa », la fille renvoie la Manuela à sa condition d'homme, et surtout d'homme vieillissant, la robe en absorbe les stigmates. Elle et la danseuse ne font qu'une. La robe fonctionne, encore et toujours, comme un moi, un « moi-peau ». Ce n'est pas la robe dont le rouge est « passé », ce n'est pas la robe qui est « défraîchie », dont les raccommodages sont « visibles, affreux, inutiles » mais sa porteuse, la Manuela. C'est pourquoi, dès les premières pages, l'enjeu narratif est clair : il faut recoudre la robe. S'il fallait résoudre l'intrigue à un schéma quinaire, la situation initiale serait celle-ci : la robe de la Manuela (performeuse travestie) déchirée par des brutes (ses clients, son audience) doit être recousue. C'est en tout cas la lecture littérale de l'intrigue. La lecture symbolique reviendrait à dire : l'identité (de genre) de la Manuela a été déchirée par des brutes et doit être recousue, recomposée. Sharon Magnarelli ne dit pas autre chose quand elle déclare :

*Although the dress is repaired early in the novel, the implication is that the mask will never be quite the same again, that it will be even more fragile. And in the final scenes, that dress is muddied and torn again as it is ripped from Manuela's body<sup>184</sup>.*

*Bien que la robe soit réparée très tôt dans le roman, la conséquence est que le masque ne sera jamais vraiment le même, qu'il sera au contraire encore plus fragile. Et, dans les scènes finales cette robe est couverte de boue et déchirée à nouveau alors qu'elle est arrachée au corps de Manuela. [Notre traduction]*

Ainsi, si l'intrigue semble tourner autour du devenir de la robe, c'est qu'elle tourne en fait, par synecdoque, sur le devenir identitaire de l'héroïne. Cette prime intrigue est du moins posée littéralement :

*Sin hacer ruido para que su hija no se enojara, se inclinó de nuevo, sacó la maleta y la abrió. Un estropajo. Mejor ni tocarlo. Pero lo tocó. Alzó el corpiño... no, parece que no está tan estropeado, el escote, el sobaco... componerlo. Pasar la tarde de hoy domingo cosiendo al lado de la cocina para no entumirme. Jugar con los faldones y la cola, probármelo para que las chiquillas me digan de dónde tengo que entrarlo porque el año pasado enflaquecí tres kilos. Pero no tengo hilo. Arrancando un jironcito del extremo de la cola se lo metió en el bolsillo. En cuanto le sirviera el desayuno a su hija*

---

<sup>183</sup> DONOSO, José. Ce *Lieu sans limites*. Op. Cit., p. 69.

<sup>184</sup> MAGNARELLI, Sharon. *Understanding José Donoso*. Op. Cit., p. 82.

*iba a alcanzar donde la Ludovina para ver si entre sus cachivaches encontraba un poco de hilo colorado, del mismo tono. O parecido*<sup>185</sup>.

*Sans faire de bruit pour ne pas irriter sa fille, elle se pencha à nouveau, sortit la valise et l'ouvrit. Immettable. Autant ne pas y toucher. Mais elle y toucha. Elle souleva le corsage... non, il n'a pas l'air tellement abîmé, voyons, le décolleté, les emmanchures... arranger tout ça. Dès aujourd'hui. Passer mon dimanche après-midi à coudre près du fourneau pour ne pas m'engourdir. Tirer parti des volants et de la traîne, l'essayer pour que les filles me disent où je dois la reprendre, j'ai perdu trois kilos l'année dernière. Mais je n'ai pas de fil. Elle arracha un mince lambeau de l'extrémité de la traîne et le mit dans sa poche. Dès qu'elle aurait servi le petit déjeuner à sa fille, elle ferait un saut chez Ludovina. Là-bas, au milieu de ce fouillis, elle trouverait sûrement un peu de fil rouge, du même ton ou presque*<sup>186</sup>.

Le rapport intime qu'entretient le personnage avec sa robe passe par le monologue intérieur dont témoigne la récurrence des verbes à l'infinitif et l'emploi de la première personne du singulier : *“Pasar la tarde de hoy domingo cosiendo al lado de la cocina para no entumirme. Jugar con los faldones y la cola, probármelo para que las chiquillas me digan de dónde tengo que entrarlo porque el año pasado enflaquecí tres kilos.”* Le geste que le personnage fait ensuite de glisser un morceau de la robe dans sa poche énonce, symboliquement, l'union du personnage à celle-ci. Le motif du « fil rouge » (*“hilo colorado”*) fonctionne à plusieurs degrés d'interprétation : premièrement, il s'agit de la pièce manquante, du moyen de réparer la robe ; deuxièmement, et narrativement, de l'accessoire de résolution de la prémisse narrative ; troisièmement, et symboliquement, de la violence qui menace le personnage (le rouge symbolisant la couleur du sang et des coups portés) ; et enfin, ontologiquement, du moyen de recoudre son identité, son identité de genre, la robe fonctionnant comme une peau. Pis encore, signe du caractère presque fétichisé de l'objet, la Manuela le considère comme chose sacrée, magique : « Dans la poche de sa veste, la Manuela serra le bout de tissu comme on pétrit un talisman pour le presser d'accomplir sa magie<sup>187</sup>. » (*“En el bolsillo de su chaqueta la mano de la Manuela apretó el jirón del vestido como quien soba un talismán para urgirlo a obrar su magia*<sup>188</sup>.”) Ainsi, la robe ne quitte pas la Manuela de tout le roman. Dans ce passage par exemple, la Manuela, déjà habillée, se couvre de la robe pour sortir :

---

<sup>185</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 109.

<sup>186</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 13

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>188</sup> DONOSO. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 117.

*La Manuela, cubriéndose con el vestido de española, cruzo como pudo el lago del patio, chapoteando entre las hojas flotantes desprendidas del parrón*<sup>189</sup>.

*La Manuela se couvrit de la robe [espagnole] [traduction modifiée] et traversa la cour, en pataugeant au milieu des feuilles de vigne tombée de la treille*<sup>190</sup>.

La robe fonctionne, nous l'avons dit, comme une armure, une protection. Personnage à part entière de l'histoire, c'est au détour d'une analepse que le lecteur en découvre tardivement l'origine. Toujours sur le mode du monologue intérieur, la Manuela (qui vient d'arriver au village et au bordel de la Japonaise) en raconte l'histoire. Le personnage de la Manuela arrive avec la robe, n'est pas pensable sans elle :

*En la maleta traje el vestido. Sí. Es de lo mas bonito. Colorado. Me lo vendió una chiquilla que trabajaba en el circo. Ella lo había usado poquito, pero necesitaba plata asi que me lo vendió. Yo lo cuido como hueso de santo porque es fino, y como yo soy tan negra el colorado me queda regio*<sup>191</sup>.

*J'ai apporté ma robe dans la valise. Tu vas voir. Elle est vraiment belle. Rouge. C'est une fille qui travaillait au cirque qui me l'a vendue. Elle ne l'avait presque pas portée mais elle avait besoin d'argent, alors elle me l'a vendue. Je la soigne comme une relique, elle est très fragile, et comme je suis très brune le rouge me va divinement bien*<sup>192</sup>.

Le caractère magique, talismanique, est encore une fois spécifié, la robe est un «*hueso de santo*», littéralement un « os de saint », une relique. La robe de la Manuela rejoint ici les tenues de Culafroy/Divine, de la robe volée aux nonnes au bleu virginal de sa chemisette. On voit bien dans ce passage que les adjectifs associés à la robe peuvent passer d'un référent à l'autre, c'est-à-dire aussi bien à la robe qu'à la Manuela qui est également « rouge » (de désir) et « fragile » (à cause de ce même désir, elle finira déchirée, comme sa robe). Il est notable qu'à peine acquise la robe est considérée comme « fragile ». Et, puisque la robe est le symbole de la féminité performée de la Manuela, c'est bien le genre performé qui est ainsi connoté, décrété « fragile ». C'est pourquoi l'un des personnages intervenant dans le récit dès le premier chapitre est celui de Ludo, la couseuse.

Au reste, la Manuela elle-même (ainsi que la Folle d'en face chez Pedro Lemebel) est décrite comme couseuse : «*La Manuela encendió y después de dejar la vela encima de la mesa junto a las papas, se puso los anteojos y se sentó a coser al lado de la luz*<sup>193</sup>.»

---

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>190</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 63.

<sup>191</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 161.

<sup>192</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, pp. 100-101.

<sup>193</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 141.

(« La Manuela alluma la bougie et après l’avoir posée sur la table, à côté des pommes de terre, elle mit ses lunettes et s’assit près de la flamme pour coudre<sup>194</sup>. ») Ce passage, quasi pictural, fait office de représentation de la pratique de genre sans cesse réitérée du personnage : il lui faut sans cesse recoudre son identité. On comprend dès lors que le tissu et la couture soient vécus par le personnage comme un refuge :

*Y ahora que don Alejo les ofrecía ayuda para poder irse a Talca las dos tranquilas y poner algún negocio, de géneros le gustarías a ella porque de trapos si que entendía, pero no, la chiquilla se ponía a hablar y no paraba nunca, así, despacito, construyendo una muralla alrededor de la Manuela<sup>195</sup>.*

*Et quand don Alejo leur offrait de les aider et qu’elles pouvaient s’installer tranquillement à Talca et ouvrir une boutique, de tissus ça lui plairait, elle s’y connaissait en chiffons, au lieu de sauter sur l’occasion, voilà que la petite se mettait à parler tout bas, sans s’arrêter, élevant une muraille autour de la Manuela<sup>196</sup>.*

Le fantasme d’ouvrir une boutique de tissus, de chiffons, relève encore du désir identitaire, du désir de consolidation identitaire. Il s’agit de trouver un endroit (puisque le bordel est menacé par Pancho et que toute la ville risque de disparaître sous les malversations politiques et économiques du diable en personne, don Alejo) qui fonctionne comme un refuge dans lequel la Manuela pourra toujours se trouver une nouvelle peau (féminine bien entendu). Talismaniques, robe et tissus sont investis de pouvoirs magiques. La Manuela les considère par instant comme des armes potentielles, un moyen de résolution face à la menace (de mort) que représente Pancho. A la suite d’une longue rêverie analeptique revenant sur la scène d’accouplement avec la Grande Japonaise, la Manuela revient à la réalité, celle de Pancho arrivé au bordel de sa fille avec son cortège de menaces et de violence, voici ce qu’elle projette :

*... los puños que no tiene sólo le sirven para arrebujarse en la parcela desteñida de su vestido. Matar a Pancho con ese vestido. Ahorcarlo con él<sup>197</sup>.*”

*... Ces poings qu’elle n’a pas ne lui servent qu’à se serrer dans la percale déteinte de sa robe. Tuer Pancho avec cette robe. L’étrangler avec<sup>198</sup>.*

La robe, jadis instrument de la féminité performée, devient ici, sur un mode fantasmatique, instrument de mort. Cette robe, que Pancho et ses amis ont déchirée lors

---

<sup>194</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 63.

<sup>195</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, pp. 151-152.

<sup>196</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 85.

<sup>197</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 191.

<sup>198</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 155.

de leur précédente visite, est envisagée comme l'objet d'une revanche : à son tour elle meurtrira ses agresseurs. Il est intéressant de noter le parallèle qui est fait entre les « poings » (“*puños*”) et la « robe » (“*vestido*”). Ce couple sémantique fonctionne comme une antithèse, les poings en tant que signifiant de la masculinité (dans le livre, la violence est l'apanage du masculin), quand bien même celle-ci est niée, révoquée, puisque les poings « ne lui servent qu'à se serrer dans la percale ». On assiste alors à un revirement des caractéristiques habituellement associées aux genres puisque la robe attire à elle la potentialité de la violence et du meurtre alors que les poings s'enveloppent (se *travestissent* ?) dans la robe. Bien évidemment, l'hypothèse d'une robe meurtrière ne se verra pas attestée par la réalité. La robe finit déchirée lorsque la Manuela tente d'échapper à ses tortionnaires : “*Cruza el alambrado cubierto de zarzamora sin ver que las púas destrozan su vestido*<sup>199</sup>.” (« Il passe à travers les barbelés couverts de ronces sans s'apercevoir que les pointes déchirent sa robe<sup>200</sup>. ») Dans cette scène symbolique, ce sont les « pointes », les « piques » (“*las púas*”), du « barbelé », objets phalliques s'il en est, qui déchirent l'armure de la Manuela. Survenant quelques temps avant que Pancho et Octavio ne la rattrapent, le déchirement de la robe préfigure le déchirement du corps, la mort du personnage. Le déchirement énonce aussi, de manière implicite, les raisons du meurtre, du lynchage. Pancho doit tuer la Manuela car il la désire, car il la désire pour ce qu'elle est, homme et femme à la fois, c'est-à-dire femme phallique, et, partant, parce qu'elle incarne son désir homosexuel latent. Octavio est pour Pancho le représentant de la grande confédération masculine et viriliste devant laquelle il ne doit pas flancher. Parce qu'Octavio a cru percevoir le désir homosexuel de Pancho pour la Manuela, Pancho doit la tuer sous ses yeux. La robe figure donc les raisons du lynchage : la transgression d'identité et de genre, l'incarnation du désir homosexuel de Pancho. Sharon Magnarelli ne le voit pas autrement quand elle déclare :

*In spite of their potential as instruments of destruction, both of these symbols (ndr: le camion de Pancho et la robe de la Manuela) are themselves damaged during the course of the novel's action. During Pancho's visit to Alejo's house, the dogs attack the shiny red truck, leaving it scratched and muddy. During Pancho's previous visit to the brothel, he and his friends ripped (“rajar”) Manuela's dress*<sup>201</sup>.

*Malgré leur potentialité d'instrument de destruction, ces deux symboles (le camion de Pancho et la robe de la Manuela) sont eux-mêmes détruits dans le cours du roman.*

<sup>199</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 209

<sup>200</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 189.

<sup>201</sup> MAGNARELLI, Sharon. *Understanding José Donoso. Op. Cit.*, p. 82.

*Durant sa visite à Alejo, les chiens attaquent le camion rouge et flambant neuf de Pancho, le laissant griffé et boueux. Lors de la précédente visite de Pancho au bordel, lui et ses amis ont déchiré (“rajar”) la robe de la Manuela. [Notre traduction]*

On voit bien que la robe a une fonction essentiellement narrative : décrite comme déchirée dès les premières pages, elle révèle un genre déjà meurtri, fragilisé. Plus encore, on note l’association systématique (et symétrique) du camion de Pancho et de la robe de la Manuela, unis symboliquement par la même couleur rouge, couleur de la passion (dans le sens amoureux autant que doloriste du terme) entre les deux personnages, et de la violence à venir. L’éraflure au camion et la déchirure de la robe fonctionnent comme autant de troubles faits au genre. La virilité de Pancho est entamée autant que la féminité de la Manuela. Cette double entame inaugurale fonctionne comme un effet proleptique et préfigure le dénouement tragique du roman.

L’œuvre de Donoso est la seule du corpus à concentrer tous ses efforts dramatiques sur une seule et même pièce de vêtement et à le suivre d’un bout à l’autre comme pour tirer le « fil » de l’histoire. Toutefois, un personnage secondaire de *Last Exit to Brooklyn* esquisse un parcours similaire à celui de la Manuela. Il s’agit de Miss Lee, personnage de *drag-queen* appartenant à la communauté de Georgette, seule à pouvoir prétendre à réellement *passer* pour femme. Tout le long du chapitre, le narrateur insiste sur la jupe que porte Lee :

*Lee fought frantically to keep her skirts down*<sup>202</sup>...

*Lee se mit à tirer frénétiquement sur sa jupe pour l’empêcher de se retrousser*<sup>203</sup>...

*Lee sat up and smoothed her skirt and threw Camille a vicious glance*<sup>204</sup>...

*Lee se rassit bien droite et lissa sa jupe et lança à Camille un regard mauvais*<sup>205</sup>...

Plus féminine que Georgette, Goldie et consorts, Lee est aussi plus expérimentée. Elle est celle qui travaille en cabaret, celle qui performe au mieux la féminité puisque même Henri, l’ami homophobe de Vinnie, s’y trompe, celle enfin qui éveille la jalousie de Georgette. Il n’est donc pas étonnant que, comme la Manuela, elle finisse dans le viol et

---

<sup>202</sup> SELBY JUNIOR, Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. New York: Grove Press, 1994, p. 55.

<sup>203</sup> SELBY JUNIOR, Hubert. *Last Exit to Brooklyn*, trad. Jean-Pierre Caraso et Jacqueline Huet. Paris : Éditions Albin Michel, 2014, p. 71.

<sup>204</sup> SELBY JUNIOR, Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. *Op. Cit.*, pp. 55.

<sup>205</sup> SELBY JUNIOR, Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. *Op. Cit.*, p. 71.



la violence ; on ne peut pas sans risque duper les hommes dans le jeu de la séduction. Elle en paye le prix et, bien évidemment, sa robe – qui est sa peau – avec elle :

*She listened to Lee screaming and the guys slapping her and cursing as they ripped her dress of<sup>206</sup>...*

*Elle écouta Lee qui criait et les mecs qui la baffaient et poussaient des jurons en déchirant sa robe<sup>207</sup>...*

La robe, inséparable de sa porteuse, encaisse la haine transphobe, signifie dans le corps du texte les violences faites à qui transgresse son genre. Sa fin est cependant moins tragique puisque, loin de subir les coups des tortionnaires, elle finit par jouir – dans un renversement narratif ironique puisque Miss Lee est du groupe la plus hautaine, la plus condescendante, la plus aristocratique, la plus répugnée par cette « soirée sordide » – du coït forcé. Aussi, ayant assimilé – ce que, contrairement à ses consœurs, elle n’avait pas encore fait – la domination masculine par la plus vile des expériences, elle demande à se changer, mais pour une robe qu’elle pourra « enlever facilement » :

*Lee called to Miss Goldie and asked her if she could borrow a dress, and she told her, Of course. The gorgeous blue number I wore to the DRAG BALL last year is in the closet if you want it. Thank you, but I think it would be better if I wore something simple, an afternoon dress will do. Something I can slip out easily<sup>208</sup>.*

*Lee s/adressa à Miss Goldie et lui demanda si elle pouvait lui emprunter une robe, et elle lui dit, Bien sûr. L’éblouissante robe bleue que je portais l’an dernier au bal des trav est dans la penderie si tu la veux. Merci, mais je crois qu’il vaudrait mieux que je mette quelque chose de simple, une robe d’après-midi fera l’affaire. Quelque chose que je peux enlever facilement<sup>209</sup>.*

Le changement de robe permet de signifier au sein de la narration le changement opéré par le personnage. Miss Lee, qui restait à l’écart, s’affirmait dans une tenue gracieuse qui la distinguait, accepte désormais – maintenant que les hommes l’ont rappelée à la place abjecte qui est la sienne – une « robe plus simple », « quelque chose qu’[elle] peu[t] enlever facilement » afin de se rendre sexuellement disponible au désir masculin. Comme chez Donoso, la robe permet de figurer le destin transgenre tragique. Du reste, c’est aussi la destinée de la garde-robe de Georgette, détruite par son frère dans un acte *trans-* et *homophobe* : “...*ripping and tearing Georgettes drag clothes, her lovely dresses and*

---

<sup>206</sup> SELBY JUNIOR, Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. Op. Cit., p. 72.

<sup>207</sup> SELBY JUNIOR, Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. Op. Cit., p. 92

<sup>208</sup> SELBY JUNIOR, Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. Op. Cit., p. 73.

<sup>209</sup> SELBY JUNIOR, Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. Op. Cit., p. 94.

*silks, stamping on her shoes*<sup>210</sup> ...” (« ...lacérant et déchirant les tenues de travelo de Georgette, ses jolies robes et ses soieries, piétinant ses escarpins<sup>211</sup> ... »). La destinée de la robe, et donc du travesti (dans ses deux acceptions), est bien la destruction, la lacération. C’est aussi ce que semble suggérer Divine lors d’une allusion à Saint-Sébastien : « Divine eût sans doute réussi un miracle du martyr de saint Sébastien<sup>212</sup>. » L’hypothèse d’un écorchement n’est jamais loin. Enfin, quand il n’y a pas de robe, il suffit à l’homme de déchirer et lacérer tout autre signifiant féminin car après tout il s’agit, par cet objet-écran, cet accessoire symbolique, de lacérer le genre assumé par l’autre, de lacérer la potentialité même d’une trajectoire transgenre, de nier toute forme de *transgression*, comme par exemple chez Selby :

*Sa vie ne tournait pas, elle tourbillonnait comme dans une centrifugeuse, autour des stimulants, des opiacés, des michés (qui la payaient pour danser devant eux en petite culotte qu'ils déchiraient ensuite sur elle*<sup>213</sup> ...

*Her life didn't revolve, but spun centrifugally, around stimulants, opiates, johns (who paid her to dance for them in women panties then ripped them off her*<sup>214</sup> ...

Comme Poncho et Henri, l’homme séduit par Georgette doit, pour se réassurer de sa masculinité, de son hétérosexualité demeurée intacte, pour évacuer le plus loin possible l’anxiété *queer* que le travesti éveille en lui par le biais du désir, lacérer l’objet signifiant la féminité comme s’il lacérait son détenteur et, à travers lui, son désir inavouable. Ainsi la loi est rétablie.

Si les exemples de Lee, Georgette et de la Manuela demeurent isolés, c’est que les autres romans du corpus ont tendance à ne pas concentrer toute leur attention romanesque sur l’objet robe mais à la diriger aussi sur les accessoires, comme le chapeau de la Folle d’en face ou l’éventail de Divine, pour servir de fil rouge à l’intrigue. Car, si la robe demeure l’élément central du travestissement, elle n’en a nullement l’exclusivité. Il faut au travesti toute une somme d’accessoires pour accéder à soi.

---

<sup>210</sup> SELBY JUNIOR, Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. *Op. Cit.*, p. 40.

<sup>211</sup> SELBY JUNIOR, Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. *Op. Cit.*, p. 49-50.

<sup>212</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. *Op. Cit.*, p. 273.

<sup>213</sup> SELBY JUNIOR, Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. *Op. Cit.*, p. 29.

<sup>214</sup> SELBY JUNIOR, Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. *Op. Cit.*, p. 24.

## 12. « Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores<sup>215</sup> » : Accessoires et accès à soi

On l'a vu, la robe fonctionne comme un signe visible primordial mais non pas unique. Le travestissement repose sur toute une série de réappropriations de signes visibles, initialement (et socialement) dévolus au féminin : le vêtement (la robe, les chaussures, les foulards, les chemisiers, etc.), mais également la perruque, les bijoux et les accessoires (mouchoirs, éventail, porte-cigarette, etc.), le maquillage, la gestuelle. Tous ces éléments fonctionnent comme des signes extérieurs de féminité qu'emploient et, à l'occasion, détournent ou parodient les figures travesties. Le corps est dès lors l'objet de diverses modifications : le travesti, n'ayant fait le deuil de la féminité tel que le lui impose la société hétéronormative, réhabilite son corps, son apparence. La robe, quoique prédominante, n'est qu'un accessoire parmi d'autres. Dans le sens où tout objet appartient à un espace de représentation, et, pour ce qui nous intéresse un espace de représentation constitutif du binarisme et de l'hétéronorme, tous ces objets, bijoux et accessoires, constituent un ensemble de signes participant à la construction de l'identité sexuelle : des signifiants du féminin. Comme l'explique Esther Newton dans son livre *Mother Camp* :

*In order to create the female character, female impersonators always use some props which help to create the partial or complete visual appearance of a woman. The props can range from a string of beads superimposed on a man's suit, to the full visual panoply of "femininity": long hair (wig or own hair), "feminine" make up and dress, "feminine" jewelry, bosom (false or hormone-induced), and high-heeled shoes<sup>216</sup>.*

*Afin de créer le personnage féminin, l'imitateur féminin a toujours recours à quelques accessoires qui l'aident à produire, partiellement ou totalement, l'apparence d'une femme. Les accessoires vont du collier de perles posé sur un costume d'homme à toute la panoplie visuelle de la « féminité » : cheveux longs (perruque ou cheveux naturels), robe et maquillage « féminin », postérieur (prothétique ou hormoné), bijoux « féminins » et talons-aiguilles. [Notre traduction]*

Bien entendu, si, dans ce passage, les termes « féminin » et « féminité » sont mis entre guillemets c'est qu'Esther Newton ne considère nullement qu'il s'agisse là d'une féminité essentielle ou qu'il puisse n'exister qu'une seule féminité. Newton rappelle ainsi que les imitateurs féminins se cantonnent à reproduire un certain type de féminité, soit, pour les cas qui l'occupent, la féminité américaine stéréotypique :

---

<sup>215</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris : Le Livre de poche, 1972, p. 217.

<sup>216</sup> NEWTON, Esther. *Mother Camp*. Op. Cit., p. 5.

*It should be understood that by “women” I mean the signs and symbols, some obvious and some subtle, of the socially defined category in American Culture. On the cross-cultural level, it is obvious that female impersonators look like American “woman”, not like Hopi “women” or Chinese peasant “women”<sup>217</sup>.*

*Il doit être admis que par « femme » j’entends les signes et les symboles, certains évidents, d’autres plus subtils, de la catégorie sociale telle que définie par la culture américaine. D’un point de vue interculturel, il est évident que les imitateurs féminins ressemblent à des femmes américaines et non à des « femmes » hopi ou des paysannes chinoises. [Notre traduction]*

Ainsi les personnages travestis de notre corpus tendent-ils à reproduire la « féminité » en tant que catégorie sociale définie par la culture de leur pays ou, comme nous le verrons, par la culture dominante (c’est-à-dire américaine). Favorisé par le fait que les objets, socialement, ont un sexe – et en particulier les objets touchant au corps et à ses représentations –, le personnage travesti s’entoure d’artefacts qu’il emploie et détourne à sa guise, d’autant que ces objets peuvent, le cas échéant, servir d’accessoires théâtraux dans le cadre d’une performance publique. Enfin, si la question du fétichisme travesti a été réglée dans la partie précédente, nous verrons que ces accessoires répondent cependant aux mêmes problématiques psychanalytiques alors entrevues. De fait, dans cette perspective, l’ostension des accessoires procède de la dialectique analytique qui fait se répondre angoisse de castration et phallicisation.

#### 121. Un corps décor : les signifiants du féminin

Si la préparation, voire, en certains cas, la transformation du travesti occupe dans les romans la même place et la même fonction narrative que celles dévolues à la préparation des héros dans l’épopée grecque ou des chevaliers dans le roman médiéval, cette préparation est aussi l’occasion pour les narrateurs de fixer dans le récit les pratiques permettant aux personnages de transcender leurs genres. Les modalités de ces récits transformistes peuvent aller du comique à l’épique mais partagent en tout cas un point commun, celui de revendiquer pour le personnage une identité fantasmée et performée passant par le détournement d’objets genrés.

---

<sup>217</sup> *Ibidem.*

Ces scènes de préparation sont communes à tous les romans. Chez Donoso, une dimension comique, parodique, associée au travestissement apparaît dès les premières pages lorsque la robe est redécouverte :

*En su maleta, debajo del catre, además de su vestido de española tenía unas plumas lloronas bastante apolilladas. La Ludo se las regaló hacía años para consolarla porque un hombre no le hizo caso... cuál hombre sería, ya no me acuerdo (uno de los tantos que cuando joven me hicieron sufrir). Si la fiesta se componía, y la rogaban un poquito, no le costaba nada ponerse las plumas aunque pareciera un espantapájaros y nada tuvieron que ver con su número de baile español<sup>218</sup>.*

*Dans sa valise, sous le lit, en plus de sa robe espagnole elle avait quelques [plumes] passablement mitées. Offertes par Ludo il y avait longtemps pour la consoler d'un homme qui l'avait laissée tomber... qui ça pouvait bien être, je n'en sais plus rien (un parmi tous ceux qui m'ont fait souffrir quand j'étais jeune). Si la soirée s'annonçait bien, et qu'on le lui demandait gentiment, elle acceptait volontiers de mettre ses plumes bien qu'elle eût l'air d'un épouvantail et que ça n'aille pas du tout avec son numéro de danse espagnole<sup>219</sup>. [Traduction modifiée]*

Les « plumes passablement mitées » mettent en évidence le caractère impossible de la performance, le caractère forcément parcellaire, nécessairement imparfait, de l'acte. L'incapacité du travesti à obtenir ce qu'il veut – être une femme ou passer pour femme – est acceptée et utilisée dans le cadre même de la performance. Bien entendu, La Manuela ne performe pas pour des bourgeois dans un théâtre (comme c'est le cas, par exemple, chez Michel Tremblay dans un roman mettant en scène un autre type de figure travestie en la personne d'Édouard, vendeur de chaussures le jour et duchesse travestie la nuit<sup>220</sup>) mais pour des clients dans un bordel. La performeuse ne risque pas seulement le ridicule : la violence est toujours présente (« si la soirée s'annonçait bien... »). La dimension comique de sa performance relève moins d'un calcul que d'un compromis et la distance entre ce qu'elle veut être et performer (une danseuse espagnole) et ce qu'elle est et performe vraiment (« un épouvantail ») confère au personnage une dimension tragique : la Manuela vit comme une fatalité la violence des hommes et leurs moqueries.

Dès sa première apparition, Divine multiplie les accessoires que nous dirons performatifs (performatifs d'une certaine féminité) :

*Enfin, elle tapota son front de neige avec un mouchoir fleuri. Puis elle croisa ses jambes : l'on vit à sa cheville une gourmette fermée par un médaillon que nous savons, nous,*

---

<sup>218</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites*. Op. Cit., p. 113.

<sup>219</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites*. Op. Cit., p. 17.

<sup>220</sup> TREMBLAY, Michel. *La Duchesse et le Roturier*. Montréal : Bibliothèque québécoise, 1992.

*contenir quelques cheveux. Elle sourit à la ronde et chacun ne répondit qu'en se détournant, mais cela était répondre*<sup>221</sup>.

Gourmante, mouchoir, médaillon : la féminité, aux yeux de Divine, passe par le parent du corps, par l'utilisation d'accessoires qui sont, on l'a dit, autant de signifiants féminins. Parce que tous ces objets touchent le corps féminin, le personnage travesti se les approprie. Tout comme la robe, les bijoux relèvent des stéréotypes liés à la féminité, facilitant dès lors pour le personnage travesti une réidentification sociale. Tout comme les vêtements, les bijoux et autres accessoires tels que l'éventail ou le mouchoir, sont, pour reprendre les termes employés par Élisabeth Anstett et Marie-Luce Gélard en introduction à une étude sociale et ethnologique sur les genres et leurs objets, autant d'« artefacts » qui « participent à la construction unique ou plurielle des identités sexuées<sup>222</sup>. ». Cette logique n'échappe pas à Divine : « ... pour donner à l'instant plus d'apparat, elle mit ses bijoux<sup>223</sup>. » Être ou paraître femme revient ici à en arborer les stigmates, à en porter les artefacts. Ces menus signifiants que sont les objets féminins, Genet les dissémine dans le corps du texte pour mieux diluer la dimension construite du genre du personnage. C'est ainsi qu'un épisode, *a priori* éloigné de la genèse genrée de Divine, renvoie pourtant précisément à cela. Il s'agit de la mort d'Alberto, le premier amant de Divine, encore Culafroy. C'est au détour d'un deuil précoce que l'identité de genre apparaît dans sa dimension la plus construite, et ce autour de ce même objet, le mouchoir :

*Cette idée lui fit songer au rôle décoratif des veuves, qui traînent de longs crêpes et se tamponnent les yeux avec des petits mouchoirs blancs en boule, serrés, pétris, comme des boules de neige. Il ne songea plus qu'à observer les marques extérieures de sa douleur, mais, puisqu'il ne pouvait la rendre sensible aux yeux des gens, il dut la transporter en soi-même, comme sainte Catherine de Sienne y transportait sa cellule. Les paysans eurent le spectacle d'un enfant qui tirait derrière soi un deuil de cérémonie, ils ne le reconnurent pas. Ils ne comprirent pas le sens · de la lenteur de sa marche, de l'inclinaison de son front, ni le vague de son regard. Pour eux, tout cela n'était que poses dictées par l'orgueil d'être l'enfant de la maison d'ardoises*<sup>224</sup>.

Dans cet extrait, on voit bien que le personnage de Culafroy s'identifie aux veuves, et plus précisément au « rôle » de veuve. S'ensuit alors une étude approfondie de ce « rôle » (« il ne songea plus qu'à observer... ») puis une intégration, une incorporation du « rôle »

---

<sup>221</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 40.

<sup>222</sup> ANSTETT, Élisabeth. GELARD, Marie-Luce. *Les objets ont-ils un genre ? Culture matérielle et production sociale des identités sexuées*. Paris : Armand Colin, 2012, p. 12.

<sup>223</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 24.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 328.

à proprement parler (« il dut la transporter en soi-même... »). Le « mouchoir » est ici un accessoire propre à la femme, un signifiant du féminin. D'ailleurs, la même analogie surgit plus tôt dans le texte : « Enfin, elle tapota son front de neige avec un mouchoir fleuri<sup>225</sup>. » L'association du motif de la neige au geste féminin de se tamponner ou de se tapoter le visage à l'aide d'un mouchoir suggère à la fois la légèreté du féminin mais aussi sa théâtralité. Car, dans cette identification féminine dont le mouchoir est l'accessoire métonymique, la féminité procède de deux modalités que Culafroy reconduira, une fois devenu Divine : la théâtralité tragique (le veuvage et les signes de la tristesse) et la sainteté (« Sainte-Catherine de Sienne » dans sa cellule). De fait, le bijou, ou l'accessoire, n'est pas seulement ce qui se porte ou se montre mais aussi ce qui ponctue un geste, un outil favorisant la performance :

Il en était de même pour les gestes. Divine en possédait un très grand qui, sortant le mouchoir de sa poche, décrivait une immense courbe avant de le poser sur ses lèvres<sup>226</sup>.

Nous reviendrons dans la partie suivante sur la production de geste comme constitutive de la construction sexuelle, nous voyons cependant ici que le « mouchoir » (qu'on sait « fleuri ») institue aux yeux de l'audience la féminité du performeur. Autre accessoire fonctionnant comme un signifiant du féminin et auquel Divine impose sa marque : l'éventail. Éventail dont on dénombre sept occurrences dans le roman et qui parachève la représentation de Divine en tant que Femme-Toute, en tant qu'aristocrate. Car l'éventail, plus encore que le mouchoir, instaure aux yeux du monde l'identité aristocratique de sa porteuse. Et, puisque Culafroy devenant Divine ne se contente pas, on l'a dit, de devenir travesti mais de pallier l'abjection en visant par cette divinisation une reclassification sociale et ontologique, il est logique que l'éventail devienne son instrument privilégié de féminité. La genèse de l'objet est d'ailleurs narrée, preuve de la valeur de ce signe parmi d'autres :

*Elle avait constamment sur elle, introduit dans sa manche, un petit éventail de gaze et d'ivoire blond. Quand elle disait un mot qui la confondait, avec la vitesse qu'ont les illusionnistes elle tirait l'éventail de sa manche, le déployait, et soudain on apercevait cette aile agitée où se dissimulait le bas de son visage. L'éventail de Divine, toute sa vie battra léger autour d'elle. Elle l'inaugura chez un marchand de volailles de la rue Lepic. Divine était descendue avec une sœur choisir un poulet. Elles étaient dans le magasin quand le fils de maison entra. Divine alors gloussa en le regardant, appela la sœur et, introduisant son index dans le croupion du poulet ficelé posé sur l'étal, elle cria : « Oh!*

---

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 97.

*voyez donc, Belle des Belles ». Et vite son éventail voletait à ses joues rougissantes. Elle regarda encore d'un œil mouillé le fils de la maison<sup>227</sup>.*

Contrairement au mouchoir ou autres bijoux, l'éventail prévaut par sa constance, par sa présence systématique. C'est l'objet par excellence dont Divine ne se sépare pas. Comme la robe, il a un statut privilégié : il colle à la peau. Comme la robe également, il est ce qui voile et dévoile, et ce qui cache et montre. Bref, comme la robe, il est ce qui permet de cacher l'absence de phallus tout en suggérant qu'il *peut* être ou non présent. C'est au reste l'analyse que porte Marjorie Garber dans un développement lacanien de son livre *Vested Interests* – Lacan dont elle cite ici un extrait, issu de « La Signification du Phallus » :

*This is where the transvestite comes in, not as a mask or masquerade, or male or female, but as a theoretical intervention. For the transvestite is the equivalent of Lacan's third term, not "having" or "being" the phallus but "seeming" or "appearing": 'the intervention of a 'seem' that replace 'to have', in order to protect it on the one side, and mask its lack in the other<sup>228</sup>'.*

*C'est ici que le travesti intervient, non pas en tant que masque ou mascarade, non pas en tant que mâle ou femelle, mais en tant qu'intervention théorique. Car le travesti est l'équivalent du troisième terme de Lacan, ni « avoir » ni « être » le phallus mais « sembler » ou « paraître » : « Ceci par l'intervention d'un paraître qui se substitue à l'avoir, pour le protéger d'un côté, pour en masquer le manque dans l'autre ». [Notre traduction]*

Habillée, accessoirisée, Divine « paraît » donc le phallus pour en masquer le manque. Voici qui aurait plu à Genet, lui qui s'intéresse au travesti, on l'a vu, par amour de « l'imposture » : en ce qui concerne le phallus, il s'agit là de le « paraître » plus que de l'avoir ou de l'être. L'éventail, cependant, ajoute un supplément de sens. Producteur de féminité, il tisse plusieurs motifs, dont deux primordiaux : la légèreté et l'illusion. Divine construit ici son rôle de femme entre grâce aristocratique (« gaze, ivoire, aile, léger, voletait ») et artificialité (« illusionnistes »). Enfin, pour continuer notre analyse de ce bref passage introduisant l'accessoire, réapparaissent avec l'éventail les deux modalités de la féminité travestie selon Genet : la théâtralité et la sainteté. Car c'est avec une « sœur » que Divine produit et inaugure l'éventail et le geste qui l'accompagne. De plus, la dimension sexuelle marque dès l'origine l'invention par Divine de l'éventail. C'est en effet au cours d'une scène de séduction introduite par l'arrivée du « fils de maison » que Divine conçoit ce geste. A la grâce aristocrate du geste de s'éventer répond l'obscénité et

---

<sup>227</sup> *Ibid.*, pp. 80-81.

<sup>228</sup> GARBER, Marjorie. *Vested Interests. Op. Cit.*, p. 119.



la trivialité de sa localisation, une boucherie, et du geste – ici vecteur de signification homosexuelle – d’introduire « son index dans le croupion du poulet ficelé ». Si les joues de Divine rougissent alors, précédant le surgissement de l’éventail, c’est moins d’avoir pénétré les viscères de l’animal que d’avoir signifié par ce geste son envie de voir se reproduire (sur elle ou par elle) ce même geste – geste bien évidemment phallique. L’éventail est alors un signifiant de genre et d’érotisme. Divine prend tour à tour la pose de la femme phallique, ou du travesti homosexuel, puis celle de la femme pudique et rougissante. Ces poses sont ce qu’elles sont, des représentations, au sens identitaire et théâtral du terme, et qui, à chaque fois, s’organisent autour d’un accessoire, celui de l’éventail dont l’utilité est bien de chasser le vent, ce vent qui représente la fugacité des ontologies et des représentations. Reine des contradictions, personnage oxymorique et polymorphe, Divine, dans cette scène comme dans tant d’autres, assume deux postulats contradictoires, celui de masquer par l’éventail l’absence de phallus et d’en faire paraître l’obtention par le geste de pénétration effectué sur le poulet (animalisant du même coup le garçon visé ici par ce geste de séduction obscène).

A l’éventail de Divine semble correspondre, chez Lemebel, le chapeau de la Folle. En effet, dans le roman, c’est un chapeau qui sert de *leitmotiv* au personnage. Il est l’accessoire de son obsession, l’artefact fétichisé qui l’accompagne partout :

*Elle n’allait pas gâcher leur excursion en cédant à la tentation de porter ce magnifique chapeau jaune à large bord entouré d’un ruban à pois. Cette merveille de chapeau qui lui allait si bien, qu’elle n’avait jamais porté parce que jamais un homme ne l’avait invitée à passer une journée à la campagne. Mais elle l’apporterait quand même, juste au cas où il y aurait beaucoup de vent, où le soleil cognerait trop fort, pour protéger sa peau, disons<sup>229</sup> ...*

*No iba a echar a perder el paseo, cediendo a la tentación de usar ese hermoso sombrero amarillo de ala ancha con cinta a lunares. Esa maravilla de sombrero que le quedaba tan bien, que nunca se había puesto porque jamás ningún hombre la había invitado a un día campestre. Pero por si acaso, por si hace mucho viento, por si el sol pega muy fuerte, por el cuidado de la piel digo yo<sup>230</sup> ...*

Le chapeau, plus encore que la robe, fonctionne pour la Folle comme l’artefact subsumant le féminin. C’est d’autant plus flagrant que ce chapeau s’inscrit dans le cadre d’une rencontre amoureuse (du moins que la Folle s’imagine amoureuse, Carlos n’ayant lui d’autres visées que politiques puisqu’il s’agit au cours de ce pic-nic d’observer les

<sup>229</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, pp. 23-24.

<sup>230</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, pp. 23-24.

déplacements de Pinochet afin de mieux préparer l'attentat). Carlos du reste ne voit pas cet objet autrement puisque, arrivés au barrage de police, c'est cet accessoire qu'il lui demande d'utiliser pour divertir les gardes :

*Alors Carlos devint sérieux ; plusieurs militaires leur firent signe de se rabattre sur le côté. Mets ton chapeau, tu veux ? Pour quoi faire ? Pour qu'ils te voient comme une dame élégante. Mais... Mets-le, je te dis, et joue la folle. Fais-le pour moi, je t'expliquerai plus tard<sup>231</sup>.*

*Entonces Carlos se puso serio, varios militares controlaban el camino haciéndoles señas para que se subieran a la berma. Ponte el sombrero ¿quieres? ¿Y para qué? Para que te vean como dama elegante. Pero... Pónetelo te digo hazte la loca. Hazlo por mi, después te explico<sup>232</sup>.*

Bien sûr, dans ce passage, le chapeau, en tant qu'accessoire sert un double objectif : faire que la Folle se sente une « femme élégante » et faire que la Folle  *fasse la folle*  devant les gardes pour les divertir. Carlos exploite ici la subjectivité de la Folle dans le but de donner à l'homophobie des militaires du grain à moudre. Toujours est-il que le chapeau, détourné ou non de son usage, sert à la performance de la féminité, fonctionne comme un signifiant de la féminité. D'ailleurs la Première Dame elle-même ne s'y trompe pas (ou, précisément peut-être, s'y trompe) quand elle déclare à son époux : « Tu vois bien que les chapeau sont à la mode<sup>233</sup> » (“*¿Te fijas que se usan los sombreros<sup>234</sup>?*”), et ce même si « lui, était jeune, mais elle, elle avait l'air beaucoup plus âgée, malgré ce chapeau jaune qui était d'ailleurs ravissant<sup>235</sup> » (“*Él sería joven, pero ella se veía bastante mayor, a pesar del sombrero amarillo que era una monada te diré<sup>236</sup>.*”) On voit bien, dans le croisement de ces trois représentations (celle de la Folle, celle de Carlos, celle de la Première Dame) que ce chapeau jaune fonctionne – socialement, universellement – comme un signifiant de la féminité, soit un objet permettant à son porteur de se construire une identité, de revendiquer un genre. Reste que cette identité, féminine est surtout une identité travestie, une identité  *queer* , “*maricón*”, pour les militaires comme pour Carlos. Preuve de toute façon que le chapeau fonctionne dans le roman comme un signifiant du féminin, Lucia Pinochet partage avec la folle – qu'elle n'a jamais entrevue que de loin et ne sera donc

---

<sup>231</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 25.

<sup>232</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, pp. 25-26.

<sup>233</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 29.

<sup>234</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 30.

<sup>235</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 29.

<sup>236</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 29.

pour elle que la « petite amie, celle au chapeau jaune<sup>237</sup> » (la “*polola, la del sombrero amarillo*<sup>238</sup>”) – une obsession pour cet article :

*... dans la voiture, il s’efforçait de ne faire aucun bruit pour ne pas la réveiller, qu’elle continue donc son roupillon, le chapeau enfoncé sur la tête<sup>239</sup>...*

*... él trabata de no hacer ningún ruido para no despertala, y que siguiera roncando hundida bajo el sombrero<sup>240</sup>...”*

Pour la femme cisgenre comme pour le travesti, le chapeau permet de signifier le féminin, de produire le genre. Étrangement, c’est autour de ce chapeau jaune que toutes les attentions se fixent, même celle du général qui, contrairement à sa femme finit par se demander si cette femme « au visage masculin » n’est pas « un pédé<sup>241</sup> ». Preuve enfin que le chapeau est de tous les objets signifiants de la Folle le plus personnel, il fait partie de ce que celle-ci souhaite emporter tandis que, politisée enfin, elle quitte son domicile avec le résistant Carlos : « Mais il y avait des choses qu’elle ne pouvait pas abandonner, telles que la nappe brodée, le chapeau jaune, les gants à pois et ses lunettes de chatte<sup>242</sup> », soit autant de signifiants privilégiés qui syncrétisent pour elle la représentation du féminin. Mais, pourrions-nous demander, pourquoi le chapeau ? Pourquoi, dans ce roman et au contraire des exemples proposés par Donoso, Genet, choisir le chapeau au détriment de la robe ? C’est que, comme l’éventail de Divine, et comme la robe de la Manuela, le chapeau voile et dévoile, cache et suggère, procédant encore une fois de la dialectique paraître le phallus/voiler le manque. Quand Carlos veut la photographier, la Folle ne peut l’être sans son chapeau. Il est ce qui montre et cache tout à la fois, ce qui lui permet de couvrir le manque tout en suggérant la potentialité d’un avoir. C’est enfin un article de mode permettant l’élégance (preuve en est que même la Première Dame l’envie !) et par là même un surclassement. Celle qui n’est, rappelons-le, qu’une prostituée de Santiago ou, au mieux, une ancienne performeuse travestie, parvient à éviter, ne serait-ce qu’un instant, l’abjection par le port de ce chapeau, de ces gants, de ces lunettes, d’autant qu’âgée déjà la Folle est chauve. Comme Divine, la pratique du travestissement, par les

---

<sup>237</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 31.

<sup>238</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 32.

<sup>239</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 45.

<sup>240</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 47.

<sup>241</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 46.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 163.

biais des objets et accessoires comme autant de signifiants du féminin, permet de contourner la relégation sociale, la dégradation ontologique.

Mais les autres artefacts producteurs de genre utilisés par la Folle d'en face ne relèvent pas tous de l'accessoirisation propre à l'habillement. En effet, les bijoux et les parures ne sont pas seuls vecteurs de construction identitaire. D'autres objets peuvent servir le même objectif. C'est le cas des ustensiles de cuisine ou de ménage, objets genrés s'il en fut, qui procurent au personnage, dans le cadre intime et dénué d'audience de son appartement, la représentation de soi recherchée. C'est ainsi d'ailleurs que le narrateur la présente dès les premières pages du roman :

*Tout le voisinage était au courant de la particularité du nouveau voisin, une fiancée trop heureuse d'avoir trouvé cette bâtisse en ruine. Une tantouse renfrognée venue demander un jour si les décombres au coin de la rue étaient à louer. Un décor de théâtre qui ne tenait encore debout que par l'ambition urbanistique d'une époque plus faste. Fermée depuis des lustres, elle grouillait de rats, de fantômes et de chauves-souris que la Folle avait délogés sans pitié, avec un plumeau et un balai à la main, déchirant les toiles d'araignée avec son énergie de pédale et en entassant dans le caniveau un fatras de vieilleries tandis qu'elle entonnait de sa voix de fausset des airs de Lucho Gatica et qu'elle toussait le Bésame mucho dans un nuage de poussière<sup>243</sup>.*

*Todo el barrio sabía que el nuevo vecino era así, una novia de la cuadra demasiado encantada con esa ruinoso construcción. Un maripozuelo de cejas fruncidas que llegó preguntando so se arrendaba ese escombros terremotoado de la esquina. Esa bambalina sujeta únicamente por el arribismo urbano de tiempos mejores. Tantos años cerrada, tan llena de ratones, ánimas y murciélagos que la loca desalojó implacable, plumero en mano, escoba en mano rajando las telarañas con su energía de marica falsete entonando a Lucho Gatica, tosiendo el "Bésame mucho" en las nubes de polvo y cachureos que arrumbaba en la cuneta<sup>244</sup>.*

Signifiants d'une certaine féminité – celle, ménagère et casanière, de la femme d'avant la révolution sexuelle –, le balai et le plumeau permettent au personnage d'alimenter sa construction de genre. Au reste, les mégères du voisinage ne s'y trompent pas qui, cancanant sur le compte de la Folle et du mystérieux Carlos, déclarent :

*Il a quarante ans passés ; mais il est si agréable, si propre sur lui et si serviable, quoi que vous lui demandiez, et il tient sa maison mieux qu'une femme, ça brille comme un miroir chez lui<sup>245</sup>.*

*Tiene más de cuarenta. Pero es tan simpático y tan limpio y servicial, el favor que usted le pida, mejor que una mujer, tiene la casa como espejo<sup>246</sup>.*

---

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>244</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. *Op. Cit.*, p. 8.

<sup>245</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. *Op. Cit.*, pp. 50-51.

<sup>246</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. *Op. Cit.*, p. 53.

Puissance des objets signifiants que sont balai et plumeau : par eux, la Folle n'est pas seulement une femme mais « mieux qu'une femme », tout comme Divine qui s'estime, en tant que « femme-nous » supérieure aux « femmes-autres<sup>247</sup> » ou comme la Manuela qui se veut plus femme encore que « toutes les Lucys, les Clotys et les Petites Japonaises de la terre<sup>248</sup> ». Mais, au-delà même des outils ménagers, servant la Folle à sa performance personnelle dans le cadre intime de ce « décor de théâtre » (“*bambalina*” signifiant plus précisément « arrière-scène, coulisses ») sans spectateur que représente pour elle son logement, c'est tout son intérieur qui se trouve envahi de signifiants féminins, comme si saturer l'espace de ces artefacts genrés facilitait la construction d'une identité sexuelle stable. On y retrouve les « falbalas des housses et des coussins<sup>249</sup> » (“*decorado de funda y cojines*<sup>250</sup>”), le « satin fuchsia des coussins<sup>251</sup> » (“*el raso fucsia de los cojines*<sup>252</sup>”), un « pot de gais glaïeuls<sup>253</sup> » (“*alegres gladiolos*<sup>254</sup>”) ou des « froufrous soyeux<sup>255</sup> » (“*blondas entuladas*<sup>256</sup>”). Fleurs, tissus, coussins, autant de signifiants de la féminité dont la Folle meuble son salon – et sa vie – comme pour mieux pérenniser son identité de genre. Il s'agit là d'artefacts dont la charge symbolique sociale est lourde et contribue à installer le personnage dans une représentation, la constance de ces objets favorisant une réification identitaire. On est bien ici dans le cadre d'une *praxis* établie : l'habillement et l'apparat vont de pair avec le cadre de vie habité par ces menus objets qui sont, on l'a dit, autant de marqueurs clairs de la féminité.

Pour Georgette qui, chez Selby, est trop jeune encore pour être autonome et jouir d'une « chambre à soi », l'intérieur n'est pas propice à ces déballages. D'autant que le frère, Arthur, homophobe violent et suspicieux, guette (*gaytte* ?) le moindre faux pas. Pourtant, dans un passage déjà évoqué, de multiples accessoires viennent parachever la représentation travestie du personnage :

... and with the wearing of womens panties, lipstick, eye makeup (this including occasionally gold and silver–stradust–on the lids), long marcelled hair, manicured and

<sup>247</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. *Op. Cit.*, p. 222.

<sup>248</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites*. *Op. Cit.*, pp. 156-157.

<sup>249</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. *Op. Cit.*, p. 13.

<sup>250</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. *Op. Cit.*, p. 12.

<sup>251</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. *Op. Cit.*, p. 15.

<sup>252</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. *Op. Cit.*, p. 14.

<sup>253</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. *Op. Cit.*, p. 22.

<sup>254</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. *Op. Cit.*, p. 22.

<sup>255</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. *Op. Cit.*, p. 22.

<sup>256</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. *Op. Cit.*, p. 22.

*polished fingernails, the wearing of womens clothes complete with padded bra, high heels and wig*<sup>257</sup> ...

*... et elle mettait des petites culottes de femmes, portait du rouge à lèvres, du mascara (cela comportant à l'occasion de l'or et de l'argent – poussière d'étoile – sur les paupières), avait une longue chevelure ondulée, des ongles manucurés et vernis, portait des vêtements féminins jusqu'au soutien-gorge rembourré, talons hauts et perruque*<sup>258</sup> ...

Culottes, maquillage, talons hauts, soutien-gorge – et perruque, mais nous y reviendrons plus tard – sont pour Georgette autant de signifiants de la féminité. On voit bien d'ailleurs que la fonction première d'un accessoire peut être détournée. En effet, Georgette, travestie non hormonée, non opérée, n'en porte pas moins un soutien-gorge. Or, comme le dit Anne Zasso dans l'article qu'elle consacre à ce sous-vêtement très spécifique, « dans le discours technique, le soutien-gorge, comme aucun autre artefact, redouble une morphologie, une donnée biologique : la poitrine est un caractère sexuel secondaire<sup>259</sup>. » Aussi, l'artefact n'a dans ce cas précis d'autre but que de performer le féminin ; de fait, « Le soutien-gorge est néanmoins un objet de genre piégé : quand il s'interprète en passeur, intermédiaire entre le corps sexué et le corps paré, il fonde le genre féminin en nature<sup>260</sup>. » Dans le cas de Georgette, s'il est bel et bien une parure, le soutien-gorge se contente de mimer le corps sexué féminin. Sans aucune nécessité morphologique, il performe la poitrine par son rembourrage, le soutien-gorge faisant fonction de voile, comme le chapeau de la Folle ou l'éventail de Divine, cachant pour mieux révéler. A la suite du même passage, le narrateur précise d'ailleurs que Georgette « quand ça lui prenait mettait une serviette hygiénique<sup>261</sup>. » Plus encore que le soutien-gorge, la serviette hygiénique est ici doublement déjouée, ne pouvant servir ni de parure, ni d'absorbant. La serviette hygiénique, dans ce cas, relève donc d'une pure pratique, ne servant qu'au renforcement de la subjectivité transgenre : Georgette ne porte la serviette que pour elle, l'artefact ne servant qu'en tant que signifiant personnel, intime, de la féminité, quand les autres (soutien-gorge, maquillage, etc.), servent de signifiants « extimes », pour reprendre le concept que développe Lacan dans un séminaire de 1969<sup>262</sup> et que Serge Tisseron définit

---

<sup>257</sup> SELBY JUNIOR, Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. Op. Cit., p. 23.

<sup>258</sup> SELBY JUNIOR, Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. Op. Cit., p. 28.

<sup>259</sup> ZASSO, Anne. « Menteur comme un soutien-gorge », in ANSTETT, Elisabeth. GELARD, Marie-Luce. *Les objets ont-ils un genre ? Culture matérielle et production sociale des identités sexuées*. Paris : Armand Colin, 2012, p. 138.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>261</sup> SELBY JUNIOR, Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. Op. Cit., p. 28.

<sup>262</sup> LACAN, Jacques. *Séminaire XVI. D'un Autre à l'autre*. Paris : Le Seuil, Champ freudien, 2006.

comme « le processus par lequel des fragments du soi intime sont proposés au regard d'autrui avant d'être validés<sup>263</sup>. » Un peu à la manière de la Folle d'en face qui marchait, on l'a vu, dans une robe fictive, le travestissement de Georgette fonctionne selon deux modalités : intime et extime. Les artefacts intimes tels que la serviette hygiénique servant au renforcement de la subjectivité transgenre. Et, tout comme Divine son éventail, ou la Folle son chapeau, Georgette concentre son obsession de la féminité sur un accessoire en particulier : le string dont elle craint que son frère le découvre sur elle. Il faut dire que Georgette vient d'être raccompagnée à sa porte par Vinnie alors qu'un couteau lui a été planté dans la cuisse. Le string sert d'élément de dramatisation et focalise ainsi toutes les attentes et attentions du lecteur :

*Her brother might ignore the makeup (when he saw her leg and all the blood; and when her Mother started worrying about her and telling the brother to leave him alone) but, he would never ignore the bennie and the G string<sup>264</sup>.*

*Son frère négligerait peut-être le maquillage (en voyant sa jambe et tout le sang et quand sa mère inquiète pour elle lui dirait de lui fiche la paix), mais il verrait forcément la zédrine et le string<sup>265</sup>.*

Artefact intime, le string risque donc de passer dans l'extimité. L'inquiétude de Georgette est évidemment justifiée puisqu'une fois dénudée, l'identité homosexuelle et travestie devient flagrante aux yeux du frère :

*He straightened up and stood silently at the foot of the bed for a moment halfhearing the sobs and his thoughts, the stepped around to the side and started yanking at the Red Spangled G String. You disgusting degenerate. In front of my Mother you have the nerve to lay here with this thing on he yanked, and slapped Georgette across the face, Mother pleading, crying, soothing, and Georgette rolled and clawed at the tight G String scraped along her leg, and Mother begged Arthur to leave his brother alone – BROTHER?- but he tugged and yanked, yelling above them until it was off and he flung it from him into another room. How can you hold him like that. Hes nothing but a filthy homosexual<sup>266</sup>.*

*Il se redressa et se tint silencieusement au pied du lit quelques instants entendant à moitié les sanglots mêlés à ses propres pensées, puis contournant le lit vint sur le côté et se mit à tirer sur le string rouge à paillettes. Espèce de dégénéré dégueulasse. Devant ma mère t/as le culot de te vautrer ici avec ce truc. Tout en tirant, il flanqua une gifle à Georgette, leur mère implorant, pleurant, cherchant à calmer le jeu, et Georgette roula sur elle-même et lança des coups de griffes tandis que le string étroit lui éraflait la jambe et que leur mère suppliait Arthur de laisser son frère tranquille – mon FRÈRE !*

---

<sup>263</sup> TISSERON, Serge. « Intimité et extimité », *Communications*, 2011/1 (n° 88), p. 84, ou en ligne : <https://www.cairn.info/revue-communications-2011-1-page-83.htm>.

<sup>264</sup> SELBY JUNIOR, Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. *Op. Cit.*, p. 33.

<sup>265</sup> SELBY JUNIOR, Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. *Op. Cit.*, p. 41.

<sup>266</sup> SELBY JUNIOR, Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. *Op. Cit.*, p. 38.

– mais il tirait en donnant des secousses, couvrant la voix des deux autres en gueulant jusqu'à ce qu'il ait réussi à l'arracher et il le jeta loin de lui dans la pièce d'à côté. Comment peux-tu le tenir dans tes bras comme ça. Ce n'est qu'un répugnant homosexuel<sup>267</sup>.

L'objet string est ici ambivalent : s'il est, aux yeux de Georgette, l'accessoire intime visant à signifier le féminin, il est, aux yeux du frère, l'accessoire extime visant à signifiant son homosexualité, et donc son abjection. La pièce de vêtement est donc bel et bien genrée : qu'une femme la porte et c'est une parure, qu'un homme la porte et c'est une dégénérescence, une dégradation ontologique dont la particularité est de rayonner sur toute la famille. De plus, tout comme la robe de la Manuela, le rouge est ici un signifiant majeur. Marqueur du désir et du sang, il suggère la passion (ambigüe et violente) que la *drag queen* éveille chez Vinnie. Amalgamant les « paillettes » au rouge du sang, l'artefact énonce à lui seul les aspirations de Georgette (être une « queen ») et les risques encourues par ces aspirations, le sang à verser – d'où peut-être, en guise d'effet proleptique et ironique, l'évocation de la « serviette hygiénique » présente non pas pour éponger le sang des règles mais celui des violences, si bien dès lors que les signifiants féminins promus par Georgette sont autant de signifiants mortifères, les objets ne marquant pas seulement le genre mais aussi la destinée transgenre tragique. Il n'en demeure pas moins que les deux espaces servant à la communauté travestie de Georgette de gynécée trans sont saturés d'objets féminins. Que ce soit à l'étage, chez Goldie, ou au rez-de-chaussée, chez Tony, les quatre personnages de *drag queens* (Georgette, Goldie, Miss Lee et Camille) transportent avec eux ces signifiants de la féminité, accessoires nécessaires à toutes leurs performances, d'autant que des hommes sont invités (Vinnie, Harry, Malfie et Sal), composant dès lors une audience pour qui performer. Camille, *drag queen* novice et vierge encore, est celle qui utilise au maximum ces signifiants :

*Camille emplissait un des tubs de la cuisine et disposait ses brosses : une pour son dos, une pour son ventre, une pour sa poitrine, une pour ses bras, une pour ses jambes, une pour ses pieds, une pour ses ongles, et un pot de crème spéciale pour son visage<sup>268</sup>.*

*Camille filled one of the tubs in the kitchen and laid out her brushes: One for her back, one for her stomach, one for her chest, one for her arms, one for her legs, one for her feet, one for her toe-nails, one for her hands, one for her fingernails, and a special jar of cream for her face<sup>269</sup>.*

---

<sup>267</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. *Op. Cit.*, p. 47.

<sup>268</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. *Op. Cit.*, p. 56.

<sup>269</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. *Op. Cit.*, p. 44.



L'effet est ici bien évidemment comique. La représentation hyperbolique de la jeune *drag* queen au bain insiste toutefois sur les modifications faites au corps par tous ces signifiants du féminin que sont les brosses et les crèmes tout en révélant la dimension performative du bain lui-même vécue ici comme une scène surjouée par le personnage pour signifier davantage encore cette féminité fantasmée. Miss Lee, incarnation dans le roman de la *drag* queen la plus réussie, la plus femme, n'est pas moins excessive :

*Lee se rassit bien droite et lissa sa jupe et lança à Camille un regard mauvais, franchement, Miss Truc, et tirant un miroir de son sac examina son visage puis fouilla dans le dit sac pour en extraire son peigne, des cosmétiques, et se hâta de retoucher son maquillage<sup>270</sup>.*

*Lee sat up and smoothed her skirt and threw Camille a vicious glance, O really Miss Thing, and took a mirror from her pocketbook, examined her face the dove in her pocketbook and extracted her comb, cosmetics and hurriedly fixed her face<sup>271</sup>.*

Miroir, peigne, cosmétique, soit autant d'accessoires favorisant la construction de la féminité *drag*. Pour être une femme, pour passer pour femme, Miss Lee, aussi convaincante soit-elle, doit en passer par tous ces signifiants. Comme pour Camille, le geste vaut autant que l'accessoire, signifie autant. La pratique du bain comme celle du maquillage relève ici de la mise en scène *drag*. Le but n'est pas seulement de se refaire une apparence mais de refaire ces gestes assignés à la féminité, de les reproduire, de les performer.

Ainsi, la *praxis* transgenre est impensable sans accessoires. Le personnage travesti passe en permanence des coulisses à la scène. Mais les accessoires sont avant tout autant de signifiants de la féminité : ils marquent socialement le genre envisagé. Le corps est ce qu'on habille, qu'on accessoirise, qu'on maquille, qu'on prépare, bref, qu'on transcende, dont on repousse au quotidien les limites socialement fixées (celles qui assignent, précisément, au genre). Un accessoire se distingue toutefois d'un livre à l'autre, celui de la perruque qui, nécessaire ou superfétatoire, constitue un signifiant majeur de la féminité.

## 122. Les travestis ne manquent pas de toupets : le motif de la perruque

---

<sup>270</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. *Op. Cit.*, p. 71.

<sup>271</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. *Op. Cit.*, pp. 55-56.

De fait, on le sait bien, la chevelure est le *topos* littéraire par excellence de la féminité. La chevelure – Baudelaire l’a, comme les bijoux, assez souvent chantée – est avec la robe le signifiant inaliénable de la féminité : impossible d’être femme – la femme canonique, iconique, des magazines et des films, celle que, justement, cherchent à copier, à reproduire les travestis et autres *drag-queen* – sans arborer une chevelure longue, massive, soyeuse, sensuelle ou spectaculaire. L’Histoire de la perruque de l’Antiquité à nos jours, malheureusement, reste à écrire. On peut cependant faire remarquer que, comme la robe, la perruque n’a pas toujours été le signifiant exclusif de la féminité. Au contraire, dans l’antiquité égyptienne aussi bien qu’au XVII<sup>e</sup> siècle français, la perruque se trouve indistinctement sur des têtes féminines ou des têtes masculines. Toutefois, Paul Scott dans un article sur la « Masculinité et [la] mode au XVII<sup>e</sup> siècle » analysant *L’Histoire des perruques* de l’abbé J.-B. Thiers paru en 1660 écrit :

*Selon les moralistes, le port de cheveux artificiels qui venaient souvent de paysannes, ainsi que le coût de leur acquisition et de leur entretien, entamait les distinctions entre les deux sexes, car l’homme devait dépenser des sommes considérables, sans parler du temps qu’il lui fallait consacrer à sa toilette, jusqu’alors préoccupation spécifiquement féminine<sup>272</sup>.*

Ainsi, la perruque, et avec elle les toilettes et les effluves, sont très vite reléguées à la partie féminine de la population. On comprend pourquoi, par la suite, le motif de la chevelure se constitue en *topos* des représentations littéraires et picturales de la féminité. Aussi n’est-il pas étonnant de considérer la perruque comme un accessoire incontournable du performeur féminin. Performeur dont Esther Newton donne, dans *Mother Camp*, une description détaillée :

*Therefore, glamour means, ideally, a slender body with the appearance of large breasts and wide hips, a youthful face with “good” bone structure, skin that seems soft but is heavily and dramatically made-up, jewelry (especially earrings), a long-haired wig (preferably blond and in a sophisticated style, although many wigs still run to the beehive, over-teased look), a gown (preferably low-cut and floor length), and, invariably, high-heeled shoes<sup>273</sup>.*

*Le glamour nécessite donc, idéalement, un corps mince avec une silhouette aux hanches marquées et à la poitrine forte, un visage jeune doté d’une bonne structure osseuse, une peau qui paraisse douce mais qui est aussi maquillée de manière théâtrale, des bijoux (surtout des boucles d’oreille), une perruque longue (de préférence blonde et d’un style sophistiqué, bien qu’il se trouve encore de nombreuses perruques en forme de ruche, à*

---

<sup>272</sup> SCOTT, Paul. « Masculinité et mode au XVII<sup>e</sup> siècle : *L’Histoire des perruques* de l’abbé J.-B. Thiers », *Itinéraires* [En ligne], Numéro inaugural | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2008, consulté le 20 août 2019. URL : <https://journals.openedition.org/itineraires/191>, p. 88.

<sup>273</sup> NEWTON, Esther. *Mother Camp*. Op. Cit., p. 49.

*l'aspect démêlé), une robe (de préférence décolleté et mi-longues), et, invariablement, des haut-talons. [Notre traduction]*

La perruque fait donc partie, avec la robe et les bijoux, le maquillage et les haut-talons, de la panoplie de signifiants propres à produire la féminité. Elle relève de plus du théâtral, de l'hyperbolique propre à la culture *drag* étudiée ici par Esther Newton et dont on peut retrouver des traces dans certains de nos ouvrages.

De fait, dans notre corpus, la perruque ne s'impose que dans deux cas de figure : dans le cas du "*high drag*", ce travestissement théâtral et hyperbolique sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, ou dans celui, moins flamboyant, de la vieillesse qui oblige à palier le manque par le truchement de l'accessoire. Si la Manuela et la Folle d'en face, respectivement soixante et quarante ans, souffrent de leur calvitie (partielle ou non), les personnages de Selby sont trop jeunes pour connaître le même sort et Miss Lee attire et surprend (les hommes comme les *drag queen*) par sa « chevelure blond doré » qui « lui tombait jusqu/aux épaules<sup>274</sup> ». Ce n'est qu'en de rares occasions que le personnage principal, Georgette, porte elle-même une perruque :

*... and with the wearing of womens panties, lipstick, eye makeup (this including occasionally gold and silver—stradust—on the lids), long marcelled hair, manicured and polished fingernails, the wearing of womens clothes complete with padded bra, high heels and wig (one of her biggest thrills was going to BOP CITY dressed as a tall starely blond (she was 6'4'' in heels)<sup>275</sup>...*

*... et elle mettait des petites culottes de femmes, portait du rouge à lèvres, du mascara (cela comportant à l'occasion de l'or et de l'argent – poussière d'étoile – sur les paupières), avait une longue chevelure ondulée, des ongles manucurés et vernis, portait des vêtements féminins jusqu'au soutien-gorge rembourré, talons hauts et perruque (un de ses plaisirs les plus affriolants était d'aller au BOP CITY vêtue en grande blonde majestueuse (plus d'un mètre quatre-vingt-dix en talons)<sup>276</sup>...*

La perruque, on le voit bien ici, est moins un signifiant de la féminité que qu'un signifiant *drag*. Elle est un accessoire qui théâtralise et hyperbolise la féminité ; l'adjectif employé dit bien cette théâtralisation : "*starely*". Tout est ici surjoué. La taille même du personnage (« plus d'un mètre quatre-vingt-dix en talons ») met en avant cette hypertrophie du féminin. La perruque signifie certes la féminité mais ne recherche nullement le réalisme ou un quelconque *passing*.

---

<sup>274</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. *Op. Cit.*, p. 57.

<sup>275</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. *Op. Cit.*, p. 23.

<sup>276</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. *Op. Cit.*, pp. 27-28.

Bien sûr, les accessoires, perruques et bijoux confondus, ne suffisent pas toujours. Édouard, dans un roman de Tremblay précédemment évoqué, mesure les limites de ces signifiants de la féminité que sont les robes, perruques, maquillage et autres accessoires, dans les dernières pages du roman :

*Il comprit en deux secondes que seule une partie de sa transformation s'était opérée : le roturier disparaissait à peine sous la perruque, la robe, le maquillage et transparaissait dangereusement dans l'allure, les gestes, la physionomie. Il ne se sentait duchesse qu'extérieurement ; il restait vendeur de souliers jusque dans ses moindres fibres<sup>277</sup>.*

La performance travestie n'est pas une science exacte. L'accessoire ne permet pas d'éviter ces "failures of agency" qu'évoquait Pascale Gaitet pour la Divine de Genet. Dans une perspective lacanienne, on pourrait dire que ces échecs révèlent le fait que, comme le dit Eugénie Lemoine-Luccioni, « le phallus, personne ne l'a. » Entre le corps tel qu'assigné et la performance telle que fantasmée, la distance est parcourue à l'aide de tous ces objets comme autant de signifiants de la féminité. La distance est cependant trop conséquente pour être parcourue sans chute.

Pourtant, chez Genet, la perruque est un incontournable et Divine, à plus d'une occasion, est présentée dans ses préparations. Là encore, le narrateur, Jean, insiste sur les ratés, les défaillances, de la performance :

*Dans son grenier, Divine ne vivait que de thé et de chagrin. Elle mangeait son chagrin et le buvait ; cet aliment aigre avait séché son corps et corrodé son esprit. Les soins qu'elle prenait, les instituts de beauté, rien ne faisait qu'elle ne fût maigre et n'eût la peau d'un cadavre. Elle portait une perruque, qu'elle fixait avec beaucoup d'art, mais le tulle du montage était visible aux tempes. La poudre et la crème cachaient mal le raccord avec la peau du front. On pouvait croire que sa tête était artificielle<sup>278</sup>.*

Pourquoi insister à ce point sur les fiascos de la transformation ? C'est que la dimension construite de la féminité se dévoile mieux dans ces interstices que sont les défaillances, les petits détails qui disent la contrefaçon. Au reste, le narrateur le déclare lui-même :

*Je raffole des travestis. Les amants imaginaires de mes nuits de prisonnier sont quelquefois un prince – mais je l'oblige à vêtir la défroque d'un gueux – ou quelquefois une gouape à qui je prête des habits royaux ; ma plus grande jouissance je l'éprouverai peut-être lorsque je jouerai à m'imaginer l'héritier d'une vieille famille italienne, mais l'héritier imposteur, car mon véritable ancêtre serait un beau vagabond, marchant*

---

<sup>277</sup> TREMBLAY, Michel. *La Duchesse et le Roturier*. Op. Cit., p. 318.

<sup>278</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., pp. 156-157.

*pieds nus sous le ciel étoilé, qui, par son audace, aurait pris la place de ce prince Aldini.  
J'aime l'imposture<sup>279</sup>.*

La vision du travesti imposée par Genet est celle de l'imposture, de l'artifice. Ce qui l'intéresse dans le personnage de Divine est moins l'effet de réel, de naturalité que dégage le travesti, que sa dimension construite, la révélation de son artificialité (et par là-même – mais nous le verrons plus tard – de celle de toute féminité). Ainsi dans le passage précédent, le fait que la perruque soit mal fixée permet de révéler la distance entre le réel et le fantasme, entre la performance et l'idéal à atteindre. Tout comme le corps et la perruque ne parviennent à ne faire qu'un, le travesti et la représentation féminine fantasmée peinent à se rejoindre. Pourtant, le travestissement, la perruque et le maquillage, ne relèvent pas dans ce cas précis d'un objectif *camp* ; le personnage de Divine ne cherche pas à faire rire. D'ailleurs, la perruque était fixée « avec beaucoup d'art ». L'enjeu est pour l'auteur de révéler l'artificialité du genre et du corps (« On pouvait croire que sa tête était artificielle »). Encore une fois, chez Divine, « ça ne [tient] plus ensemble » : aucun trucage ne permet de cacher les « raccord[s] ». Mélangeant les tons et les registres d'une page à l'autre, dans une esthétique qu'on a dit baroque, Genet présente ainsi la transformation de Divine, dans les coulisses de sa mansarde, et, sous les yeux de Mignon, dans une perspective quasi courtoise :

*Dans des chambres de passes, il assistait à des reconstitutions habiles, surprenait les hésitations de la femme qui tenait haut le crayon de rouge. Plusieurs fois, il avait aidé Divine à coller sa perruque. Il apportait à cela des gestes adroits, et, si l'on peut dire, naturels. Il avait appris à aimer une telle Divine<sup>280</sup>.*

Le travestissement, vu par les yeux de Mignon, est une « reconstitution » mais – et c'est là que le langage lui-même est performatif – une « reconstitution » de « femme », comme si avant même de performer, et alors qu'elle n'en est qu'au stade de la préparation, Divine était déjà une femme. Mignon essentialise ici Divine. Genet, implicitement, suggère que le travestissement, cet artifice adulé, est un phénomène naturel. Mignon lui-même, *mac* et *mec*, aide à la préparation sans passer par un apprentissage, « apportait à cela des gestes adroits, et, si l'on peut dire, naturels ». C'est que l'amour rend tout naturel, y compris le genre composite du travesti Divine : « Il avait appris à aimer une telle Divine ». Mignon dans la mansarde redouble ici l'éthos de l'auteur qui, comme lui, « raffole des travestis »

---

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 157.

autant que de « l'imposture ». De fait, la « reconstitution » de Divine sert un propos non exclusivement transgenre et touche au contraire au concept même de séduction et à ce que Jean Baudrillard a appelé la « beauté rituelle<sup>281</sup> ». Mignon – et, à travers lui, le lecteur – assiste à la composition rituelle et ritualisée de la séduction et de la féminité. La fascination de Genet est ici celle de l'imposture de toute séduction et de toute féminité (et, nous le verrons plus tard, de toute masculinité, bref, de tout « genre »). Dans une des études de cas qu'elle propose dans son livre, *Psychanalyse de l'imposture*, Andrée Bauduin insiste d'ailleurs sur cette dimension : « le travestissement est d'abord un masque, un déguisement, indépendant de toute connotation sexuelle<sup>282</sup>. » Bien sûr, la psychanalyste s'occupe ici de patients hétérosexuels, ayant au mieux des *expériences* homosexuelles, mais cette remarque n'en demeure pas moins pertinente dans le champ romanesque genétien : le travestissement y a partie liée avec l'imposture, avec l'artifice, recouvrant son sème originel de déguisement, car, et c'est ce qui est dit implicitement chez Genet mais également chez les autres auteurs du corpus, toute construction de genre relève de l'imposture, de l'artifice, du déguisement, que cette construction soit *cis-* ou *transgenre*. C'est pourquoi Genet montre la « reconstitution » de Divine du point de vue d'un personnage cisgenre assumant sa posture virile. Le spectacle – car pour lui c'en est un – provoque la fascination. Mais la subjectivité trans telle que décrite dans le roman comprend des tourments différents. C'est que, pour Divine, les risques sont tout autre. Il s'agit de rester femme en toute circonstance :

*Durant les amours, elle vivait des transes folles, redoutant, par exemple, un garçon exalté qui, lorsqu'elle était à genoux, eût fourragé dans ses cheveux ou, trop brutalement, plaqué sa tête contre lui et décollé sa perruque. Son plaisir s'encomrait d'une foule de tracas minuscules<sup>283</sup>.*

Le motif du « décollement » rejoint ici celui du « déchirement » de la robe. Les accessoires, métonymiques, renvoient constamment à la fragilité de l'identité de genre. Tout comme la robe peut se déchirer à tout moment, et dévoiler dès lors le subterfuge, la perruque peut se décoller. Le travestissement est toujours vécu comme un fiasco potentiel. La virtualité d'un échec, d'un dévoilement, entame les joies les plus simples. Genet, dès 1943, réfléchit donc aux subjectivités trans. La multiplication des points de vue, celui de

---

<sup>281</sup> BAUDRILLARD, Jean. *De la séduction*. Paris : Galilée, 1979, p. 135.

<sup>282</sup> BAUDUIN, Andrée. *Psychanalyse de l'imposture*. Paris : Presses Universitaires de France, Collection Le Fil rouge, 2007, p. 106.

<sup>283</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. *Op. Cit.*, p. 158.

Divine d'une part, celui de Mignon de l'autre, montre bien la distance entre les consciences. Vu de l'intérieur – et c'est là le point de vue majoritaire du roman –, le travestissement est un ratage en puissance, vu de l'extérieur, c'est une reconstitution fascinante. C'est pourquoi l'arrivée de Gorgui dans la vie de l'héroïne est vécue comme une joie. La naïveté de celui-ci permet de s'émanciper de cette « foule de tracasseries minuscules » que constituent précisément ces "failures of agency" suggérées par Pascale Gaitet :

*Il avait une cravate rose, une chemise de soie crème, des bagues d'or et de faux ou vrais diamants (qu'importe !), au bout des doigts d'étonnants ongles longs, sombres, et clairs à leur base comme les noisettes franches qui ont un an. Tout de suite, Divine redevint la Divine de dix-huit ans, car elle songea, vaguement toutefois, naïvement qu'étant noir et né aux pays chauds Gorgui ne pouvait reconnaître sa vieillesse, distinguer ses rides ni sa perruque<sup>284</sup>.*

Par la grâce d'une naïveté toute exotique, Divine parvient, pense-t-elle, à la performance idéale, à l'usurpation parfaite. Mais c'est moins l'imposture qui aboutit au réel que le regard de l'homme qui la permet. De fait, les « rides » et la « perruque » existent qui rappellent au personnage son état de reine fatiguée, vieillie, et ce n'est qu'à la faveur d'un personnage moins habilité que Mignon, mac de son état, à observer et déconstruire les « reconstitutions » transgenres de la « femme-toute » qu'est Divine que cette dernière obtient ce qu'elle veut, à savoir paraître femme jusque dans l'amour. C'est ainsi que l'acte d'amour est le moment de jouissance ultime, jouissance de l'homme, cet autre, mais aussi de la femme, ce moi fantasmé et enfin acquis, ne serait-ce que provisoirement : « Sa joue posée sur la poitrine noire – sa perruque est bien collée – Divine repense à cette langue si forte quand la sienne est molle<sup>285</sup>. » Dans ce passage, on voit bien que Divine se place nettement du côté féminin, symbolisé dans l'imaginaire genétien – nous aurons l'occasion d'y revenir – par la mollesse, tandis que Gorgui se situe lui du côté masculin, symbolisé, bien entendu, par la force et la dureté. On relève dans cette courte phrase une multiplication des signes phalliques. La langue de Gorgui, bien entendu, forte et dure, qui marque la domination et la pénétration au cours du baiser ici suggéré mais également l'obsession de la perruque « bien collée » qui renvoie quant à elle à l'angoisse de la castration. Comme la décapitation de l'*incipit*, le décollement de la perruque est un marqueur romanesque signifiant la castration. Perdre la perruque est, pour Divine, perdre

---

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 171-172.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 192.

le phallus. Tout comme la robe, dont le voile et la longueur tendaient à la représentation phallique, le port et le maintien de la perruque fonctionnent en tant que phallicisation du personnage. Chez le travesti genétien, c'est tout le corps qui devient phallus, suppléant, comme on le verra, à la perte des fonctionnalités péniennes. Au reste, et de façon antithétique, les cheveux (dans les 45 occurrences relevées dans l'ensemble du roman) sont majoritairement ceux des hommes. Bouclés le plus souvent, ébouriffés aussi, ils féminisent, à leur insu, les personnages masculins. Dans les yeux (12 occurrences), ils les empêchent de voir : c'est souvent le cas de Notre-Dame d'ailleurs qui se laisse bernier, usurper, par Divine, contrairement à Mignon qui n'est pas dupe, lui, de la malversation, de la « reconstitution », comme si les cheveux, naturels chez les hommes, permettaient à l'artifice du travesti de *prendre*, tandis que, artificiels chez Divine et consorts, ils permettent, précisément, de duper, c'est-à-dire de paraître le phallus.

123. « Le meilleur accessoire pour une femme : un bel homme<sup>286</sup> ! »

Et si, dans tout ça, l'homme n'était qu'un accessoire de plus ? Un *homme-objet* si l'on veut, au même titre que la robe, la perruque, les accessoires ? C'est l'hypothèse du moins que nous souhaitons envisager ici. Car, de fait, au personnage de travesti semble correspondre, presque systématiquement, un autre personnage, inscrit lui dans les canons de son genre. Et s'il n'existe pas, c'est en fantasme qu'il se présente. C'est que, chez le travesti, la quête de ce personnage semble faire partie d'une quête identitaire plus vaste. Divine, chez Genet, a Mignon, Notre-Dame, Gorgui, Gabriel ; la Manuela tisse avec Poncho des liens ambigus de séduction et de violence ; la Folle d'en face se politise autant qu'elle *romantise* auprès du militant anti-Pinochet Carlos ; Georgette est obsédée par Vinnie (qui, comme Poncho nourrit avec elle des rapports pour le moins ambigus faits d'attraction et de répulsion). Le personnage de travesti ne fonctionne pas sans son double, cisgenre et masculin (voire viriliste). Sharon Magnarelli a la même intuition quand elle déclare au sujet de Donoso :

*These inverse mirror reflections (Manuela/Poncho, red dress/red truck) maintain a complex relation to each other. On some level each character needs the other to*

---

<sup>286</sup> Coco Chanel.



*validate the chosen mask. Manuela needs Pancho's gaze and his desire to confirm her/his mask of femininity just as Pancho needs Manuela's femininity and vulnerability to authenticate his masculinity*<sup>287</sup>. ”

*Ces reflets inversés (Manuela/Pancho, robe rouge/camion rouge) leur permettent de maintenir une relation complexe l'un à l'autre. A un certain degré, chaque personnage a besoin de l'autre pour valider le masque qu'il s'est choisi. Manuela a besoin du regard de Pancho et de son désir pour confirmer son masque de féminité autant que Pancho a besoin de la féminité de Manuela et de sa vulnérabilité pour authentifier sa masculinité. [Notre traduction]*

À bien des égards, cette assertion reste valable pour les autres couples du corpus. Divine a besoin des attitudes de mec et de mac de Mignon pour se « reconstituer » femme ; la Folle a besoin du militantisme et de la jeunesse de Carlos pour performer sa féminité « de carnaval » ; Georgette requiert le virilisme teinté de violence et de criminalité de Vinnie pour entretenir son image d'amoureuse. Tout fonctionne comme si ce n'était qu'aux côtés d'un homme, et si possible d'un homme répondant à tous les critères du genre – viril et hétérosexuel –, que la performance travestie pouvait aboutir. Marjorie Bertin tire la même conclusion dans son article « Genet, parmi les tantes et les folles » :

*Elles se féminisent avec leurs vêtements, leur maquillage, leur manière de parler d'elles au féminin, mais aussi avec leurs amants, qui finalisent leur panoplie – forme de provocation, puisque ces derniers, la plupart du temps des macs, sont des figures archétypales de l'hétérosexualité (flics, macs, voyous, criminels)*<sup>288</sup>.

Ainsi l'homme ne serait dès lors qu'un signifiant de plus, un signifiant de la féminité. Et, pour qu'il puisse signifier au mieux cette féminité fantasmée, il doit s'affubler lui de tous les signifiants masculins : condescendance, force, courage, violence, inhumanité, criminalité. C'est pourquoi les personnages masculins que sont Mignon, Vinnie ou Pancho, apparaissent stéréotypés à l'envi, non seulement masculins mais encore virilistes. Les trois personnages se rejoignent de fait par une attitude virile, violente, dominante, criminelle – à ceci près que le modèle masculin genetien se distingue très systématiquement par une bissexualité assumée, voire une franche homosexualité, ce qui n'est pas le cas des personnages de Vinnie ou Pancho qui récusent carrément toute assomption homosexuelle. Reste que les trois personnages sont en marge des lois. Vinnie se voit « accorder sa liberté conditionnelle » (“*paroled*<sup>289</sup>”) au début du roman. De

---

<sup>287</sup> MAGNARELLI, Sharon. *Understanding José Donoso. Op. Cit.*, p. 82.

<sup>288</sup> BERTIN, Marjorie. « Genet, parmi les tantes et les folles », *Le Nouveau Magazine Littéraire*, 2012/10 (N° 524), p. 74.

<sup>289</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn. Op. Cit.*, p. 24.

Mignon, on apprend qu'il a été lui aussi incarcéré. Le narrateur genétien, dans ce geste créateur qui déconstruit le personnage et mêle réel et imagination, prétend d'ailleurs l'avoir rencontré en prison :

*Un jour, la porte de ma cellule s'ouvrit et l'encadra. Je crus le voir, l'espace d'un clin d'œil, aussi solennel qu'un mort en marche, serti par l'épaisseur, que vous ne pouvez qu'imaginer, des murs de la prison. Il m'apparut debout avec la gentillesse qu'il aurait pu avoir, couché nu dans un champ d'œillets<sup>290</sup>.*

Encadré par la « porte de la cellule », Mignon est aussitôt portraituré, picturalisé, figé dans son stéréotype. A ceci près que le narrateur le féminise juste après comme pour placer en lui un être et son contraire. Genet annonce, par cette « apparition », comment ses personnages se construisent autour de stéréotypes de genre, autour de rôles contradictoires. Du reste, une seule phrase suffit, avant même de le nommer, à le caractériser : « Passa l'Éternel sous forme de mac<sup>291</sup>. » Comme Divine qui conjugue sainteté et prostitution, Mignon est le mac éternel, le dieu souteneur. Il faut au travesti Divine un homme à la hauteur de sa féminité hyperbolisée : Mignon, voleur, traite, infidèle, mac, éternel, est cet homme. Pourquoi choisir un hors-la-loi ? Divine s'en explique :

*Par la façon qu'il a de parler, d'allumer et de fumer sa cigarette, Divine a compris que Mignon est un maquereau. Elle eut d'abord quelques craintes : être rouée de coups, dévalisée, insultée. Puis elle eut l'orgueil d'avoir fait jouir un mac. Sans prévoir au juste ce que l'aventure donnerait, et plutôt que volontairement, un peu comme l'oiseau, dit-on, va dans la gueule du serpent, fascinée elle dit : « Reste<sup>292</sup>... »*

Tout fonctionne comme si, pour devenir femme – non pas n'importe quelle femme mais la « Femme-Toute », supérieure aux « femmes-autres » – il fallait dompter un Homme-Tout, qui syncrétiserait en lui tous les signifiants de la virilité. Le narrateur souligne d'ailleurs l'importance de la présence du mâle dans l'alentour du travesti. L'amant mâle fonctionne comme un signifiant de la féminité :

*Sans doute, elle-même n'était pas femme (c'est-à-dire femelle à jupe) ; elle ne tenait à cela que par sa soumission au mâle impérieux<sup>293</sup>.*

---

<sup>290</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., pp. 21-22.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>292</sup> *Ibid.*, pp. 47-48.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 242.

Nous aurons bien sûr l'occasion de revenir sur la catégorie « femme » comme « femelle à jupe » mais ce qui importe ici c'est l'idée que pour Divine le « mâle impérieux » et la « soumission » qui en découle relève d'une accessoirisation de plus : si elle se soumet aux mâles, c'est pour signifier au mieux le féminin. « Elle ne tient » d'ailleurs à la féminité que par cet acte de soumission à l'homme. Du reste, le compagnon viriliste du travesti, à lui asservi, fonctionne en corrélation immédiate avec la problématique phallique. Obtenir le désir du mâle phallicise le travesti. Comme le rappelle Butler à partir de Lacan :

*« Être » le phallus, c'est être le désir de l'Autre et paraître comme ce signifiant. En d'autres termes, c'est être l'objet, l'Autre d'un désir masculin (hétérosexualisé), mais c'est aussi représenter ou refléter ce désir<sup>294</sup>.*

De sorte que le désir de Mignon permet à Divine d'être le phallus. Elle est pour lui l'objet, « l'Autre » de son désir masculin hétérosexualisé. Sans le désir du mâle – et ce mâle doit être, comme elle, hyperbolique, un sur-mâle –, le travestissement n'aboutit pas. Le travesti hyper-féminisé ne peut fonctionner sans l'accessoire de l'amant hyper-virilisé. C'est que la dialectique d'être et avoir le phallus trouve dans ce couple hyperbolique son illustration :

*En considérant que c'est l'Autre, celui à qui il manque le Phallus qui est le Phallus, Lacan laisse clairement entendre que le pouvoir exercé par cette position féminine de non-avoir, que le sujet masculin qui « a » le Phallus a besoin de cet Autre le confirme et, donc, qu'il soit le Phallus au sens « large » du terme<sup>295</sup>.*

C'est sans doute pourquoi, à la fin du roman, Mignon revient à Divine par le biais d'une lettre sur laquelle il dessine en creux les contours de sa verge : sans Divine, le phallus lui est retiré, interdit ; il n'en reste que des contours vagues. C'est Divine qui lui permet d'avoir le Phallus. Quant à Divine, c'est Mignon qui lui permet de l'être.

Pancho fonctionne de la même façon pour la Manuela, qui oscille envers lui – tout comme Divine envers Mignon – entre amour et peur, entre terreur et pitié. Si la prison n'est pas évoquée, dans cet endroit rural du Chili qui semble déserté par l'ordre policier, Pancho fait tout de même figure de hors-la-loi, de danger public, de marginal, tandis que don Alejo représente l'ordre :

---

<sup>294</sup> BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Op. Cit.*, p. 127

<sup>295</sup> *Ibidem*.

*Después, mientras uno le retorció el brazo, los otros le sacaron la ropa y poniéndole su famoso vestido de española a la fuerza se lo rajaron entero. Habían comenzado a molestar a la Japonesita cuando llegó don Alejo, como por milagro, como si lo hubieran invocado<sup>296</sup>.*

*Après quoi, pendant que l'un d'eux lui tordait le bras, les autres l'avaient déshabillée et en voulant lui mettre de force sa fameuse robe [d'espagnole], ils l'avaient complètement déchirée. Ils commençaient à malmener la Petite Japonaise quand don Alejo était arrivé, comme par miracle, comme si on l'avait appelé au secours<sup>297</sup>.*

Comme pour Divine et Georgette, il faut à la Manuela un homme à la hauteur de sa féminité de carnaval, un homme dont la masculinité soit tout aussi surjouée. Comme si, l'écart étant le plus important possible, la féminité se révélait davantage aux yeux des autres. C'est aussi que l'homme doit faire partie de la performance. La séduction étant un signifiant de la féminité, l'homme, objet de la séduction, doit être séduit, ou, du moins, faire semblant de l'être. Nous reviendrons dans la prochaine partie sur la performance travestie, toujours est-il que, malgré le danger qu'il représente, la Manuela désire Pancho, et le désire comme un élément essentiel à sa féminité :

*Antes de que apagara, la Manuela alcanzó a ver que en la cara de su hija había una sonrisa – tonta, no le tiene miedo a Pancho, seguro que quiere que venga, que lo espera, tiene ganas la tonta, y una también esperando, vieja verde<sup>298</sup> ...*

*Avant qu'elle n'éteigne, la Manuela put distinguer un sourire sur le visage de sa fille – elle n'a pas peur de Pancho la petite garce, elle voudrait qu'il vienne, elle l'attend, elle en meurt d'envie, et moi aussi, la vieille folle, je l'attends<sup>299</sup> ...*

Chez Selby également, le personnage de Vinnie, au-delà de l'amour qu'elle prétend lui porter, semble fonctionner pour Georgette comme un accessoire de plus propre à performer sa féminité : *“She wanted them to think he was her lover, but more than that she wanted him as her lover<sup>300</sup>.”* (« Elle voulait qu'elles le croient son amant, mais plus encore elle le voulait lui pour amant<sup>301</sup>. ») L'homme est ici encore objectivé, de telle sorte d'ailleurs que l'objectivation gomme ou balaye sa dangerosité, sa morbidité. Dans cette courte assertion, le narrateur souligne avant tout à quel point Georgette désire Vinnie pour être vue par les autres *drag* queens en sa compagnie. Le sentiment de rivalité de Georgette n'est d'ailleurs jamais aussi aigu que lorsqu'il s'agit de Miss Lee, c'est-à-dire la *drag*-

---

<sup>296</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 109.

<sup>297</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 13.

<sup>298</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 153.

<sup>299</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 88.

<sup>300</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn. Op. Cit.*, p. 50.

<sup>301</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn. Op. Cit.*, p. 62.

queen la plus réelle du groupe. La compagnie de Vinnie serait dès lors un atout supplémentaire à sa féminité, une façon de dépasser Miss Lee, de la surclasser.

Si un « bel homme » est en effet un accessoire de plus dans la panoplie du travesti, Divine fait évidemment figure de collectionneuse. A Mignon et Notre-Dame, s'ajoutent en effet Gorgui et Gabriel. Et surtout, Dieu. Car, celle qui s'identifie à une sainte (même à l'envers, même subversive) se marie en premier chef à Dieu – quand bien ce dieu se révèle, comme elle, creux et artificiel. C'est sans doute dans ce sens qu'il faut entendre la référence de Culafroy/Divine à « Sainte-Catherine de Sienne<sup>302</sup> » dont on sait que le mariage mystique avec le Christ (qui lui remet d'ailleurs, selon la légende, un anneau) apparut à la Sainte comme une révélation<sup>303</sup>. Au reste, Mignon n'est rien de plus qu'un objet divin (« l'Éternel sous forme de mac<sup>304</sup> »), une statuette phallique et démiurgique avec laquelle se promener, c'est-à-dire un objet qui la divinise, que la fait déesse, qui la fait « divine » :

*Enrubanné les poils et la verge, passé des fleurs aux boutonnières de la braguette. (Mignon sort ainsi le soir, avec elle). Résultat : pour Divine, Mignon n'est rien que la délégation magnifique sur terre, l'expression sensible, enfin le symbole d'un être (peut-être Dieu), d'une idée restée dans un ciel<sup>305</sup>.*

Pour obtenir son statut, ou plutôt son identité, de « Divine », celle-ci doit épouser un Dieu : Mignon n'est ici qu'une « délégation » divine mais l'ange Gabriel pouvait aussi faire l'affaire. Le principal étant que l'homme-dieu « sort ainsi le soir, avec elle » et sort pour être vu, pour lui permettre à elle d'être vue, et donc d'être divinisée, d'être féminisée. Et si le délégué s'absente ou trahit, il suffit à Divine de se tourner directement vers le commanditaire :

*Mignon aime Divine de plus en plus profondément, c'est-à-dire de plus en plus sans le savoir. Mot à mot, il s'attache. Mais de plus en plus la néglige. Elle reste seule au grenier, elle offre à Dieu son amour et sa peine. Car Dieu – les Jésuites l'ont dit – choisit mille manières d'entrer dans les âmes : la poudre d'or, un cygne, un taureau, une colombe, qui sait comment encore ? Pour un gigolo qui fait les tasses, peut-être choisit-il une méthode que la théologie n'a pas cataloguée, peut-être choisit-il d'être Tasse. On peut aussi se demander quelle forme, les Églises n'existant pas, eût prise la sainteté (je ne dis pas la voie de son salut) de Divine et de tous les saints. Sachons déjà*

---

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 328.

<sup>303</sup> Voir COURCELLES, Dominique de. *Le "Dialogue" de Catherine de Sienne*. Paris : Éditions CERF, coll. « Classiques du christianisme », 1999, p. 17.

<sup>304</sup> GENET, JEAN. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 21.

<sup>305</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 89.

*que Divine ne vit pas de gaieté de cœur. Elle accepte, ne pouvant pas s'y soustraire, la vie que Dieu lui fait et qui la conduit vers Lui*<sup>306</sup>.

Sainte et martyre, Divine se pense comme l'épouse du patriarche en personne. Elle est « divine », soit la femme de Dieu, l'épouse du Père. Quelle figure plus masculine, quelle identité plus virile, celle qui se prétend « Femme-Toute » pouvait-elle espérer de mieux ? Dès lors, Dieu devient lui-même « tasse », « micheton », client de la prostituée travestie. C'est que l'identité féminine de Divine passe par la prostitution, et donc par la collection des hommes. Dieu, comme Mignon, comme n'importe quel client, fonctionne pour Divine comme un signifiant de la féminité. Dieu est ce qui lui permet de performer la femme, de paraître femme. Pour s'accomplir en tant que femme-toute, Divine doit donc obtenir pour amant et époux, non seulement les très angéliques Notre-Dame et Gabriel, mais aussi Dieu en personne. Celle qui finit – sur quoi d'ailleurs *commence* le roman – martyre dans son sang répandu – morte dans cette mansarde céleste qui lui fait symboliquement toucher déjà le paradis – érige les hommes au rang de dieux à la faveur d'un concept résolument catholique, l'« amour » :

*Disons déjà que jamais ses amours ne lui avaient fait redouter la colère de Dieu, le mépris de Jésus ou le dégoût praliné de la Sainte Vierge, jamais avant que Gabriel lui en parlât, car, dès qu'elle reconnut en elle la présence de semences de ces craintes : colère, mépris, dégoûts divins, Divine fit de ses amours un dieu au-dessus de Dieu, de Jésus et de la Sainte Vierge, auquel ils se soumettaient comme tout le monde, tandis que Gabriel, malgré son tempérament de feu, qui fait souvent rougeoier sa face, craignit l'Enfer, car il n'aimait pas Divine*<sup>307</sup>.

Les hommes, objets collectionnés, dont quelques figures, à peine, émergent suffisamment pour être nommées, identifiées, sont autant de signifiants de sa féminité, et de sa sainteté. Car Divine ne souhaite pas être femme, elle souhaite être sainte. Et Genet de raconter la trajectoire de Divine sur le modèle des « vies », ces récits exemplaires que le Moyen-âge chrétien a érigés en modèle littéraire :

*La sainteté de Divine. Contrairement à la plupart des saints, elle en eut connaissance. Cela n'a rien d'étonnant, puisque la sainteté fut sa vue de Dieu et, plus haut encore, son union avec Lui*<sup>308</sup>.

Le portrait qui est l'enjeu du roman genetien est donc un portrait de Sainte. Les filles et les tantes de Montmartre ne s'y trompent pas qui déclarent quand elles la croisent :

---

<sup>306</sup> *Ibid.*, pp. 101-102.

<sup>307</sup> *Ibid.*, pp. 142-143.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 361.

« Voyez donc, mes chéries, voilà la Divine mariée à Dieu<sup>309</sup> ». Sainte et putain, soit ces deux pôles de la féminité érigés par une société patriarcale, la travestie Divine vise des hommes à son égal, Dieu et maquereau, ces deux pôles de la masculinité érigés par l'esthétique genettienne.

On voit, au terme de cette partie, que la *praxis* transgenre ne se fait pas sans accessoires, de la perruque à Dieu, des bijoux à l'amant, tous ces objets que le travesti désire et requiert sont autant de signifiants de la féminité. Puisqu'un corps est un objet qui fait sens, qui s'affuble de signes, alors les accessoires confèrent au corps une amplitude plus large pour signifier encore davantage. Mais on ne peut pas considérer ces objets sans considérer avec eux « le gestuel qui s'y rattache<sup>310</sup> ». Car le travesti possède, pour ainsi dire *naturellement*, sans avoir à compter sur une manufacture ou un usinage extérieur, des signifiants propres : ces gestes que permettent les membres, ces mimiques qu'octroie le visage.

### 13. Le travesti, ce « tourniquet d'être et d'apparence<sup>311</sup> » : le geste créateur

Si les accessoires précédemment étudiés favorisent la construction d'une identité sexuelle, la production du genre peut-elle aussi bien s'en passer ? Ou, pour le poser autrement, peut-on considérer le corps *comme* un accessoire ? Car, au-delà de l'habillement, dont on a vu qu'il *centralise* les aspirations du personnage, le genre relève avant tout d'une performance, d'un *acte*. Qu'ils ou elles (nous reviendrons sur l'attribution des pronoms dans le dernier chapitre) soient, littéralement, *travesti·e·s*, c'est-à-dire revêtu·e·s de l'apparat féminin (de la robe à la perruque), c'est avant tout par l'usage du corps que le personnage produit son genre, performe son sexe – que cette performance soit intime ou publique. C'est qu'on performe le genre par des gestes, des attitudes, des mimiques, qu'il y ait ou non, pour ce faire, une audience, un public. Tout comme les objets, les gestes ont un genre. « Le geste contient un *pouvoir*<sup>312</sup> » déclare Sartre dans la somme qu'il consacre à Jean Genet. On verra ainsi que les personnages

---

<sup>309</sup> *Ibid.*, pp. 202.

<sup>310</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Le Système des objets*. Paris : Éditions Gallimard, 1968, p. 8.

<sup>311</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Saint-Genet, comédien et martyr*. Paris : Éditions Gallimard, 1952, p. 675.

<sup>312</sup> *Ibidem*, p. 360.

peuvent performer pour eux-mêmes ou dans le cadre, plus théâtral, du spectacle de travesti (ce qu'Esther Newton appelle les "*female impersonators*"). Reste que le fait romanesque prend en charge la description de cette performance ; que ce soit le détail d'un simple geste (d'une main, d'un doigt, d'une bouche), ou l'ensemble d'un spectacle chorégraphié, orchestré, mis en scène. Nous verrons dans cette partie que le travestissement se fait autant par le corps que par des accessoires extérieurs. C'est en cela que le terme de travestissement, dont l'étymologie renvoie peut-être trop lourdement au vêtement, à cet accessoire social qui définit et réifie un genre, a ses limites. La performance sort le travesti du simple parement textile pour faire du corps le principal outil de la transgression du genre. La gestuelle (ou, pour reprendre l'expression de Baudrillard, *le gestuel*) et la performance constituent, au même titre que les vêtements et les accessoires – sinon plus –, un réseau de signes élaborant le féminin. Le corps est ce par quoi l'être se travestit. La chair est en premier lieu le tissu qui nous genre.

### 131. Le geste et le genre : du corps de texte au texte du corps

Le geste, comme les objets, a-t-il un genre ? Peut-on considérer les gestes comme on considère les mots, selon une binarité fixe – ou en tout cas fixée – qui ferait les uns féminins et les autres masculins ? Peut-on décréter que tel geste est *essentiellement* féminin et que tel autre est *essentiellement* masculin ? C'est en tout cas ce que toute la société semble dire car comment expliquer que tel homme ou telle femme puisse, à la faveur d'un seul gestuel, endurer propos ou violences homophobes ? Qu'est-ce qui permet de lire l'autre comme homosexuel.le sinon la lecture – guidée – d'un ou de plusieurs gestes transgressant la norme ? Il en irait alors des gestes comme des vêtements ; et l'on *porterait* un geste comme on porte une robe, dans un acte majeur de travestissement. Car le geste n'est somme toute qu'un acte corporel (un "*bodily act*"<sup>313</sup> pour reprendre les termes de Judith Butler), non seulement un agissement mais un jeu. Dans la mesure où il est socialement admis (quand bien même cette admission relève de l'inconscient) qu'un geste possède un genre, en *gesticulant*, je performe ou le féminin ou

---

<sup>313</sup> BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990, p. 101.



le masculin, je transgresse ou je perpétue le genre qui me fut assigné à la naissance. Il ne s'agit pas seulement dans ce développement de réfléchir à la provenance, à la causalité, du geste (et du genre qu'il performe) mais d'observer comment chaque auteur du corpus procède pour décrire le geste du travesti – qui pourrait bien être un *geste travesti* – et comment ce geste, cette performance du corps, relève d'une dramatisation romanesque. Car le geste, comme le vêtement, produit le genre. Comme l'énoncent Luca Greco et Stéphanie Kunert dans leur article « Drag et performance » :

*Le drag comme performance permet une appréhension du genre en tant que pratique qui se rend intelligible dans et par les pratiques quotidiennes incarnées : le genre s'accomplit par une mise en scène routinière des corps impliquant les gestes, les postures, les mouvements, la parole ; il se situe au sein d'une série de pratiques l'ayant précédé et le rendant possible ; il se construit devant, pour et avec un auditoire, qu'il soit dans un espace théâtral ou dans la vie de tous les jours<sup>314</sup>.*

Reste à voir en quoi nos personnages entrent dans cette « mise en scène routinière [du] corps » et quels « gestes », quelles « postures », constituent les actes d'une *praxis* transgenre.

De fait, dans les romans de notre corpus, le geste peut être considéré comme un *signe extérieur de féminité*, soit un signe *visible* permettant à un tiers de lire l'autre comme étant une femme, ou, plutôt, dans le cas qui nous intéresse, comme ressortissant du genre féminin. Le geste est, comme la robe, la perruque, le bijou, l'amant, un signifiant de la féminité, pouvant dès lors intégrer le paradigme du travesti. Bien sûr, il peut s'agir d'un geste ou d'un simple mouvement, d'une mimique, d'une attitude, d'un tic, soit d'autant de signes que le corps produit, détachés des objets qui le parent. Car, à la différence des précédents, ce signe nécessite le corps, l'usage du corps, le détournement du corps (dans le sens où celui-ci a d'abord été modelé – éduqué, construit – pour la masculinité). Le geste est donc à lire comme l'un des outils du travestissement, comme une pratique transgenre à part entière.

En fin analyste des performances transgenres, Genet ne manque jamais l'occasion d'orienter ses descriptions sur le détail infime des gestes de son héroïne ou de ses sœurs. Dans ses *Fragments*, il reconnaît deux phénomènes corporels comme producteurs de la féminité, le geste et la voix :

---

<sup>314</sup> GRECO, Luca. KUNERT, Stéphanie. « Drag et performance », in RENNES, Juliette, *Encyclopédie critique du genre*, Paris : Éditions La Découverte, « Hors collection Sciences Humaines », 2016, p. 226.

*La Femme, par nos gestes et nos intonations, cherche le jour, et le trouve : notre corps du coup troué, s'irréalise<sup>315</sup>.*

A bien des égards, Genet construit toute une poétique du geste. C'est le geste, chez lui, qui produit le genre. On le voit chez Première Communion lors de l'enterrement de Divine dont on apprend qu'elle tend, « à la manière des ladies, le menton<sup>316</sup> ». C'est donc par un geste du menton que le travesti performe son genre, et, parmi ce genre, une sous-catégorie, celle de la lady. Mais le personnage dont le gestuel est le plus détaillé, le plus décrit est bien entendu Divine. Dès son arrivée à Montmartre, l'héroïne est présentée dans le cadre d'une performance :

*Le thé apporté, elle le but comme chez elle, par toutes petites gorgées (pigeonne), posant et reposant la tasse son auriculaire dressé<sup>317</sup>.*

Au-delà de sa tenue, ce sont donc les gestes qui la caractérisent. La dimension performative est d'autant plus évidente qu'il y a là un public :

*Elle buvait son thé sous trente paires d'yeux démentant ce que disaient les bouches méprisantes, dépitées, navrées, fanées<sup>318</sup>.*

La première apparition de Divine dans le roman se fait donc dans le cadre d'une représentation informelle. Sans reconduire, comme on le voit chez Donoso ou Lemebel, le dispositif traditionnel du spectacle travesti, Genet en garde quelques caractéristiques, soit un lieu public (ici un café de Montmartre) entièrement composé d'hommes qui observent un travesti. Divine a conscience du regard qu'on porte sur elle et semble agir comme s'il s'agissait d'un spectacle :

*Enfin, elle tapota son front de neige avec un mouchoir fleuri. Puis elle croisa ses jambes : l'on vit à sa cheville une gourmette fermée par un médaillon que nous savons, nous, contenir quelques cheveux. Elle sourit à la ronde et chacun ne répondit qu'en se détournant, mais cela était répondre<sup>319</sup>.*

Divine performe devant une audience rétive. Le personnage est cependant pensé dans tout son potentiel séductif :

---

<sup>315</sup> GENET, Jean. *Fragments*. Paris : Éditions Gallimard, 1990, p. 81.

<sup>316</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. *Op. Cit.*, p. 19.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>318</sup> *Ibidem*.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 40.

*Divine nouait, garrotait des carotides. Sa séduction sera implacable. S'il ne tenait qu'à moi, j'en ferais un héros fatal comme je les aime. Fatal, c'est-à-dire décidant du sort de ceux qui les regardent, médusés. Je la ferais avec des hanches de pierre, des joues polies et plates, des paupières lourdes, des genoux païens si beaux qu'ils reflèteraient l'intelligence désespérée du visage des mystiques. Je la dépouillerais de tout attirail sentimental. Qu'elle consentît à être statue gelée<sup>320</sup>.*

On voit bien que, pour rendre avec exactitude les gestes de l'héroïne, la représentation doit passer par un autre détournement, celui de la métaphore (« front de neige », « garrotait des carotides ») comme si, à la pratique transgenre du personnage, répondait une autre pratique, tout aussi transgressive, celle de la langue. Le but reste de faire figurer dans le corps du texte le texte du corps dont la signification est la féminité. Alors qu'elle est, rappelons-le, habillée d'un simple « pantalon », Divine performe son genre en privilégiant le geste. La gestion de l'espace est à ce titre significatif puisque, passant de l'intérieur à l'extérieur, Divine maintient la même attitude, perpétue la même performance : « Son thé bu, Divine, indifférente (il semblait, à la voir), se tortillant dans une gerbe de fleurs, semant froufrous et paillettes d'un falbala invisible, s'en fut<sup>321</sup>. » En quelques pages, Genet mêle la description (les vêtements et le physique) et la narration de la performance, tressant deux modalités romanesques pour la construction de son héroïne. Les verbes de mouvement (le plus souvent au passé simple) mettent l'accent sur la production du genre par le biais des gestes : « tapota, croisa, se tortillant, semant ». L'auteur s'aventure dans les menus détails de cette performance : « l'auriculaire dressé, tapota ». C'est par le geste, par la gestion globale et détaillée du corps, que se produit et se précise le genre : le geste *signifie* le féminin. Genet souligne par ailleurs la dimension quasi magique et religieuse de cette production, de cette signification : « Pour Divine, les anges sont des gestes qui se font sans elle<sup>322</sup>. » Tout au long du roman, comme autant de pauses narratives et poétiques, Genet revient sur les gestes de Divine, parce qu'ils sont ce par quoi advient le genre, ce par quoi advient le féminin :

*Ces cris (Mignon dira : « Elle perd ses cris », comme il pensait : « Tu perds tes légumes » ou « Tu prends du rond ») étaient un des tics que Divine avait dérobés à Mimosa I. Quand, avec quelques autres, elles étaient réunies dans la rue ou dans un café de tantes, de leurs conversations (de leurs bouches et de leurs mains) s'échappaient des fusées au milieu desquelles elles se tenaient de la façon la plus simple du monde, discutant de sujets faciles et d'ordre ménager<sup>323</sup>.*

---

<sup>320</sup> *Ibidem.*

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 96.

Plus que de gestes, Genet parle donc de « tics ». La formulation est intéressante à plus d'un titre. Elle dit d'abord la récurrence des mouvements, et par là la récurrence du performatif, que ce soit en face d'un public masculin ou travesti, hostile ou acquis, (l'utilisation de l'imparfait témoignant de cette fréquence). Elle montre également à quel point la performance se réifie jusqu'à s'essentialiser, ou plutôt jusqu'à paraître essentialisée, comme si les gestes, à force de répétition, devenaient naturels et non plus produits, pensés, performés. Les gestes sont volontiers réifiés (« fusées ; légumes ») pour souligner cette sédimentation de la performance jusqu'à donner l'illusion de l'essentialité. Le cadre quotidien n'est pas mentionné gratuitement, il précise que ces « tics » en sont la partie intégrante : « s'échappaient des fusées au milieu desquelles elles se tenaient de la façon la plus simple du monde, discutant de sujets faciles et d'ordre ménager. » La mention stéréotypique du « ménager », évidemment, installe le quotidien dans la féminité (ou la féminité dans le quotidien). On touche là à ce que Butler dit de la réification du genre par la répétition d'actes :

*Le genre c'est la stylisation répétée des corps, une série d'actes répétés à l'intérieur d'un cadre régulateur des plus rigides, des actes qui se figent avec le temps de telle sorte qu'ils finissent par produire l'apparence de la substance, un genre naturel de l'être<sup>324</sup>.*

Genet, dans les descriptions qu'il fait de Divine, met en évidence cette « stylisation répétée » de son corps, cette réitération d'actes, soit, ici, de gestes, visant à réifier son genre, à en donner l'apparence ou l'illusion d'une essentialité. De fait, comme le rappelle Pascale Gaitet :

*Again her gestures, tending towards the refined, are consciously, carefully elaborated and performed. This has been the case, always, since her childhood, when she was Louis: "His every act was served by gestures necessitated not by the act itself but by a choreography that transformed his life into a perpetual ballet<sup>325</sup>."*

*Encore une fois, ses gestes, qui tendent au raffiné, sont consciemment, précautionneusement élaborés et performés. Cela a toujours été le cas, depuis son enfance, quand elle était Louis : « Tous ses actes furent servis par des gestes nécessités non par l'acte, mais par une chorégraphie qui transformait sa vie en un ballet perpétuel<sup>326</sup>. » [Notre traduction]*

---

<sup>324</sup> BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre*. Op. Cit., pp. 109-110.

<sup>325</sup> GAITET, Pascale. *Queens and Revolutionaries: New Readings of Jean Genet*. Delaware: University of Delaware Press, 2003, p. 36.

<sup>326</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 168.

Les personnages travestis de Jean Genet jouent avec les codes dévolus au genre (nous verrons plus tard s'il s'agit, ce faisant, de les intégrer et de les naturaliser ou de les détourner et donc de les déconstruire). Le fait est que le geste travesti (ou le geste transgenre) fait systématiquement la balance entre l'essence et le construit, entre un constructivisme affirmé et un essentialisme implicite, comme dans ce passage qui insiste sur la dimension construite du gestuel :

*Il en était de même pour les gestes. Divine en possédait un très grand qui, sortant le mouchoir de sa poche, décrivait une immense courbe avant de le poser sur ses lèvres. Qui eût voulu deviner le geste de Divine se fût infailliblement trompé, car chez elle deux gestes étaient contenus en un. Il y avait le geste élaboré, détourné de son but initial, et celui qui le continuait et l'achevait en se greffant juste à l'endroit où le premier cessait. Donc, en sortant sa main de sa poche, Divine avait voulu allonger le bras et secouer son mouchoir de dentelle déployé au bout. Le secouer pour un adieu à rien, ou faire tomber une poudre qu'il ne contenait pas, un parfum, non : c'était un prétexte. Il fallait ce geste immense pour raconter ce drame étouffant : « Je suis seule. Me sauve qui peut. » Mais Mignon, s'il n'avait pu le détruire tout à fait, avait réduit ce geste qui, sans pourtant se banaliser, s'était hybridé et, par là, devenu étrange. Il l'avait, en le bouleversant, rendu bouleversant<sup>327</sup>.*

Le geste est ici doublement réifié, il devient une possession (« ...elle en possédait un... »). Le geste est un objet dont on use et abuse or, comme le dit Baudrillard, « tout objet transforme quelque chose<sup>328</sup> ». Ici, le geste est un objet qui transforme le corps. Comme le dit Pascale Gaitet à propos de cette même scène :

*Divine's "signature gestures" are gestures that contribute to the creation of her persona, her feminine gendered persona. The enormous arc the handkerchief makes is not brought on by, or necessarily appropriate to, a situation; gestures such as that one are not expressive of an emotion, of an inner self, but, rather, serve to constitute a self<sup>329</sup>.*

*Les "gestes signatures" de Divine sont des gestes qui contribuent à la création de son personnage, son personnage genré, féminin. L'immense courbe que dessine son mouchoir n'est pas amenée ou rendue nécessaire par la situation ; des gestes comme celui-ci ne sont pas l'expression d'une émotion, d'une intériorité, mais servent plutôt à construire une représentation du moi. [Notre traduction]*

Genet, subtilement, révèle donc la nature construite des gestes du travesti, la dimension performative de tout comportement : Divine *fait*, littéralement, sous nos yeux, la femme. Elle est sa propre metteuse en scène, sa propre comédienne, sa propre *réalisatrice*. Le geste est d'ailleurs dit « élaboré ». Tout semble ici conscient, voulu, calculé. Le geste-

---

<sup>327</sup> *Ibid.* p. 97.

<sup>328</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Le Système des objets. Op. Cit.*, p. 8.

<sup>329</sup> GAITET, Pascale. *Queens and Revolutionaries. Op. Cit.*, p. 44.

objet (« Elle en possédait un... ») avait déjà été analysé par Genet comme réification et rituel :

*Finalemment, le geste n'est que le corps en acte du roi ou de la star ; en lui se coule cette personnalité « lumineuse », simple condensation des grandes forces sociales. Le geste, c'est l'acte devenu objet<sup>330</sup>.*

Comme pour Butler, le geste, ritualisé, répété, se sédimente, se réifie, et cette réification donne l'illusion de l'essence. C'est en cela que le geste, pour reprendre l'expression déjà citée de Sartre, « contient un pouvoir ». Il a le pouvoir de l'essence illusoire.

Preuve supplémentaire qu'un geste est une construction, un tiers peut l'altérer, en modifier la forme ou l'impact : « Mais Mignon, s'il n'avait pu le détruire tout à fait, avait réduit ce geste qui, sans pourtant se banaliser, s'était hybridé et, par là, devenu étrange. » Parce que tout geste relève d'une construction préalable ou concomitante, Genet affirme une hybridité totale et effective du travesti. Si un homme peut faire la femme alors un homme devenu femme peut tout aussi bien retourner à son rôle d'origine. La frontière ayant été traversée une fois, il semble possible, chez Genet, de la franchir à nouveau, en sens inverse :

*Elle chercha des gestes mâles, qui sont rarement des gestes mâles. Elle siffla, mit ses mains dans ses poches, et tout ce simulacre fut exécuté si malhabilement qu'elle paraissait être en une seule soirée quatre ou cinq personnages à la fois. Elle y gagnait la richesse d'une multiple personnalité. Elle courait de la fille au garçon, et les passages de l'une à l'autre – parce que l'attitude était nouvelle – se faisaient en trébuchant. Elle courait après le garçon à cloche-pied. Elle commençait toujours ses gestes de Grande Évaporée, puis, se souvenant soudain qu'elle devait se montrer virile pour séduire l'assassin, elle les achevait dans le burlesque, et cette double formule l'enveloppait de merveille, faisait d'elle un pitre timide en bourgeois, quelque folle empoisonnée<sup>331</sup>.*

Dans cet extrait, Divine joue consciemment le « mâle » comme s'il s'agissait d'un rôle. Pourtant, Genet souligne la contradiction inhérente aux gestes : ils sont et ne sont pas « mâles ». Ce paradoxe soulevé dès la première phrase relève de l'idée genettienne que tout acte théâtral relève en fait de la féminité et qu'il n'y a rien de plus féminin que le fait même de jouer la comédie, quand bien même ce jeu consiste précisément en la contrefaçon de la virilité. De plus, la dimension constructiviste des gestes est ici d'autant plus flagrante qu'il y a ratage : « Elle courait après le garçon à cloche-pied. » C'est ici ce

---

<sup>330</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Saint-Genet. Op. Cit.*, p. 360.

<sup>331</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 125.

que Pascale Gaitet appelle “*failures of agency*”, que l’on pourrait traduire par « échecs de la capacité d’agir » ou encore « échecs d’exécution » :

*Though drag is most often shown to be a triumphant practice, Genet is not without including painful failures of agency. He acknowledges that there are certain aspects of the material world that the subject’s will cannot overcome and occasions when shame can be neither concealed nor transcended<sup>332</sup>.*

*Bien que le travestissement soit le plus souvent décrit comme une pratique triomphante, Genet n’est pas sans inclure les échecs douloureux de l’exécution. Il reconnaît qu’il y a certains aspects du monde matériel que la volonté du sujet ne peut dépasser et certaines occasions où la honte ne peut être cachée ou transcendée. [Notre traduction]*

Bien sûr, dans un sens, la vision genettienne du genre est à l’opposé de ce que dit Judith Butler dans *Bodies that matters* : « Le genre n’est pas un artifice qu’on endosse ou qu’on dépouille à son gré, et donc, ce n’est pas l’effet d’un choix<sup>333</sup>. » Cependant, même si Divine pense pouvoir endosser un genre et se dépouiller de l’autre « à son gré », c’est un échec : la chose ne se fait qu’à « cloche-pied » et le genre devient boiteux. Divine ne peut faire le « choix » du genre. Si Genet semble pousser à l’extrême les notions de performance et de performativité – non sans irréalisme, Divine se masculinisant ou se féminisant au besoin, selon ses désirs –, il n’hésite pas à poser des limites à son personnage et à sa performance. Différents signes linguistiques en témoignent : « malhablement ; cloche-pied ; en trébuchant ; burlesque ». Mais peu importe que le double travestissement de Divine soit un échec, peu importe que sa performance manque, rate ; le principal ici est de décréter le caractère construit et performatif du genre. La récurrence des verbes d’action et de mouvement témoigne de ce caractère : « elle chercha ; exécuté ; elle courait ». Il ne s’agit jamais d’être un homme ou une femme, mais de faire l’homme ou la femme. On voit également que Divine joue avec les stéréotypes assignés à la masculinité (pour ne pas dire au virilisme) : « Elle siffla, mit ses mains dans ses poches, et tout ce simulacre fut exécuté si malhablement qu’elle paraissait être en une seule soirée quatre ou cinq personnages à la fois. » L’attention portée aux stéréotypes (qu’ils soient féminins ou masculins) témoigne de la théâtralité inhérente à la performance du genre. Chez Genet, on surjoue systématiquement. C’est pourquoi le travesti – ou la *drag-queen* – incorpore les stéréotypes, non pour consolider

---

<sup>332</sup> GAITET, Pascale. *Queens and Revolutionaries. Op. Cit.*, p. 27.

<sup>333</sup> BUTLER, Judith. *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe*, trad. Charlotte Nordmann, Paris : Éditions Amsterdam, 2009.

– nous y reviendrons dans notre troisième chapitre – la binarité mais tout simplement parce que ces stéréotypes relèvent de la performance de genre quotidienne relative aux hommes ou aux femmes. Contentons-nous pour l’instant de dire que c’est par le geste que le genre se performe. Le personnage travestit son corps au moyen d’étoffes mais travestit aussi (peut-être même avant tout) son gestuel. Genet le sait bien qui, à l’intérieur même de sa narration, se décrit lui-même dans ce geste travesti :

*Me hausser sur la pointe du pied droit pour prendre au mur ma petite glace, ou saisir sur l’étagère ma gamelle, est un geste qui me transforme en princesse de T..., à qui je vis un jour faire ce mouvement pour remettre à sa place un dessin qu’elle m’avait montré<sup>334</sup>.*

On vient que c’est par le geste que Genet, narrateur du roman et prisonnier, se « transforme », voire se « travestit », en femme, et qui plus est en « princesse ». Au lever du pied – geste de danseuse, de ballerine – succède le geste de la main, geste emprunté à une femme, et que Genet reconduit, non par commodité mais comme pratique transgenre. Déconstruisant au maximum son héroïne, Genet en donne cette description : « Divine était un mâle maquillé, échevelé de gestes postiches<sup>335</sup>... » La métaphore dit bien que le geste est, pour le travesti, un accessoire, au même titre que la robe ou la perruque, une construction utile. Les gestes sont des postiches appliqués au corps, des habillements supplémentaires ne provenant que de l’exécution, que de l’emploi d’un membre. Si bien qu’à bien des égards Divine ne semble être plus que ça : un geste (et encore : une geste). C’est du moins ce que déclare Sartre :

*Elle n’agit point, elle se transforme en geste ; ce geste volatil étincelle un instant puis explose, il ne reste plus qu’une vieille tapette<sup>336</sup>.*

Paradoxe ultime, Divine à force de gesticuler n’agirait pas, elle se transformerait en geste, geste par ailleurs « volatil » qui témoigne de l’instabilité de son assomption de genre, geste qui enfin contient sa propre annulation, sa propre annihilation, qui « explose ». Nous reviendrons sur ce point.

On retrouve chez Lemebel et Donoso cette même attention portée au geste *créateur* (au sens où le geste *crée* le genre), au geste comme pratique transgenre, au geste

---

<sup>334</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. *Op. Cit.*, p. 181.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>336</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Saint-Genet*. *Op. Cit.*, p. 389.



comme élément constitutif du travestissement. Le narrateur lemebelien signale d'ailleurs la primauté du geste sur la pratique même de travestissement :

*La profesora decía que un médico podía enronquecerme la voz, que sólo un médico podía afirmar esa caminada sobre huevos, esos pasitos fi-fi que hacían reír a los niños y le desordenaban la clase<sup>337</sup>.*

*La maîtresse disait qu'un médecin pouvait rendre ma voix plus grave, que seul un docteur pouvait me faire passer cette habitude de marcher comme sur des œufs et rendre plus virils mes petits pas maniérés qui étaient la risée des élèves et semaient le chahut dans sa classe<sup>338</sup>.*

Le narrateur s'intéresse dans ce passage à la démarche du personnage encore enfant. Les pas, qualifiés de "fi-fi", ont donc un sexe. L'enfant est ici reconnu coupable d'une pratique transgenre inconsciente et spontanée, celle d'adopter une démarche féminine qu'une autre métaphore vient décrire : "esa caminada sobre huevos". Le garçon est reconnu coupable de féminité (« l'œuf » n'est-il pas d'ailleurs un signe hautement féminin ?). Or, n'étant pas proprement travesti, quel indice témoigne de sa culpabilité sinon ce signe extérieur de féminité, ces petits pas précieux, cette démarche légère qui dément toute forme de virilité ? Il est intéressant de noter que cette démarche est comme inhérente au personnage, recouvrant une apparence d'essentialité. Contrairement au personnage de Genet, le geste est acquis dès l'enfance et ne procède pas d'une mimétique consciente, d'une performance conçue comme telle. Bien sûr, la mimétique existe, elle est celle qui se fonde sur l'observation de la mère. Les pas "fi-fi" de la Folle témoignent d'une identification à la mère – mais nous reviendrons plus tard sur le processus identificatoire et la mimétique gestuelle. Lemebel, travesti dans la vie, est de tous les auteurs du corpus celui qui caractérise le plus les gestes de son personnage selon la modalité du travestissement. C'est pourquoi l'on retrouve au fil des pages de nombreuses occurrences de ce schéma grammatical : un substantif – désignant le plus souvent une partie du corps – suivi d'un adjectif ou d'un autre substantif apposé ("pasitos fi-fi") désignant l'homosexualité. Devenu adulte, c'est le même procédé qui permet au narrateur de caractériser la gestuelle de l'héroïne :

---

<sup>337</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 16.

<sup>338</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 17.

*Es como devolver perlas al mar, concluyó sacudiendo las flores, esparciendo chispas de vidrio en el aire carnavalizado por su gesto travesti*<sup>339</sup>.

*C'est comme retourner des perles à la mer, conclut-elle en secouant les fleurs, éparpillant des étincelles de verre dans l'air carnalisé de son geste travesti*<sup>340</sup>.

Comme Genet, Lemebel passe par la métaphore pour décrire le geste, comme s'il fallait – mais nous y reviendrons – travestir la langue pour rendre compte du travesti. On note également l'emploi d'un néologisme, "*carnavalizado*", judicieusement traduit par un autre néologisme : « carnalisé ». Mais ce qui est ici le plus révélateur est la caractérisation même du geste en tant que « travesti », comme si pour Lemebel, le travestissement ne consistait pas seulement en un habillement féminin, en un « déguisement », en l'outrepassement d'une législation vestimentaire, mais en une action sur le corps, en un gestuel transgenre. Pour Lemebel, le geste même peut se travestir. D'ailleurs, il est remarquable que la Folle d'en face soit, de tous les personnages du corpus, celle qui se travestit le moins au sein du roman, celle qui ne porte quasiment pas la robe. Certes, cette relégation de l'apparat féminin (hormis les accessoires précédemment cités, et toujours dans un cadre intime ou de séduction) peut s'expliquer par le conteste de répression de la dictature chilienne mais c'est également un moyen pour l'auteur de dire que le travestissement peut se contenter de l'imagination (les robes fictives précédemment évoquées) ou du gestuel. On travestit ses gestes comme on travestit son corps. Autre point important : Lemebel renoue, au détour d'un néologisme, avec l'une des origines rituelles du travestissement, le carnaval. Comme le rappelle Steinberg : « Dans l'Occident de l'époque moderne, le travestissement prend des formes rituelles ou du moins festives lors des carnivals, mais non des formes institutionnalisées<sup>341</sup>. » Adeptes de la performance artistique et du happening *queer*, Lemebel souligne ici l'une des pratiques ritualisées du travestissement, le carnaval. Bien sûr, la Folle n'est pas un travesti de carnaval, sa pratique est au contraire quotidienne mais elle incarne à elle seule toutes les formes de travestissements, rituelles et intimes, flamboyantes et retenues. Le contraste entre le corps de la Folle et le geste est souvent relevé par le narrateur comme dans ce passage où celle-ci « devait sortir, affronter la grisaille avec sa barbe naissante qui le faisait ressembler à un hérisson<sup>342</sup> » ("*enfrentarse*

---

<sup>339</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 39.

<sup>340</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 37.

<sup>341</sup> STEINBERG, Sylvie. *La Confusion des sexes*. Op. Cit., p. 10.

<sup>342</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 55

a “*esa tarde gris*” con su cara sin afeitar como puerco espín<sup>343</sup>”). L’échec performatif du corps (l’échec du corps à *faire femme*) est aussitôt contredit par l’exécution du geste entrepris par la Folle qui « hélait le bus d’un doigt tendu par l’éclat d’un diamant invisible<sup>344</sup>. » De la même façon que la Folle marche dans une robe fictive, elle lève en l’air un bijou fantasmé. Le travestissement relève ici du geste et non pas de la tenue. Quand elle doit se confronter à l’hostilité de l’une de ses « sœurs tapettes », la Folle joue encore de son geste travesti :

*C’était sûrement une princesse avec de la classe qui n’a plus supporté votre saleté, marmonna la Folle d’en Face, méprisante, en allongeant le cou d’un air de reine des abeilles<sup>345</sup>.*

*Habrà sido una princesa con clase que no soportó la mugre, musitó la Loca del Frente, estirando el cuello con un desprecio de avispa real<sup>346</sup>.*

Événement linguistique notable dans la description des gestes travestis de la Folle, la métaphore animale est récurrente. Quand elle n’est pas abeille, la folle est araignée (Divine était, rappelons-le, « pigeonne »). De fait, la métaphore arachnéenne est (évidemment...) filée tout au long du roman. Comme pour souligner à la fois le savoir-faire de tisseuse et la préciosité de ses gestes, Lemebel concentre son attention descriptive sur les mains de la Folle : “... *ella tejia la espera, hilvanaba trazos de memoria, pequenos recuerdos fugaces en el acento marifrunco de su voz<sup>347</sup>.*” (« Elle tricotait l’attente, faufilait de sa voix mignarde des parcelles de mémoire, des petits souvenirs fugaces<sup>348</sup>. ») Plus tard, ce sont « ses doigts tarentules<sup>349</sup> » qui sont évoqués. Bien entendu cette métaphore récurrente est là pour souligner un intertexte, celui du roman de Manuel Puig, *Le Baiser de la femme araignée*<sup>350</sup> mais elle permet aussi à Lemebel de signifier dans le roman la grâce animale du geste de la Folle. Une autre métaphore vient de façon récurrente souligner la légèreté du geste travesti, celle de l’oiseau : « Assaillie de doute, tandis que les colombes humides de ses mains étendaient la nappe<sup>351</sup>... » (“*Así de dudosa, con sus*

<sup>343</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, pp. 58- 59.

<sup>344</sup> *Ibidem*.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 75

<sup>346</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 81.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>348</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 16.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p 47.

<sup>350</sup> PUIG, Manuel. *Le Baiser de la femme araignée*. Paris : Points, 2012.

<sup>351</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 51.

*manos de palomas mojadas colgando el mantel*<sup>352</sup>...) Ou encore : “*Carlos acercó su mejilla sin afeitarse a la boca picaflora*<sup>353</sup>...” (« Carlos approcha sa joue de sa bouche de colibri<sup>354</sup>... ») L’animalisation du personnage permet à Lemebel de représenter littérairement le geste travesti, insistant sur sa légèreté, sa grâce, bref autant de caractéristiques socialement attribuées à la femme, par le truchement d’insectes ou d’oiseaux. La description du geste travesti, en tant qu’objet-signifiant de la féminité, est donc l’occasion pour les auteurs de performances linguistiques évidentes. Le corps du texte rejoint le texte du corps travesti dans sa créativité, dans sa performance. C’est aussi une façon d’affirmer la dimension héroïque, surhumaine et quasiment mythologique, du personnage travesti, en invoquant sa propension à dépasser le stade même de l’humain, lui qui n’est à proprement parler ni masculin ni féminin, ni humain ni animal. Mairead Hanrahan déclare la même chose dans son article « Espèces de travestissements et travestissement de l’espèce dans l’écriture de Genet » : « Revêtir une « toilette » de femme, c’est ainsi s’habiller en animal [...] c’est alors exhiber un trouble aussi bien de l’espèce que du sexe ou du genre<sup>355</sup> ». Cette réflexion, valable aussi bien pour Genet que pour Lemebel, insiste sur la dimension transgressive du travesti qui déstabilise toutes les frontières. Nous ajouterons que cette déstabilisation ne se produit pas seulement par le port des « toilettes » mais aussi, et peut-être surtout, par l’exécution des gestes.

Selby, dans un registre de langue plus réaliste, porte la même attention au gestuel du travesti. Au même titre que Genet ou Lemebel, le geste n’est rien de moins qu’un objet, qu’un signe :

*Oh, aren't you the one though, hoping he was serious, trying in her finest effeminate manner to act coy*<sup>356</sup>.

*Oh, toi alors, espérant qu'il parlait sérieusement, s'efforçant de son style le plus joliment efféminé de jouer la coquetterie effarouchée*<sup>357</sup>.

La féminité, dans ce court passage, est considérée comme un “*act*”. Encore une fois, pour reprendre les mots de Butler, Selby s’attache à représenter la « stylisation répétée des

<sup>352</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 54.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p 134.

<sup>354</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 119.

<sup>355</sup> HANRAHAN, Mairead. « Espèces de travestissements et travestissement de l’espèce dans l’écriture de Genet », *MLN*, Vol. 128, No. 4, French Issue (September 2013), pp. 928.

<sup>356</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. Op. Cit., p. 29.

<sup>357</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. Op. Cit., p. 35.

corps<sup>358</sup> », cette répétition d'actes « qui se figent avec le temps de telle sorte qu'ils finissent par produire l'apparence de la substance, un genre naturel de l'être<sup>359</sup> ». Georgette n'est pas la seule à être concernée par cette attention romanesque. Le personnage de Camille est celui auquel le narrateur consacre le plus de temps, sans doute parce qu'il s'agit du personnage de la débutante, du personnage de la vierge, de l'apprentie travestie. Les gestes s'y ressentent – davantage du moins que chez Miss Lee, expérimentée et « passant » déjà pour femme – comme construits, performés :

*Camille sniffled, primed her hair again, peeked out, walked to the kitchen and slowly inched her way to the living room hoping her makeup was on properly (that light over the mirror is simply terrible) and glided into the room and slowly lowered herself beside Goldie and, as did the other girls, surveyed the prospective suitors<sup>360</sup>.*

*Camille renifla, rajusta de nouveau sa coiffure, jeta un œil à l'extérieur, retourna à la cuisine et gagna lentement le living-room, espérant qu'elle avait correctement appliqué son maquillage (cette lumière au-dessus du miroir est tout bonnement lamentable) et entra d'une démarche légère dans le living où elle s'assit lentement à côté de Goldie pour passer en revue, comme le faisaient les autres filles, les prétendants éventuels<sup>361</sup>.*

La succession des verbes au *preterit* soulignent l'action. On voit bien comment le corps est stylisé par l'accumulation de gestes, par l'exécution d'attitudes. Le narrateur révèle d'ailleurs la dimension mimétique de cet acte : « comme le faisaient les autres filles ». Camille, novice, débutante, est le personnage qui révèle ici la construction sociale mimétique du genre : il s'agit toujours de faire « comme le faisaient les autres filles ». Il insiste également sur la lenteur de la démarche (deux occurrences de l'adjectif “*slowly*”), lenteur doublée de légèreté (“to glide” signifie littéralement « glisser »), comme autant de signifiants de la féminité déjà collectés dans les textes genétien ou lemebelien. Le paragraphe s'achève sur la représentation d'une attitude féminine stéréotypique de séduction (“*surveyed the prospective suitors*”). Dans un autre passage, un geste de la main requiert l'attention de la narration :

*(Camille revint de la salle de bains, débarbouillée et rafraîchie, la chevelure brossée avec tant de soin, radieuse, illuminée, traversant si gaiement la pièce. Oh franchement Miss Truc, on croirait que c'est la première queue qu't/aies jamais sucée. Camille*

---

<sup>358</sup> BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Op. Cit.*, pp. 109-110.

<sup>359</sup> BUTLER, Judith. *Gender trouble. Op. Cit.*, p. 110.

<sup>360</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn. Op. Cit.*, p. 46.

<sup>361</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn. Op. Cit.*, p. 58.

*adressa à Goldie le petit signe de quelques doigts papillonnant et s'assit à côté de Sal<sup>362</sup>)...*

*(Camille came back from the bathroom, fresh and clean, her hair so neatly brushed, the highlights gleaming, swishing ever so gaily across the room. O really Miss thing, one would think it was the first cock you ever sucked. Camille fluttered a few fingers at Goldie and sat beside Sal<sup>363</sup>)...*

Sortant de la salle de bain, lieu qui fonctionne comme un signifiant de la féminité en ce qu'il est le lieu des préparations, du rituel préparatoire de la féminité ("*fresh; clean; neatly brushed; gleaming*") et de la séduction, Camille est *reconstruite*. La performance est d'autant plus aboutie qu'elle se situe quelques minutes après la perte de virginité de la jeune *drag* avec Sal, comme si l'acte sexuel avait contribué à faire de Camille la femme qu'elle désire être. Le mouvement des doigts représenté dans le texte l'est selon les mêmes modalités : légèreté et grâce ("*to flutter*" pouvant être traduit par « battre faiblement, agiter, papillonner »).

Ainsi, les auteurs du corpus ne manquent jamais de révéler la performance rituelle, réifiée, des personnages travestis par le détail des gestes effectués. Les corps sont « stylisés », soumis à une performance itérée au point de paraître naturelle – quand la stylisation est « réussie ». Mais il ne s'agit ici que d'une performance de l'intime, du quotidien, de micro-performances. Qu'en est-il quand ces personnages performant pour de bon, c'est-à-dire, dansent, chantent, jouent, pour une audience ? Qu'en est-il quand la féminité ne se contente pas de la sécurité d'un foyer mais se déploie dans un spectacle ?

### 132. Le travestissement et la performance artistique : danse, théâtre, chant

Comme on l'a vu, les tenues vestimentaires, les accessoires, les gestes, fonctionnent pour le personnage travesti comme autant de signifiants de la féminité permettant une production quotidienne du genre. Toutefois, un des aspects communs à bon nombre des personnages du corpus que nous n'avons pas encore abordés est celui de la performance publique. De fait, certains personnages partagent une activité artistique liée à la performance de la féminité. La Manuela danse dans les bordels depuis son plus

---

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 95

<sup>363</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. *Op. Cit.*, p. 74.

jeune âge, la Folle conserve sur des photographies les traces d'un passé de performeuse, Miss Lee danse dans les cabarets. Pourquoi le travestissement est-il si souvent lié, dans les romans du corpus, aux pratiques artistiques ? En quoi la performance – vocale, musicale, corporelle ou chorégraphique – constitue-t-elle un élément fondateur de l'identité travestie ?

Bien sûr, l'explication première de cette récurrence de pratiques travesties est historique et sociale. Les cabarets étaient souvent les seuls endroits où il était socialement accepté de se travestir. Plusieurs livres traitent de l'émergence de ces cabarets et des pratiques de travestissement : Viviane Namaste, dans *C'était du spectacle*<sup>364</sup> !, s'intéresse à la culture du cabaret dans le Montréal de 1955 à 1985 ; Maxime Foerster, dans *Elle ou lui*<sup>365</sup> ?, évoque cette même culture dans le Paris des années 1950 et 1960 tandis qu'Esther Newton, dans une œuvre déjà citée, suit des "*female impersonators*<sup>366</sup>" aux quatre coins des États-Unis. Cependant les œuvres de notre corpus ne sont pas des documents. Aussi la performance travestie telle que réalisée en cabaret est-elle à lire comme une pratique transgenre découlant de celles déjà évoquées, à ceci près cependant qu'elle s'y trouve théâtralisée à l'envi. Dans son travail sur les "*female impersonators*", Esther Newton distingue les "*stage impersonators*" des "*street impersonators*" :

*While street impersonators are androgynous, dramatic, and highly "visible" off stage, stage impersonators tend to look like bland, colorless men*<sup>367</sup>.

*Alors que les imitateurs urbains sont androgynes, théâtraux, et hautement « visibles » en dehors de la scène, les imitateurs tendent à apparaître comme des hommes fades et ternes. [Notre traduction]*

Si la catégorie des "*street impersonators*" semble convenir à merveille aux personnages de *Last Exit to Brooklyn*, les personnages de la Folle et de la Manuela sont plus difficiles à catégoriser. Si elles sont – ou ont été – toutes deux des "*stage impersonators*" elles ne sont pas pour autant « fades et ternes » et demeurent reconnaissables et identifiables dans la rue en tant que travesti. De fait, les voisines de la Folle « le » jugent efféminé et les habitants d'El Paso n'ignorent pas que la Manuela est une « folle » ("*maricón*"). De plus,

---

<sup>364</sup> NAMASTE, Viviane K. *C'était Du Spectacle! L'histoire des artistes transsexuelles à Montréal, 1955-1985*. Montréal : McGill-Queen's University Press, 2005.

<sup>365</sup> FOERSTER, Maxime. *Elle ou lui ? Une histoire des transsexuels en France*. Paris : La Musardine, Collection L'attrape-corps, 2012.

<sup>366</sup> NEWTON, Esther. *Mother Camp. Op. Cit.*, p. 5.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 15.

*Mother Camp* s'intéressant exclusivement au monde des performeurs américains, il est normal que ses catégories ne puissent fonctionner pour un pays aussi différent que le Chili de Pinochet, qui plus est le Chili rural et arriéré d'El Paso. Ajoutons encore que la catégorie proposée par Esther Newton exclut d'emblée nos personnages dans la mesure où elle déclare : "*Female impersonators do not refer as themselves as transvestite*<sup>368</sup>." (« Les personnificateurs féminins ne réfèrent jamais à eux-mêmes en tant que travestis ».) Cette assertion vaut sans doute pour les performeurs américains à l'étude dans *Mother Camp*. Il n'en reste pas moins que Lupe, la Folle, la Manuela, Miss Lee, se revendiquent performeuses, artistes, quand bien même leurs performances ne se déroulent pas dans des cabarets mais dans des bouges.

De fait, Lemebel évoque, à travers les personnages de la Folle et de Lupe, l'univers des cabarets et leurs performances travesties. Dans un passage déjà évoqué, le narrateur suggère le passé de performeuse du personnage par l'entremise d'une photo, conservée comme une relique :

*Pero había cosas que no podía dejarlas al abandono, como el mantel bordado, como el sombrero amarillo, por ejemplo, como los guantes con puntitos y sus lentes de gata. Las revistas Ecran, algunos recortes de Sarita Montiel, y menos una foto suya en que aparecía de travesti. La extrajo de entre las páginas amarillas de un Cine Amor y la puso a la luz para verla más nítida, pero daba lo mismo, porque el retrato era tan añoso que la bruma del tiempo había suavizado su perfil de cuchillo. Se veía casi bella. Y si no fuera por el "casi", nadie podría reconocerla forrada en el lamé escamado de su vestido de sirena, nadie podría pensar que era ella en esa pose blandamente torcida la cadera y el cuello mirando atrás*<sup>369</sup>.

*Mais il y avait des choses qu'elle ne pouvait pas abandonner, telles que la nappe brodée, le chapeau jaune, les gants à pois et ses lunettes de chatte. Les magazines Écran, quelques coupures de journal sur Sarita Montiel et, surtout, une photo d'elle où on la voyait en travesti. Elle la sortit d'entre les feuilles jaunies d'un vieux numéro de Cine Amor et l'approcha de la lumière pour mieux l'observer. Le cliché était si vieux que la brume du temps avait adouci son profil taillé à la serpe. Elle avait presque l'air belle. Et n'était ce « presque », personne ne l'aurait reconnue, gainée dans le lamé à écailles de sa robe de sirène, personne n'aurait pu se douter que c'était elle dans cette pose mollement déhanchée, la tête renversée en arrière*<sup>370</sup>.

La robe de sirène (« lamé à écailles »), les poses (« déhanchée ; tête renversée en arrière »), montrent bien la théâtralisation outrancière du spectacle travesti de la Folle. Le registre est celui du burlesque et la féminité n'est produite, performée, qu'en tant que parodie. Le personnage de la Folle est un personnage de comédienne, de performeuse,

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>369</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 187-188.

<sup>370</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ó Matador*. Op. Cit., p. 163.



mais vieillissant. La photo – où la folle est « presque belle » – n’est là que pour servir de contraste à la représentation de folle vieillissante et chauve du temps 0 du roman. La Folle évoque d’ailleurs ce passé à Carlos :

*Quand je faisais un show de travesti, j’utilisais un pseudonyme, un nom de fantaisie, comme disent les pédés<sup>371</sup>.*

*Quando yo hacía show travesti usaba seudónimo, nombre de fantasía le dicen los colas<sup>372</sup>.*

Le personnage de la Folle relève bien de ces “*female impersonators*” étudiés par Esther Newton quand bien même celle-ci, contrairement aux cas étudiés dans *Mother Camp*, se revendique comme travesti. La seule raison pour laquelle celle-ci a quitté la scène, c’est parce qu’elle a vieilli. Mais si la performance de cabaret appartient bel et bien au passé, les personnages issus du cabaret demeurent présents dans la vie de la Folle : ce sont ceux de Lupe, Fabiola et Grenouille. Le personnage de Grenouille fonctionne à la fois comme un modèle à suivre et une mère adoptive. Celle-ci se présente d’ailleurs de la sorte à Carlos : « Allez, dis à cet homme d’entrer un moment prendre une petite tasse de thé et faire la connaissance de ta mère<sup>373</sup>. » (“*Anda y dile al hombre que entre un rato para tomarse una tacita de té, y también pueda conocer a tu madre<sup>374</sup>.*”) Grenouille fonctionne un peu selon le modèle des « maisons » des bals travestis de Harlem filmés par Livinstone dans *Paris is burning*<sup>375</sup>. De fait, comme l’explique Esther Newton :

*Those (street) queens do not have a home face, but only a work face. By living together you surround yourself with your own image by surrounding yourself with other images<sup>376</sup>.*

*Ces folles (des rues) n’ont pas de visage privé, seulement un visage public. En vivant ensemble, vous vous entourez vous-mêmes de votre propre image en vous entourant de l’image des autres.*

C’est ce même modèle que suivent également Goldie, Camille et les autres chez Selby. Mais, à la différence de *Last Exit to Brooklyn*, la communauté de Grenouille n’est pas entièrement composée de jeunes travestis aptes à se produire en public :

---

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>372</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. *Op. Cit.*, p. 133.

<sup>373</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. *Op. Cit.*, p. 129.

<sup>374</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. *Op. Cit.*, p. 147.

<sup>375</sup> LIVINGSTONE, Jennie. *Paris is burning*. United Kingdom: Secondsight Film, 1990.

<sup>376</sup> NEWTON, Esther. *Mother camp*. *Op. Cit.*, p. 13.

... Lupe, la plus jeune des trois, une boute-en-train de trente ans à la peau mate, la seule qui pouvait encore se permettre de faire son show et de s'habiller comme Carmen Miranda, avec une minijupe en bananes qu'elle secouait à la face des zonards bourrés pour les réveiller<sup>377</sup>.

... Lupe, la mas joven del trío, una negra treintona y chicha fresca, la única a la que todavía le daba para hacer show y vestirse como la Carmen Miranda con una minifalda de plátanos que zangoloteaba en la cara de los rotos curados para despertarlos<sup>378</sup>.

Lupe fonctionne ainsi comme un double de la Folle en plus jeune, à ceci près que la robe de sirène à lamé se transforme ici en minijupe en bananes à la Carmen Miranda. Toujours est-il que Lupe vit, comme la Folle avant elle, du travail de “*female impersonator*”. Il s’agit d’une fonction traditionnelle du travesti, rendu inapte à l’embauche traditionnelle par sa relégation dans l’abjection. Chez Lemebel, le cabaret et le spectacle travesti sont certes de l’histoire ancienne, cela n’empêche pas la Folle de continuer de performer comme sur une scène, dans un cadre intime tout d’abord, dans lequel Carlos est l’audience unique, dans un cadre plus inattendu ensuite, devant les militaires de Pinochet. Intuitivement – et motivé en cela par Carlos lui-même –, la Folle reproduit ses performances de jeune travesti, à l’aide des “*props*” évoqués par Newton :

*Alors Carlos devint sérieux ; plusieurs militaires leur firent signe de se rabattre sur le côté. Mets ton chapeau, tu veux ? Pour quoi faire ? Pour qu'ils te voient comme une dame élégante. Mais... Mets-le, je te dis, et joue la folle. Fais-le pour moi, je t'expliquerai plus tard. Mais Carlos n'expliquait jamais rien, il était juste comme ça, il avait ce genre d'idées extravagantes. Elle suivit donc ses instructions, parce que ça ne lui coûtait rien d'enfiler le chapeau jaune, les lunettes de féline et les gants à pois, et de déconner un peu avec les militaires. Ça ne lui coûtait rien de les faire rire avec son petit show minable, qui pourtant les fascina à un tel point qu'ils en oublièrent de fouiller la voiture et se contentèrent de jeter un œil rapide sur les papiers de Carlos, au comble de la nervosité<sup>379</sup>.*

*Entonces Carlos se puso serio, varios militares controlaban el camino haciéndoles señas para que se subieran a la berma. Ponte el sombrero ¿quieres? ¿Y para qué? Para que te vean como dama elegante. Pero... Pónetelo te digo hazte la loca. Hazlo por mi, después te explico. Pero Carlos nunca le explicaba nada, él era así, tenía esas ideas tan extravagantes. Por eso le hizo caso, porque no le costaba nada ponerse el sombrero amarillo y los lentes de gata y los guantes con puntitos y güeviar a los milicos. No le costaba nada hacerlos reír con su show de mala muerte, dejándolos tan encandilados que ni siquiera revisaron el auto y apenas miraron los documentos de Carlos que estaba tan nervioso<sup>380</sup>.*

---

<sup>377</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 70.

<sup>378</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 75.

<sup>379</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 25.

<sup>380</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., pp. 25-26.

La voiture fonctionne comme une scène sur quoi la Folle peut performer face à une audience de militaires armés. On retrouve là tous les accessoires propres à signifier cette « féminité » stéréotypée et cinématographique qu'on retrouve dans *Mother Camp* (« chapeau ; lunette de féline ; gants à pois ») tandis que les gestes, les mimiques, les attitudes, bref tous les éléments corporels et théâtraux de la performance travestie sont évoqués par le verbe “*güeviar*” (littéralement : “dire ou faire des choses absurdes”). Ensuite, quand, à la fin du pique-nique, Carlos propose de photographier la Folle, dans le but, irrévélé, de prendre le convoi présidentiel passant derrière, la Folle souhaite, inconsciemment, reproduire la photo du calendrier présent dans sa chambre et sur lequel figure une femme à la capeline rose :

*Ne bouge surtout pas, tu es parfait pour une photo. Carlos s'empresse de chercher son appareil. Je préférerais mettre mon chapeau. Mais non, c'est bien comme ça, ne bouge pas, je te dis. Passe-moi mon chapeau, ça ne te coûte rien. Pourquoi t'es si pressée ? D'accord, tiens. Le chapeau tournoya dans les airs comme une soucoupe volante<sup>381</sup>.*

*No te muevas, estás para una foto. Carlos buscaba la cámara precipitadamente. Pero me gustaría con sombrero. Así no mas, no te muevas te dije. Pero alcánzame el sombrero, qué te cuesta. ¿Por qué tan rápido? Esta bien, toma. El sombrero giro por las aires como platillo volador<sup>382</sup>.*

On voit que pour la Folle la féminité ne peut être produite sans accessoires. Ceux-ci font partie intégrante de la performance. La féminité est pour elle théâtralité. Le narrateur souligne d'ailleurs cette théâtralité de la scène et du personnage :

*Figure absolument centrale de la scène que formait la cordillère, soutenant par la crispation de sa pose la mise en scène bucolique de cet instant. Fixant par son geste théâtral les points de fuite de ce tableau<sup>383</sup>.*

*Absolutamente figura central del set cordillerano, sujetando con la pose tensa la escenografía bucólica de ese minuto. Amarrando con su gesto teatral los puntos de fuga de ese cuadro<sup>384</sup>.*

L'isotopie théâtrale met en avant la conscience que le personnage a de sa performance, du fait même que sa féminité relève d'une performance. Du reste la Folle elle-même en convient : « C'est que je suis une actrice née. En fait, je ne suis pas comme ça

---

<sup>381</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 29.

<sup>382</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, pp. 29-30.

<sup>383</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 28.

<sup>384</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 29.

naturellement, je fais semblant<sup>385</sup>. » Que ce soit dans la cadre d'un cabaret, sur une scène publique, ou dans le cadre plus intime d'un rendez-vous amoureux, la Folle continue d'être une performeuse. Quant à Carlos, il constitue une audience idéale :

*Il la regarda, ébahi. Juchée sur un rocher, la nappe constellée d'oiseaux et de petits anges nouée autour du cou, elle posait comme un modèle. Ses lunettes de chatte lui ajoutant de la prestance, elle mordillait coquettement une petite fleur, ses mains gantées de pois jaunes et ses doigts torsadés en l'air dans un geste andalou<sup>386</sup>.*

*Y se la quedó mirando embobado, encaramada sobre una roca, con el mantel anudado en el cuello simulando una maja llovida de pájaros y angelitos. Alzando el garbo con las gafas de gata, mordiéndose seductora una florcita, con las manos enguantadas de lunares amarillos, y los dedos en el aire crispado por el gesto andaluz<sup>387</sup>.*

La féminité relève davantage ici de la performance scénique que de la « stylisation quotidienne » du corps. La Folle prouve son sens de la scénographie (« juché sur un rocher »), joue de son corps (« doigts torsadés, geste andalou ») et de ses accessoires (« lunettes de chatte »), pour provoquer l'ébahissement de son unique spectateur. La Folle reproduit les gestes de la « folle de cabaret », de la “*loca can-cán*”<sup>388</sup> ” qu'elle se refusait précisément à jouer devant Carlos, cet étudiant sérieux et viril. On note d'ailleurs que l'élément culturel apporté à la scène est issu du monde hispanique, soit de la culture dominante et produite par la colonisation, tout comme chez Donoso. Rappelons enfin que chez Lemebel, la performance travestie n'est pas seulement théâtrale mais aussi musicale puisque la Folle est présentée dès le début du roman entonnant « de sa voix de fausset des airs de Lucho Gatica » tandis « qu'elle toussait le Bésame mucho dans un nuage de poussière<sup>389</sup> ». La voix est un élément central de sa performance, quand bien même cette performance se cantonne au cercle privé de sa chambre. Les extraits de chansons qui parsèment la narration sont autant de rappels de cet élément fonctionnant pour la Folle comme un autre signifiant de la féminité. C'est d'ailleurs Grenouille, sa « mère », qui lui offre ce modèle de féminité :

*Le voilà : Sarita Montiel. Alors Grenouille fermait à demi ses yeux globuleux et se laissait envahir par le grésillement grognon de l'aiguille qui transmettait l'air des violons et la rengaine angélique de cette évocation. Quelque chose de l'âme de la Folle d'en face se fragilisait, l'incertitude la transformait en étamine de tulipe, saisie par*

---

<sup>385</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 26.

<sup>386</sup> *Ibid.* p. 33.

<sup>387</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 34.

<sup>388</sup> *Ibid.*, pp. 23-24.

<sup>389</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 10.

*l'émotion de voir flotter Grenouille sous l'effet du cinoche tapette de cette voix, et de l'entendre susurrer tout bas les paroles cristallines qu'entonnait la chanteuse<sup>390</sup>.*

*Aquí está, es la Sarita Montiel. Mira, escucha. Entonces la Rana entornaba sus ojos capotudos y se dejaba envolver por el chasquido rezongón de la aguja tintineando en el aire los violines y la comparsa angélica de esa evocación. Algo en la Loca del Frente se fragilizaba en su alma de perra triste, algo incierto la dejaba como un estambre de tulipán sobrecogida de emoción viendo a la Rana flotar en el alarde maridiuca de esa voz, musitando en silencio la letra cristalina que entonaba esa cantante<sup>391</sup>.*

Le chant a ici partie liée à la féminité par la présence d'un modèle, Sarita Montiel. Le chant est, comme la danse chez la Manuela, un élément clé de la performance travestie, un signifiant de féminité. L'expression "*alarde maridiuca de esa voz*" (littéralement, « l'étalage tapette de sa voix ») souligne la théâtralité de la performance vocale. La voix est toujours, dans le roman de Lemebel, un signifiant de la féminité, l'outil de la performance travestie, de la « personnification » féminine.

Si le chant et la voix prennent moins de place dans l'œuvre de Donoso, c'est que la Manuela est avant tout une danseuse. La robe qu'elle porte et transporte, use et recoud, est une « robe d'espagnole », une robe faite pour le flamenco. Du reste, comme l'explique Esther Newton dans *Mother Camp* : "*There are four basic types of female impersonation: dancing, singing, glamour, and comedy*<sup>392</sup>." (« Il y a quatre types fondamentaux d'imitation féminine : la danse, le chant, le glamour et le burlesque. ») La Manuela, tout comme Lupe et, vraisemblablement, la Folle d'en face dans sa jeunesse, relève du premier. La danse est évidemment un marqueur fort de la féminité. Esther Newton revient sur ce point peu après :

*All dance acts mimic some style of female dancing. Some of the larger shows feature specialized dancers, such as "ballerinas," flamenco dancers or acrobatic dancers. Such skills demand some prior training<sup>393</sup>.*

*Tout acte de danse imite un style quelconque de danse féminine. Quelques-uns des plus grands spectacles font figurer des danseurs spécialisés, tels que des ballerines, des danseuses de flamenco ou des danseuses acrobatiques. De telles compétences réclament un entraînement préalable. [Notre traduction]*

Ainsi, dans un chapitre central, entièrement analeptique, le narrateur revient sur une scène fondamentale : l'arrivée d'une Manuela encore quarantenaire à El Paso. La Japonaise

<sup>390</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 79.

<sup>391</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 86.

<sup>392</sup> NEWTON, Esther. *Mother Camp. Op. Cit.*, p. 43.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 44.

organise alors dans son bordel, avec l'aide de Don Alejo, une soirée visant à réunir tous ses électeurs. Voici comment sont présentés les artistes invités :

*[De Talca,] la Japonaise avait demandé à son amie la Pecho de la Palo de lui envoyer deux putains en renfort, les sœurs Farias, pour qu'on ne manque pas de musique, et la Manuela, cette tapette tellement drôle qui faisait un numéro de danse<sup>394</sup>.*

*Y de Talca la Japonesa encargo a su amiga la Pecho de Palo que le mandara dos putas de refuerzo, a las hermanas Farias para que no faltara música, y a la Manuela, el maricón ese tan divertido que hacía números de baile<sup>395</sup>.*

Transfuge d'un bordel de Talca, la Manuela est donc reconnue et recherchée pour ses performances comiques et son « numéro de danse ». Son statut est celui d'une artiste, d'une danseuse. La notion même de travestissement n'est mentionnée qu'implicitement dans la drôlerie de son spectacle. La Manuela est donc embauchée en tant qu'imitatrice féminine, que "female impersonator", voire de "stage impersonator". Le chapitre suivant est dès lors consacré d'une part à la performance du travesti, de l'autre à la réaction des clients (séduction d'abord, puis rejet violent) :

*La Manuela tournoya au centre de la piste, soulevant avec sa traîne rouge un nuage de poussière. A l'instant précis où la musique s'arrêta, elle jeta à don Alejo la fleur qu'elle portait à l'oreille<sup>396</sup>.*

*La Manuela giró en el centro de la pista, levantando una polvareda con su cola colorada. En el momento mismo en que la música se detuvo, arranco la flor que llevaba detrás de la oreja y se la lanza a don Alejo, que levantándose la alcanzó a atrapar en el aire<sup>397</sup>.*

Le tournoiement de la Manuela, analysé précédemment comme une manifestation d'ordre phallique, est également typique d'une danse de flamenco. Habillée de rouge, brune encore, la Manuela performe une danse venue du vieux continent, une danse lointaine et mythique qui constitue pour elle un modèle de féminité et de séduction. Plus qu'un modèle de féminité et de séduction, la danse est un modèle de force et d'héroïsme. La performance est ce qui lui permet – malgré les rires ou grâce au rire – de s'héroïser. La danse fait partie de son identité, lui permet de s'identifier en tant que femme :

*La Manuela, celle qui peut danser jusqu'à l'aube et faire rire une salle pleine d'ivrognes qui oublient leurs bonnes femmes et l'applaudissent, elle, l'artiste, et la*

---

<sup>394</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 93.

<sup>395</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 157

<sup>396</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 111.

<sup>397</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 167.

*lumière explose en un jaillissement d'étoiles. Elle ne faisait plus attention aux insultes et aux rires, elle y était habituée, pour les hommes ça faisait partie de la fête, ils viennent pour ça, pour m'insulter, mais sur la piste, une fleur derrière l'oreille, elle avait beau être vieille et branlante, elle était plus femme que toutes les Lucys, les Clotys et les Petites Japonaises de la terre... elle cambrait la taille, serrait les lèvres, ses talons scandaient furieusement le rythme, alors ils riaient encore plus fort et la vague des rires l'emportait, la soulevait jusqu'aux lumières<sup>398</sup>.*

*La Manuela nomás, la que puede bailar hasta la madrugada y hacer reír a una pieza llena de borrachos y con la risa hacer que olviden a sus mujeres moquillentas mientras ella, una artista, recibe aplausos, y la luz estalla en un sinfín de estrellas. No tenía para qué pensar en el desprecio y en las risas que tan bien conoce porque son parte de la diversión de los hombres, a eso vienen, a despreciarla a una, pero en la pista, con una flor detrás de la oreja, vieja y patuleca como estaba, elle era más mujer que todas las Lucys y las Clotys y las Japonasitas de la tierra... curvando hacia atrás el dorso y frunciendo los labios y zapateando con más furia, reían más y la ola de la risa la llevaba hacia arriba, hacia las luces<sup>399</sup>.*

Nous reviendrons bientôt sur le rire et la dimension camp de ce passage. Pour le moment, il s'agit surtout de montrer qu'il institue le personnage de la Manuela dans un rôle de performeuse. Bien sûr, ce statut est moins digne et sans doute moins lucratif que les "female impersonators" étudiés et interviewés dans *Mother Camp* ; c'est que nous ne sommes pas ici dans l'Amérique du Nord des années 1960 mais dans un Chili rural et arriéré. Il n'en reste pas moins que la Manuela fait fonction de « personnificateur féminin », de performeuse, d'« artiste ». Les accessoires sont présents (« fleurs ; talons »), la dimension scénographique est évoquée (« salle ; lumières »), et les gestes et attitudes, théâtrales et chorégraphiées, sont détaillés (« cambrait la taille, serrait les lèvres »). La Manuela performe donc en public le féminin, un féminin de spectacle, de théâtre, si bien que la mention des « étoiles » la rapproche d'une identité cinématographique, d'un statut de « star » répondant aux modèles standards de la féminité dominante, telle que chez Lemebel.

On peut bien sûr s'interroger sur cette obsession de la publication du travestissement. Pourquoi en effet ne pas se contenter d'un travestissement de l'intime, réduit à la sphère privée ? Esther Newton propose une explication :

*The experiment of the preprofessional drag phase not only give the opportunity simply "to try on drag for size", but to receive (or not receive, this is, after all, a selection process) the applause of various informal audiences. The drag queen looks in the mirror of the audience and sees his female image reflected back approvingly. It is through the process of group support and approval that the drag queen creates himself. The transformation culminates in the female impersonator's first job, where the*

---

<sup>398</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, pp. 156-157.

<sup>399</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 192.

*approval of the mirror is ratified by the payment of cold, hard cash, an event of tremendous symbolic importance<sup>400</sup>...*

*L'expérience de la phase travestie préprofessionnelle ne donne pas seulement l'opportunité de simplement « s'essayer en drag pour voir », mais de recevoir (ou de ne pas recevoir, il s'agit, après tout, d'un processus de sélection) les applaudissements d'une variété d'audiences informelles. Le drag regarde dans le miroir que constitue son audience et voit avec approbation l'image féminine que celle-ci lui renvoie. C'est à partir de ce processus de soutien et d'approbation du groupe que le drag-queen se crée lui-même. La transformation culmine lors du premier emploi d'imitateur féminin, quand l'approbation du miroir est suivie d'un salaire en bonne et due forme, un événement d'une énorme importance symbolique. [Notre traduction]*

L'audience n'est donc pas un élément superfétatoire. Si la Manuela danse devant les clients odieux et homophobes des bordels de Talca ou de la Petite Japonaise, si la Folle d'en face a, jadis, performé en robe à lamé de sirène, c'est pour que cette « audience informelle » applaudisse et, applaudissant, lui renvoie un reflet approbateur, c'est-à-dire confirmant la réussite de sa performance, avalisant sa féminité.

Ainsi, hormis la Divine de Jean Genet et la Georgette de Selby, tous les personnages travestis du corpus ont partie liée avec le monde du spectacle – notons qu'Esther Newton, dans une note de bas de page, range Divine et Georgette dans une catégorie à part, celle des “*lower-status queens*<sup>401</sup>” qui leur interdit sans doute l'exercice d'un métier tel que celui de “*female impersonators*”, métier que Miss Lee, en revanche, exerce, et dont il est difficile d'affirmer qu'il est également celui de la Manuela ou de la *Loca del Frente*, à la fois performeuses et prostituées. Toutes en tout cas cherchent à performer le féminin devant une audience plus ou moins large qui leur permette de trouver un miroir à la hauteur de leur reflet. L'enjeu est bien sûr de trouver dans le miroir du public l'approbation susceptible de valider leur performance et leur identité de performeur travesti, de “*female impersonators*”. Mais, pour ce faire, il est besoin de modèles. Ceux-ci émaillent les textes de leurs noms et de leurs représentations.

### 133. Travestissement et performance : la féminité citationnelle

---

<sup>400</sup> NEWTON, Esther. *Mother Camp. Op. Cit.*, p. 37.

<sup>401</sup> *Ibid* p. 30.



Si le geste fonctionne comme un signifiant du féminin – et avec lui la performance qui n’est qu’une suite chorégraphiée de gestes –, c’est que le geste est à lire comme une citation. Le geste travesti cite la femme, cite la féminité. Or, le geste ne cite pas un « féminin » essentialisé – on sait, au moins depuis Beauvoir, qu’il n’y a pas d’essence du féminin –, même si ce « féminin » a toutes les apparences de l’essentialité, mais un personnage féminin en particulier qui peut tout aussi bien être une personne privée – située de ce fait dans l’entourage du personnage travesti – ou une personne publique – une *célébrité* dont l’enjeu est, entre autres, de subsumer ce « féminin », de l’incarner, de le *modéliser*. Ainsi, le personnage travesti cite-t-il, par le biais des gestes, par le biais de la performance, une féminité qui lui est extérieure, une féminité performée, antérieurement, par une autre. En performant, en *gesticulant*, le personnage travesti s’exerce à la citation et à la réappropriation, à la réincorporation, de cette citation. Comme l’écrit Esther Newton dans *Mother Camp* :

*The first referent of the concept of beauty is always some woman who has been publicly recognized as “glamorous”<sup>402</sup>...*

*La première référence en matière de beauté est toujours une femme qui a été reconnue publiquement comme « glamour »... [Notre traduction]*

Ainsi, pour créer, produire, sur scène, la féminité, les personnages auraient besoin d’un modèle. Bien entendu, pour les personnages dont le métier est de se représenter sur scène, l’existence d’un tel modèle et son imitation relèvent d’une nécessité : c’est ce qui permet la connivence avec le public. Aussi s’agit-il dans les prochaines lignes d’identifier l’origine de ces citations signifiantes, de dégager un *intertexte* fonctionnant comme signifiant du féminin et contribuant dès lors à cette sémiologie *drag* posée en prémisse de ce chapitre. On verra que, chez Lemebel, les références sont nombreuses qui permettent aux personnages d’asseoir leur performance sur un modèle préexistant de féminité, et, qui plus est, d’une féminité « reconnue publiquement comme ‘glamour’ ». Cependant les modèles exploités dans le cadre d’une imitation ou d’une production de féminité peuvent relever de l’intime : c’est l’identification à une mère (de sang ou de cœur), l’identification à une amie, une amante, une sœur. N’en reste pas moins que d’imitation en imitation la source se perd et l’original fait défaut. C’est du moins ce qu’affirme Judith Butler :

---

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 43.

*L'idée que je soutiens ici, à savoir que le genre est une parodie, ne présuppose pas l'existence d'un original qui serait imité par de telles identités parodiques. Au fond, la parodie porte sur l'idée même d'original ... la parodie du genre révèle que l'identité originale à partir de laquelle le genre se construit est une imitation sans original<sup>403</sup>.*

Mais le but de cette sous-partie n'est pas de relever dans les textes du corpus des traces de ce qui serait une intuition pré-butlerienne. Pour le moment, l'enjeu est toujours d'établir une sémiologie du travestissement, c'est-à-dire d'analyser tout ce qui fait signe, tout ce qui signifie le féminin, à l'intérieur d'une performance travestie. Or, l'imitation, la présence d'un modèle, la « personnification » d'une entité-femme préexistante, la citation gestuelle ou gestualisée, sont autant de signes exploités par les personnages pour produire leur féminité, sur scène ou en dehors. Nous verrons que, explicitement ou non, ces personnages invoquent la plupart du temps une telle entité, un tel modèle, à chacune de leur performance, publique ou privée. La performant, le travesti cite la femme dans l'espoir d'y advenir.

Commençons par le cas de Divine dont le métier n'est pas de performer sur scène le féminin et, dans ce sens, n'a pas forcément à intégrer à son idiosyncrasie des références précises à des célébrités. Ce n'est pas pour autant que la féminité de Divine ne relève pas d'une imitation, d'une mimétique. Tout d'abord, même si les noms de comédiennes ou de performeuses, n'émaillent pas le texte génétien comme ils le font chez Lemebel, une référence affleure tout de même. Et, puisqu'elle est fille de tragédienne, c'est une chanteuse d'opéra qui est évoquée lorsque les tantes entre elles parlent de leur sœur :

*Penses-tu, la Divine fait comme les grandes tragédiennes, elle sait jouer avec ses cartes. Si la façade dégringole, elle montre le profil, s'il fout le camp, alors, c'est le dos. Comme Mary Garden, elle fait son petit bruit dans les coulisses<sup>404</sup>.*

C'est donc à une chanteuse lyrique que la tragédienne Divine est assimilée. La référence à Mary Garden n'est évidemment pas gratuite, elle est, comme le reste, un signifiant majeur. De fait, l'un des rôles fondateurs de Mary Garden est la Salomé de Strauss. On retrouve ainsi, irrigant le texte, le motif de la décapitation (et de la castration) associé à Divine, femme phallique, elle est aussi, comme Ernestine, castratrice, et qui envoie ses amants en prison ou à la guillotine. Mais Divine ne s'encombre guère de références à des célébrités. Puisqu'elle épouse la trajectoire des saintes et des martyres, d'autres modèles sont convoqués :

---

<sup>403</sup> BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Op. Cit.*, p. 261.

<sup>404</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 228.

*Je suis, dit-elle, Bernadette Soubirous au couvent de la Charité longtemps après sa vision. Comme moi, elle vivait une vie quotidienne avec le souvenir d'avoir tutoyé la Sainte Vierge<sup>405</sup>.*

Canonisée en 1933, Bernadette Soubirous est évoquée à deux reprises. C'est là pour Genet un signifiant de féminité fort à associer à son personnage, personnage de sainte à l'envers, que le bleu des tenues assortit à la Vierge. L'identification est revendiquée par le personnage : « je suis ; comme moi ». Le lien à la Vierge – par le biais des visions, pour Bernadette Soubirous, par le biais d'une couleur pour Divine – les associe l'une à l'autre tout au long du livre. La première occurrence de la sainte surgit lors d'une analepse tandis que Culafroy fait pour la première fois l'expérience de la mort :

*A cet instant, l'enfant fut comme envahi par une désordonnée troupe de souvenirs de lectures et d'histoires contées, à savoir : que la chambre de Bernadette Soubirous, à l'heure de sa mort, était pleine du parfum d'invisibles violettes<sup>406</sup>.*

Dans cette scène, Culafroy veille Adeline, vieille femme de son village, conteuse d'« histoires de Noirs », et qui se trouve à l'origine, on l'a vu, d'une scène primitive des plus évocatrices, celle d'un premier travestissement forcé :

*Elle se sentit envahie, comme d'un mal de mer, par l'âme de la vieille Adeline, de qui, lorsqu'elle mourut, Ernestine l'obligea à porter, pour aller à l'école, les bottines à boutons et à talons hauts<sup>407</sup>.*

Ainsi, le motif du travestissement se lie à l'image de la vieille Adeline et de Bernadette Soubirous, au motif de la mort enfin, et, surtout, de la mort des saintes. Le modèle de Divine n'a rien à voir avec les *stars* de cinéma ou de la chanson citées par la Folle, ce sont les saintes et les pieuses qui l'inspirent, elle qui est à la fois sainte et putain. Ainsi, jusque dans la mort, elle cite le comportement d'un certain type de femme : la femme martyre. Les noms de saintes pullulent dans le texte genetien comme autant de modèles de féminité :

*Il ne songea plus qu'à observer les marques extérieures de sa douleur, mais, puisqu'il ne pouvait la rendre sensible aux yeux des gens, il dut la transporter en soi-même, comme sainte Catherine de Sienne y transportait sa cellule<sup>408</sup>.*

---

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 360.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 371.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 370.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 328.

Dans ce passage, Culafroy joue les endeuillées après la mort d'Alberto. C'est encore une sainte qui lui sert de modèle, qui lui permet de représenter féminité et douleur. Car la douleur fonctionne pour Genet comme un signifiant de la féminité. Divine, pour parfaire son rôle, devient la *mater dolorosa*. La féminité ne peut se passer de modèles. Le lien entre la féminité et le mysticisme a déjà été abordée par Irigaray dans *Spéculum d'une autre femme*. Pour elle, le discours mystique est « le lieu, le seul où dans l'histoire de l'Occident la femme parle, agit, aussi publiquement<sup>409</sup> ». Il n'est donc pas étonnant de le retrouver comme modèle de la féminité pour Divine. Bien sûr, ce mysticisme est aussi l'un des tropismes genetiens, comme nous l'avons déjà souligné.

Chose notable, quand elle performe le masculin, Divine convoque encore un modèle (hors de toute religiosité), celui d'un chanteur et d'une vedette, comme si performer le genre ne pouvait se passer d'un archétype :

*Pour Divine, qui connaît les prisons et leurs hôtes pensifs, Marchetti va se préparer selon les rites, ainsi qu'elle l'explique à Notre-Dame, peut-être comme le fit un condamné à mort qui chanta en une nuit, du crépuscule de la veille à l'aube du jour où sa tête roula dans le son, toutes les chansons qu'il savait. Marchetti chantera des chansons avec la voix de Tino Rossi<sup>410</sup>.*

Marchetti, double fictif et viril de Divine, trouve donc son modèle chez Tino Rossi, comme la Folle le trouve chez Sara Montiel. Mais les modèles ne sont pas forcément des modèles publics. S'il faut citer le féminin, l'intertexte peut être personnel. De fait, l'une des sources d'inspiration de Divine est un autre personnage de travesti :

*Ces cris (Mignon dira : « Elle perd ses cris », comme il pensait : « Tu perds tes légumes » ou « Tu prends du rond ») étaient un des tics que Divine avait dérobés à Mimosa I. Quand, avec quelques autres, elles étaient réunies dans la rue ou dans un café de tantes, de leurs conversations (de leurs bouches et de leurs mains) s'échappaient des fusées au milieu desquelles elles se tenaient de la façon la plus simple du monde, discutant de sujets faciles et d'ordre ménager<sup>411</sup>.*

On voit dans ce passage déjà cité que les cris, comme les gestes, sont des objets, des signes, que l'on dérobe à d'autres pour se les approprier ensuite, bref, des citations. L'expression de la féminité passe d'abord par l'observation puis par l'appropriation, soit, par l'imitation d'un modèle qu'il relève ou non du domaine public. De même, le narrateur, Jean, confesse, on l'a vu, ses emprunts :

---

<sup>409</sup> IRIGARAY, Luce. *Spéculum de l'autre femme*. Paris : Éditions de Minuit, 1974, p. 238.

<sup>410</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., pp. 199-200.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 96.

*Me hausser sur la pointe du pied droit pour prendre au mur ma petite glace, ou saisir sur l'étagère ma gamelle, est un geste qui me transforme en princesse de T..., à qui je vis un jour faire ce mouvement pour remettre à sa place un dessin qu'elle m'avait montré<sup>412</sup>.*

Bien évidemment, chez Genet, le motif du vol se lie au motif du travestissement. C'est d'ailleurs dans *Le Journal du voleur* que Genet évoque ses expériences de travestissement. Chez Genet, on vole les gestes et les attitudes, les voix et les mimiques, comme on le ferait d'un vêtement ou d'un portefeuille. L'identité procède du rapt. Rappelons que le premier travestissement volontaire de Culafroy prend sa source dans un vol, celui des vêtements des bonnes sœurs, qui associe dès lors et pour toujours le travestissement à la religiosité (du reste les sœurs travesties de Divine peuvent porter des noms aussi religieux et blasphématoires que le sien : Première Communion, L'Abbesse, Monseigneur). Chez Genet, le genre se vole et le travesti jongle entre robe et... *dérobade*. Mais bien sûr, et même si cela n'est jamais dit explicitement, le modèle inaugural de la féminité de Divine est sa mère, Ernestine. Ce n'est pas pour rien que celle-ci est présentée comme une comédienne, une tragédienne, lors de sa première apparition à l'enterrement de sa fille :

*La mort de Divine lui permet de se libérer, par un désespoir extérieur, par un deuil visible fait de larmes, de fleurs, de crêpe, des cent grands rôles qui la possédaient<sup>413</sup>.*

Puisqu'elle est celle qui le castre et le travestit pour la première fois, Culafroy/Divine n'aura de cesse de reproduire son image. Autre point commun : le meurtre. Ernestine, mère meurtrière, mère pulsionnelle, transmet à Divine cette fatalité, puisque celle-ci, on l'a dit, conduit ses amants à la prison ou à l'échafaud. La féminité s'ébauche donc dans la tragédie et la mise à mort. Divine reconduit le personnage de femme fatale d'Ernestine, le grotesque en plus. Cette identification à la mère (phallique) est l'interprétation qu'Andrée Bauduin donne dans ces études de cas que constitue son essai sur l'imposture :

*Le travestissement – véritable chef-d'œuvre – lui permet, tout en restant un homme, de se faire croire qu'il est une femme, femme-phallus entièrement occupée aux soins de sa beauté et de son éclat, unissant ainsi l'image de la mère, de la grand-mère et de ce qui leur manque, le phallus. Chaque réussite du déguisement le porte au triomphe. A ce*

---

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 25.

*moment-là, il a le sentiment d'avoir réussi une création parfaite – oserait-on dire : divine<sup>414</sup>.*

Andrée Bauduin a beau s'intéresser à des cas de travestissement hétérosexuel – lié ici à une problématique fétichiste –, cette réflexion éclaire certains aspects du personnage de Divine qui, se travestissant, reproduit à la fois la mère Ernestine, et des images de « grand-mères » que peuvent aussi bien constituer Adeline ou Bernadette. Reste que la maîtrise de ces modèles et leur reproduction relèvent du « triomphe », de la « création parfaite », bref, de la divinité. Divine ne l'est – « divine » – que dans la mesure où elle reproduit la mère, la grand-mère, la sœur, la sainte. Chez Divine, la féminité se performe entre meurtre et sainteté.

On retrouve la même situation chez Pedro Lemebel, que ce soit chez la Folle d'en face, travesti déjà âgé, revenu des performances de cabaret, ou chez Lupe, dont la jeunesse permet encore la performance publique, dans ce passage déjà évoqué :

*... Lupe, la plus jeune des trois, une boute-en-train de trente ans à la peau mate, la seule qui pouvait encore se permettre de faire son show et de s'habiller comme Carmen Miranda, avec une minijupe en bananes qu'elle secouait à la face des zonards bourrés pour les réveiller<sup>415</sup>.*

*... Lupe, la mas joven del trío, una negra treintona y chicha fresca, la única a la que todavía le daba para hacer show y vestirse como la Carmen Miranda con una minifalda de plátanos que zangoloteaba en la cara de los rotos curados para despertarlos<sup>416</sup>.*"

Ainsi, Lupe, comme Divine, cite le féminin, passe par un intertexte afin de signifier la féminité. Il s'agit ici de Carmen Miranda et plus précisément d'une performance de cette chanteuse et actrice revêtue d'une minijupe en bananes dans le film de Busby Berkeley, *The Gang's All Here*, en 1943. Il s'agit donc pour la performeuse travestie de s'appuyer sur une référence commune pour produire et personnifier sur scène le féminin. Lupe crée ici « une forme reconnaissable de féminité » tout en permettant au public, pour reprendre les termes d'Esther Newton, d'apprécier la « représentation d'une vedette ». Bien que la scène se passe dans le Chili de Pinochet, le personnage de Lupe correspond au type de « personnificateur féminin » analysé par Esther Newton. De fait, "*the live impression is a deliberate impersonation of the vocal style as well as the visual appearance of a known*

---

<sup>414</sup> BAUDUIN, Andrée. *Psychanalyse de l'imposture*. Paris : Presses Universitaires de France, Collection Le Fil rouge, 2007, p. 114.

<sup>415</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 70.

<sup>416</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 75.

*female performer*<sup>417</sup>.” (« L’imitation scénique est l’incarnation délibérée d’un style vocal aussi bien que visuel d’une performeuse féminine reconnue. ») Dans le cas de Lupe, ou de la Folle, les références sont moins américaines que latines encore qu’on retrouve çà et là des emprunts à la culture américaine dominante :

*On dirait un enfant, se dit-elle en retournant ses affaires, à la recherche du chapeau jaune qu’elle était certaine d’avoir laissé là, dans ces boîtes, avec les gants à pois jaunes assortis et les lunettes noires à strass, comme celles de Jane Mansfield dans ce film célèbre, là, elle était sûre qu’ils y étaient, soigneusement rangés, mais elle les avait montrés à tant d’amies et les folles étaient si voleuses, si perfides, si envieuses, et ce klaxon qui l’appelait. J’arrive, mon amour*<sup>418</sup>...

*Parece un niño, se dijo hurgueteando cosas, buscando el sombrero amarillo, que estaba segura lo había guardado allí, en esas cajas, con los guantes de puntitos también amarillos y las gafas negras con brillitos como Jane Mansfield en esa película, estaba segura que ahí estaba, completamente guardados, pero se los había mostrado a tanta amiga y las locas eran tan ladronas, tan pérfidas, tan envidiosas y esa bocina del auto llamándola. Ya voy amor*<sup>419</sup>...

Alors qu’elle s’apprête à retrouver Carlos, c’est donc à Jane Mansfield que se réfère la Folle pour performer la féminité et la séduction. Par le truchement du vêtement et des accessoires, la Folle cite une actrice américaine, représentative d’une féminité cinématographique hyperbolisée, afin de signifier le féminin. Le passage par la citation d’une « performeuse féminine reconnue » n’est cependant pas obligatoire. Avant son premier rendez-vous, dans un passage partiellement cité, la Folle d’en face imagine la tenue qu’elle va porter. Voyons comme ici la féminité du personnage provient précisément d’une forme de mimétisme, comme la production du féminin relève du citationnel :

*Presque un tableau, comme ce calendrier ancien sur lequel une fille bouclée reposait sur la large roue que formait sa jupe. Légèrement ombragée par la capeline jaune et le parasol couleur champagne assortis au grand arrondi de sa robe. Et, au fond, dans le lointain, quasiment imperceptible sur le bleuté des montagnes l’admirait, en extase, un soldat coiffé d’un képi aux plumes tristes. Mais non, Carlos était un homme et un homme très sérieux ; elle n’allait pas lui faire honte avec ses tantouseries de farandole ni ses pompons de folle de cabaret. Elle n’allait pas gâcher leur excursion en cédant à la tentation de porter ce magnifique chapeau jaune à large bord entouré d’un ruban à pois. Cette merveille de chapeau qui lui allait si bien, qu’elle n’avait jamais porté parce que jamais un homme ne l’avait invitée à passer une journée à la campagne. Mais elle*

---

<sup>417</sup> NEWTON, Esther. *Mother camp*. Op. Cit., p. 48.

<sup>418</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 24.

<sup>419</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., pp. 24-25.

*l'apporterait quand même, juste au cas où il y aurait beaucoup de vent, où le soleil cognerait trop fort, pour protéger sa peau, disons<sup>420</sup> ...*

*Casi una pintura, como ese calendario antiguo done una niña de rizos descansa en el amplio ruedo de su falda. Apenas ensombrecida por la capelina amarilla y el quitasol color champaña haciendo juego con la gran centrifuga de su vestido. Y al fondo, bien al fondo, casi confundido con el azulino de los cerros, un soldado a caballo con quepis de plumas tristes contemplándola extasiado. Pero no, Carlos era hombre y muy serio, y ella i lo iba a avergonzar con mariconerías de farándula ni pompones de loca canción. No iba a echar a perder el paseo, cediendo a la tentación de usar ese hermoso sombrero amarillo de ala ancha con cinta a lunares. Esa maravilla de sombrero que le quedaba tan bien, que nunca se había puesto porque jamás ningún hombre la había invitado a un día campestre. Pero por si acaso, por si hace mucho viento, por si el sol pega muy fuerte, por el cuidado de la piel digo yo<sup>421</sup> ...*

Dans cet extrait, l'accessoire du chapeau met en avant la dimension construite et mimétique de la féminité. C'est à partir d'un modèle préalable que se pense et se construit l'identité de genre du personnage. La fille du calendrier est ici une icône de la féminité, en apparence essentialisée, mais la reproduction de cette image, l'imitation de cette icône par la Folle d'en face – qui n'a jamais mieux mérité son nom qu'ici, dans le sens où, précisément, elle se place *en face* des autres, *en face* des femmes, comme un reflet de celles-ci – rend compte de la dimension construite de toute féminité. Bien sûr, cette image de calendrier n'est pas la féminité ordinaire, mais une féminité déjà hyperbolisée, déjà théâtralisée, cependant, en reproduisant dans le « réel » cette image de calendrier, la Folle l'hyperbolise encore, la théâtralise davantage – d'autant qu'elle n'est pas une femme, mais un travesti, soit un homme faisant la femme sans chercher à « passer » pour telle obligatoirement. Mais le modèle le plus évident pour la construction identitaire de la Folle d'en Face est bien entendu Lola Flores, l'interprète de la chanson « *Tengo miedo torero* » qui donne son titre au roman. Nous aurons l'occasion de revenir sur le motif de la voix et du chant dans l'œuvre de Lemebel et des autres auteurs du corpus, il est en tout cas notable que la performance de la féminité passe chez la Folle par la performance vocale, accompagnée ou non de la radio, en présence ou non d'une audience. Enfin, comme la Manuela prend pour modèle la danseuse de flamenco, la Folle d'en face rejoue instinctivement les gestes de la gitane : « Eh oui, ma chère, lui jeta au visage la Folle avec un mouvement gitan des mains<sup>422</sup> ... » (« *Así es, pues linda, le enrostró la loca con un gitaneo de manos<sup>423</sup> ...* »). Il est intéressant de voir comment le travestissement et la

<sup>420</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ó Matador. Op. Cit.*, pp. 23-24.

<sup>421</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, pp. 23-24.

<sup>422</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ó Matador. Op. Cit.*, p. 83.

<sup>423</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ó Matador. Op. Cit.*, p. 90.



performance de la féminité s'inscrivent dans une politique culturelle spécifique. Très systématiquement, les références sont celles d'une culture populaire dominante, qu'elle soit celle du pays d'origine (les chansons latines hispanophones) ou celle, quasi colonialiste, d'un pays plus riche (les actrices américaines, les pin-up de calendrier, etc.). Les personnages de Tremblay et Lemebel ressortissent dès lors du même contexte citationnel. Dans la sémiologie du travesti, la référence se doit d'être partagée par le plus grand nombre : on ne peut signifier le féminin sans que le performeur et l'audience en aient la même définition. L'actrice américaine – qui constitue, comme le rappelle Anthony Mathé dans son article « Sémiologie de l'icône gay », un « être culturel<sup>424</sup> » – se situe au carrefour des représentations de genre. Elle est, du moins, un point de référence permettant la représentation de la féminité, une représentation consensuelle, interprétable par tous comme féminine, comme relevant de la féminité.

Chez Selby, les icônes pullulent de la même façon et les *drag-queens* renvoient sans cesse à leurs modèles cisgenres. Le narrateur peut les évoquer au détour d'une phrase : « Et d'incliner la tête sur le côté pour aspirer une brève bouffée à la Bette Davis sur sa cigarette<sup>425</sup>. » Dans ce cas, la traduction perd malheureusement en signification puisque le texte américain joue sur l'homonymie entre le “*drag*” de la *drag-queen* et le verbe “*drag*” tiré de l'expression “*to drag on a cigarette*” (« tirer sur une cigarette »), suggérant dès lors le fait que fumer à la Bette Davis est ici, précisément, une affaire de *drag*, une pratique transgenre : “*tilting her head to the side just a wee bit more and taking a quick Betty Davis like drag on her cigarette*<sup>426</sup>”. La traduction fournit en tout cas l'essentiel, à savoir la citation d'une figure de la féminité, en occurrence une actrice – déjà citée chez les performeurs d'Esther Newton.

Ainsi, le travestissement ne repose pas que sur les vêtements et les accessoires. Bien au contraire, il repose sur un paradigme très large de signifiants de la féminité allant de la perruque au geste, de la robe à la chorégraphie. Tout, dans le corps et son habillement, doit faire sens, doit signifier le féminin. Le personnage de travesti n'a de cesse de citer la féminité par le biais de modèles plus ou moins identifiables. Il n'en demeure pas moins que tout se joue à partir du corps. Si la robe subsume une certaine idée du féminin, c'est avant tout par l'usage du corps que le travesti parvient à produire

---

<sup>424</sup> MATHÉ, Anthony. « Sémiologie de l'icône gay. Les paradoxes du genre », *Communication & langages* 2013/3 (N° 177), p. 94.

<sup>425</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn. Op. Cit.*, p. 57.

<sup>426</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn. Op. Cit.*, p. 45.

la féminité. Quelles représentations du corps proposent les auteurs du corpus ? Quelles spécificités physiques, organiques, attribuent-ils au corps travesti ? En dehors des éléments qui l'accessoirisent, le corps du travesti est-il à lire comme un corps féminin ou comme un corps masculin ? C'est ce qu'il s'agira de voir dans le prochain chapitre.

## II. Le corps *queer* ou la chair comme *praxis*

Hors-norme, insolite, protéiforme, le corps n'a jamais paru si *queer* – c'est-à-dire, dans son sens premier, bizarre, étrange, tordu<sup>427</sup> – que dans les romans mettant en scène un personnage travesti. Il faut dire qu'écrits par des auteurs eux-mêmes homosexuels (Genet, Lemebel) ou travestis (Lemebel, et, ponctuellement, Genet), l'expérience des corps est envisagée dans sa plus stricte matérialité. Les signifiants de la féminité ne concernent pas seulement le gestuel, le vestimentaire ou l'accessoirisation, il y va également de la matière même des corps qui se module d'un genre à l'autre, qui transgresse les sexes, la génitalité. « Le 'corps' est lui-même une construction, comme l'est la myriade de corps qui constitue le domaine des sujets genrés<sup>428</sup> » déclare Judith Butler dans *Gender Trouble*. Mais comment se construit un corps en dehors de la « matrice hétérosexuelle », en dehors de la normativité ? C'est à cette question que répondent indirectement les auteurs du corpus. Aussi s'agit-il dans ce chapitre de révéler comment le texte romanesque s'intéresse au corps, ces « corps qui comptent » et dont la matière peut résister à l'assomption du genre ou la favoriser, c'est-à-dire entrer dans un processus de construction transgenre, en bref, comment la matière corporelle, organique et génitale constitue par elle-même une performance, une *praxis*. C'est qu'il s'agit également de rendre compte de la particularité de ces corps relégués dans l'abjection, de ces corps qui résistent à la norme et à sa répétition, de montrer comment les auteurs rendent compte d'incorporations nouvelles et audacieuses par le biais de la langue et des stratégies romanesques. Car un point commun saisit le lecteur à la découverte du personnel travesti de ce corpus : la façon dont les corps ont été produits selon, et sans doute, *par* l'abjection, *par* l'assignation à tenir une marge sociale, humaine. C'est tout du moins l'un des propos de Judith Butler dans son livre *Bodies that matters* :

*Dès lors que l'on saisit la construction comme une contrainte constitutive, est-il encore possible de soulever la question cruciale de savoir comment de telles contraintes produisent non seulement le domaine des corps intelligibles, mais également celui des corps impensables, abjects, invivables ? Ce dernier domaine n'est pas l'opposé du premier, car les oppositions font après tout partie de l'intelligibilité. Ce dernier domaine est l'exclu et l'illisible qui hante le premier comme le spectre de sa propre impossibilité, comme la limite même de l'intelligibilité, son dehors constitutif. Comment*

---

<sup>427</sup> En espagnol, le terme « *queer* » peut se traduire par « *torcido* », littéralement « tordu », ou « *raro* », bizarre, étrange. Voir : LLAMAS, Ricardo. *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a la homosexualidad*. Madrid: Siglo XXI, 1998, p. XX.

<sup>428</sup> BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Op. Cit.*, p. 71.

*est-il possible, alors, de modifier les termes mêmes qui constituent le domaine « nécessaire » des corps en rendant impensable et invivable un autre domaine de corps, ceux dont la matérialité et l'importance ne sont pas reconnues de la même manière<sup>429</sup> ?*

S'agissant des personnages de notre corpus, nous avons évidemment affaire à la seconde catégorie, celle des « corps impensables, abjects, invivables ». Les corps de Divine, de la Manuela, de Georgette, de la Folle d'en face relèvent du domaine de « l'exclu », de « l'illisible ». Nous verrons que les signes se multiplient qui permettent de représenter l'illisibilité et l'exclusion des corps. Reste à percevoir ce que signifie matériellement cette exclusion, cette abjection des corps *queer*, travestis ; comment s'incarne, à la surface ou au-dedans, cette position sociale des corps ? Comment se matérialise, au sein de ces représentations romanesques, la destinée tragique du travesti ? Car les auteurs multiplient les signes corporels de l'abjection, mettent en scène des corps tordus, enlaidis, déchirés entre les multiples représentations normatives ou anti-normatives. L'un des points communs est par exemple de représenter des corps vieillissants, dégradés, parfois morbides, ou tout simplement de montrer l'achoppement entre le désir et le réel, entre le fantasme d'assomption de genre et la contrainte de la matérialité des corps. Enfin n'oublions pas que l'art romanesque et l'exploitation de la langue et de ses richesses permettent aux auteurs d'intégrer un registre imaginaire, une fantasmagorie qui permet aux personnages d'atteindre au hors-norme. A l'intérieur du roman, une lutte a lieu qui oppose les manifestations du réel tel que représenté et le pouvoir fantasmagorique de la création narrative et de la performance linguistique. Car comme toujours, en littérature, parler du corps c'est parler de la langue. Parler de ce que la langue fait du corps, voire de ce que la langue – c'est-à-dire le discours – ajoute au corps et à ses représentations. C'est qu'il n'y a pas ici de corps, juste des représentations. Il n'en reste pas moins que les signifiants du corps abondent et obligent à réfléchir au traitement qui en est fait à travers ces représentations linguistiques. La question qu'il faut se poser est la suivante : les corps se transforment-ils à l'aune de l'explosion du schéma butlerien (assigné par la matrice hétérosexuelle) genre/sexe/désir ? Le fait de refuser l'assignation au genre correspondant au sexe biologique a-t-il une influence sur la matière même des corps ?

---

<sup>429</sup> BUTLER, Judith. *Ces Corps qui comptent. Op. Cit.*, p. 13.

## 21. Des corps inhabitables : une morphologie dévastée

Dès l'introduction de *Bodies that mater*, Judith Butler relie la corporéité *queer* à la notion de norme et, partant, d'abjection. Il y a une norme au sein de laquelle se fixent ou ne se fixent pas les corps. De cette relation à la norme dépend la viabilité des corps, leur intelligibilité sociale et culturelle :

*Le « sexe » n'est ainsi pas simplement ce que l'on a, ou une description statique de ce que l'on est, c'est bien plutôt l'une des normes par lesquelles « on » devient viable, sans laquelle un corps ne peut être apte à la vie au sein du domaine de l'intelligibilité culturelle<sup>430</sup>.*

Selon Butler, le « sexe » n'est pas anecdotique dans la construction de l'individu, il est même primordial. De lui dépend la socialisation, la possibilité d'intégration à un groupe déjà formé. Or, que ce soit les personnages de travestis tels que Divine, la Manuela, la Folle d'en face, Georgette, ou les personnages « asexués », les anges de Genet, la petite Japonaise chez Donoso, leur impossibilité à se fixer un sexe normé les voue au mieux à la marginalisation, au commerce interlope, à la prostitution, ou, au pis, au crime, à la mort. Dans tous les romans, l'impossibilité de se fixer à la norme sexuelle conduit les personnages à l'inintelligibilité, à l'abjection, voire à un destin tragique ou criminel. Reprenons les mots de Butler qui dans la même introduction définit le concept d'abjection des corps et des identités *queer* :

*L'abject désigne précisément ces zones « invivables », « inhabitables », de la vie sociale, qui sont néanmoins densément peuplées par ceux qui ne jouissent pas du statut de sujet, mais dont l'existence sous le signe de l'« invivable » est requise pour circonscrire le domaine du sujet. Cette zone d'inhabitabilité constitue la limite définissant le domaine du sujet ; elle constitue ce site d'identification redoutée contre quoi – et en vertu de quoi – le domaine du sujet circonscrit sa propre revendication d'autonomie et de vie. En ce sens, donc, le sujet est constitué à travers la force d'une exclusion et d'une abjection, qui produit un dehors constitutif du sujet, un dehors défini comme abject qui est, finalement, « à l'intérieur » du sujet, comme la répudiation qui le fonde<sup>431</sup>.*

Nos personnages habitent très nettement cette « zone ». Si l'enjeu n'est pas dans cette partie d'analyser les représentations de l'abjection sociale – nous le ferons dans le chapitre suivant –, il s'agit d'évaluer ce que cette abjection fait au corps, en quoi la matière porte

---

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 17.

la marque de cette abjection. On n'habite pas sans conséquence dans ces zones d'abjection, « invivables », « inhabitables ». Quel est le corps de ceux qui ne « jouissent pas du statut de sujet » ? Il est remarquable que l'un des points communs des personnages de notre corpus soit la présence d'un corps marqué, marqué par l'abjection. Amaigris, enlaidis, squelettiques, les corps de Divine, de la Manuela et de la Folle d'en face ; édentée leur bouche ; chauve leur crâne vieilli. Les auteurs ne cherchent pas seulement ici à mettre en scène des personnages travestis face aux affres du vieillissement et de l'enlaidissement. Il s'agit de représenter des corps marqués par l'abjection, des corps inintelligibles, qui ne sont pas viables.

211. « Des êtres singuliers, décrépits et charmants » : troisième âge ou troisième sexe ?

« Le sexe peut être déguisé, la jeunesse ne se masque pas<sup>432</sup> » déclare Sylvie Steinberg dans le livre qu'elle consacre au travestissement. De fait, les représentations du travesti se font souvent dans la prime jeunesse, au faite de la beauté et de la séduction, quand la transgression du genre peut encore apparaître crédible, véritable, *real*, pour reprendre le terme obsessionnel du travesti de John Rechy, *Destiny*<sup>433</sup>. Pensons notamment aux œuvres déjà cités en introduction et à leurs personnages de travestis beaux et séduisants, la Sarrasine de Balzac, la Mademoiselle de Maupin de Gautier, l'Orlando de Woolf. Si la marginalité n'est pas écartée, c'est la splendeur qui domine – parfois tragique certes mais toujours héroïque ou fantastique. Tandis que les romans de la modernité sont marqués par un double souci, social et identitaire, de souligner le sceau d'abjection duquel sont frappés les personnages travestis. Certes, nous le verrons, une forme de séduction persiste, toutefois les corps peinent à incarner leur idéal et la représentation de leur vieillissement, de leur enlaidissement, n'est pas seulement un gage de réalisme, ne relève pas uniquement du souci réaliste d'intégrer l'entropie, mais bien de signifier leur relégation dans ces zones invivables, inhabitables, mentionnées par Butler. Contrairement aux récits de Balzac ou Gautier, ou même ceux d'auteurs décadents comme Rachilde, le but est bien dans le roman d'après-guerre d'esquisser des trajectoires

---

<sup>432</sup> STEINBERG, Sylvie. *La Confusion des sexes. Op. Cit.*, p. 169.

<sup>433</sup> RECHY, John. *City of night. Op. Cit.*

homosexuelles – on dira *queer* quelques décennies plus tard – dans ce qu’elles ont d’abjects et d’inviabiles. C’est aussi que la féminité suppose toujours la beauté et la jeunesse. Ou, pour le dire autrement, la féminité n’est rendue possible, atteignable, qu’au moyen de la jeunesse et de la beauté. Sans ces deux critères, la performance s’écroule. La sénescence annule le genre. Vieillir, c’est s’extraire de la binarité. En somme, le troisième sexe, c’est le troisième âge. Baudelaire l’avait bien compris qui dans ses « Petites Vieilles » gommait le genre de ses protagonistes. Ce ne sont plus des femmes vieilles mais « des êtres décrépits ». Si, nous dit le poète, « ces monstres disloqués furent jadis des femmes<sup>434</sup> », c’est bien que la féminité est annulée par la vieillesse. La sénescence disloque la féminité. C’est pourquoi nous ne pouvons que constater la remarquable unité de notre corpus dont trois romans se proposent de mettre en scène des travestis dans la force de l’âge, au moment même où les critères de sexe s’estompent. C’est au moment précis où la féminité devient inatteignable que les travestis se donnent à lire.

Ainsi le corps de Divine – qui de tous les personnages est la seule qui se trouve décrite à différents âges et de façon détaillée – est-il menacé par le vieillissement et le délabrement :

*Divine, je l'ai dit, est aussi vêtue de bleu ciel qui flotte autour de son corps. Elle est blonde et sous une telle paille son visage paraît un peu ridé ; comme dit Mimosa, il est chiffonné (Mimosa dit cela méchamment, pour blesser Divine), mais ce visage plaît à Gabriel. Divine, qui voulait le savoir, en tremblant comme la flamme d'un cierge, lui demande :*

*– Je vieillis, je vais bientôt avoir trente ans<sup>435</sup>.*

Si, lors de sa relation avec Gabriel, Divine n’a que trente ans, le narrateur suit l’évolution de son personnage de la jeunesse à la sénescence. Construit selon le principe de la narration ultérieure et d’analepses fréquentes, le récit suit le destin corporel du personnage. Et ce n’est pas un hasard si Genet choisit majoritairement de représenter Divine vieillie, décrépée, amaigrie. Il s’agit bien ici de rappeler par son biais l’impossibilité sociale d’affirmer cette identité, de publier ce corps *queer*. La vieillesse, le délabrement, la morbidité du personnage sont autant de signes de son instabilité ontologique et sociale, autant de façon de rappeler la zone « inhabitable » qu’elle occupe car, à proprement parler, c’est le corps même du travesti qui est inhabitable. Dans *Queens*

---

<sup>434</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris : Le Livre de poche, 1972, p. 141.

<sup>435</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. *Op. Cit.*, p. 149.

*and revolutionaries*, Pascale Gaitet soulignait déjà la dimension morbide du personnage genétien :

*There is something cadaverous about Divine's body. In fact, it is as though – though she is not yet dead – her flesh is already eroding: her thinness, the hollowness of her eyes. There are also connotations, in this description, of a mummified corpse, with the dry skin, the powder, the gold: a shell-like body, then, emptied of its flesh, of its organs, and completely void of any erotic charge. What Genet calls Divine's implacable seduction has little to do with her corporeal body but rather with the performance of a highly stylized feminine self<sup>436</sup>.*

*Il y a quelque chose de cadavérique dans le corps de Divine. En fait, c'est comme si – bien qu'elle ne soit pas morte – sa chair était déjà en train de s'éroder : sa maigreur, le creusement de ses cavités oculaires. Il y a aussi des suggestions/sous-entendus, dans cette description, d'un corps momifié, à la peau sèche, poudrée, dorée : un corps-coquille, mais alors vidé de sa chair, de ses organes, et complètement vide de toute charge érotique. Ce que Genet nomme l'implacable séduction de Divine a peu à faire avec la corporéité de son corps mais plutôt avec la performance d'un moi féminin hautement stylisé. [Notre traduction]*

La conscience de Divine de son propre vieillissement ne procède pas simplement du complexe ou de l'angoisse de perdre son potentiel séductif. Le vieillissement, parce qu'il ôte au corps ce potentiel, éloigne le sujet de son identité. Comme le souligne Sylvie Steinberg :

*Les critères de la beauté et de laideur fonctionnent comme des discriminants : c'est parce que la beauté est censée être un attribut féminin que les femmes laides sont perçues comme masculines<sup>437</sup>.*

Vieillir, se délabrer, équivaut à s'enlaidir, c'est-à-dire à se masculiniser. Steinberg conclut un peu plus loin : « Laideur et masculinité vont de pair. » Lutter contre la laideur c'est, pour les personnages du corpus, lutter contre la masculinité. Au cours des nombreux portraits qui sont faits de Divine, sa laideur est presque systématiquement mentionnée. C'est par les yeux de Mignon que cette difformité est la plus flagrante :

*Il avait appris à aimer une telle Divine. Il s'imprégna bien de toutes les monstruosités qui la composaient. Il les passa en revue : la peau trop blanche et sèche, la maigreur, les cavités des yeux, les rides poudrées, les cheveux collés, les dents d'or<sup>438</sup>.*

Tout se passe comme si le corps, la matière, la peau, figuraient l'abjection sociale. Divine porte les stigmates de son identité.

---

<sup>436</sup> GAITET, Pascal. *Queens and Revolutionaries*. Op. Cit., p. 67.

<sup>437</sup> STEINBERG, Sylvie. *La Confusion des sexes*. Op. Cit., p. 166.

<sup>438</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 157.



C'est pourquoi il faut lire dans l'angoisse de Divine une inhérente morbidité qui lui rappelle que la « zone » qu'elle habite est celle de « l'invivable », de « l'inhabitable ». On relève tout un vocabulaire qui l'associe au spectre et à la mort : « flotte ; chiffonnée ; flamme ; cierge ». Celle qui porte la robe s'affuble ici d'un drap, celui du fantôme, de la morbidité. Les métaphores réifient : elle est « chiffonnée » ; ses cheveux sont de la « paille ». Sans cesse, le corps du travesti est rappelé à son abjection. La masculinité plane au-dessus de sa tête comme une épée de Damoclès. Ce vieillissement – cette relégation dans l'abjection par le vieillissement – obsède le personnage : « De sa vie quotidienne Divine avait peur. Sa chair et son âme tournaient à l'aigre<sup>439</sup> ». Elle relie d'ailleurs elle-même vieillesse et masculinité ; c'est parce qu'elle vieillit, que le corps se masculinise. La beauté reste associée au féminin, la laideur au masculin :

*Divine ne s'était pas virilisée : elle avait vieilli. Maintenant, un adolescent l'émouait : par là elle eut le sentiment d'être vieille, et cette certitude se déployait en elle comme des tentures formées d'ailes de chauve-souris. Le soir même, déshabillée et seule dans le grenier, elle vit d'un œil nouveau son corps blanc, sans un poil, lisse, sec, osseux par endroits. Elle en eut honte et s'empressa d'éteindre la lampe, car ce corps était celui d'ivoire de Jésus sur une croix du XVIII<sup>e</sup> siècle, et des relations, une ressemblance même, avec la divinité ou son image, l'écœuraient<sup>440</sup>.*

La narration entretient une sorte de confusion entre la virilisation de Divine et son vieillissement. Bien entendu, le vieillissement se teinte de morbidité : « chauve-souris : sec ; osseux ; Jésus ». Le corps, d'où se retire toute forme de séduction et de féminité, doit faire face à son abjection. Divine cherche par tous les moyens à se prémunir de cette fatalité :

*Divine, s'intitulant elle-même une vieille putain putassière, ne faisait que prévenir les moqueries et les injures<sup>441</sup>.*

On retrouve ici une constante de l'œuvre de Genet, la récupération de l'insulte, le recouvrement et la réappropriation du stigmaté de l'abjection. Ici, Divine se réapproprie l'injure de vieillesse autant que celle liée à son statut social de prostituée. Quittée par Mignon, Divine voit rejaillir le spectre de la vieillesse :

---

<sup>439</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 128.

<sup>440</sup> *Ibid.*, pp. 127-128.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 128.

*Dans le grenier, elle eut alors des désespoirs terribles. Sa vieillesse la faisait se déplacer dans un cercueil<sup>442</sup>.*

C'est d'ailleurs sa naïveté face à son âge qui pousse Divine dans les bras de Gorgui :

*Tout de suite, Divine redevint la Divine de dix-huit ans, car elle songea, vaguement toutefois, naïvement qu'étant noir et né aux pays chauds Gorgui ne pouvait reconnaître sa vieillesse, distinguer ses rides ni sa perruque<sup>443</sup>.*

La lutte de Divine est ainsi double : il faut éviter la vieillesse et la résurgence de la masculinité. Le corps est pour elle une matière contre quoi lutter. Sartre en faisait déjà cette lecture à l'époque de *Saint-Genet* :

*Car la vraie Divine, ce n'est ni la Reine des fées ni ce vieil eunuque : c'est un homme qui lutte pied à pied contre la vieillesse, qui se sangle dans un corset, qui, le matin, par une pudeur qu'il garde vis-à-vis de lui-même, place son râtelier dans sa bouche avant même de se regarder dans une glace<sup>444</sup>.*

Pour Sartre, Divine est un personnage masculin luttant contre la vieillesse, c'est-à-dire, ce que Sartre justement ne dit pas, contre la masculinité. Le « corset », le « râtelier », sont autant de prothèses contre le vieillissement et contre la masculinisation dont elle est la conséquence fatale. Dans *Fragments*, Genet déclare lui-même que seule la mort pourra fixer une bonne fois pour toute le travesti :

*Mais – plumes, jupons, battements de cils, éventails – c'est un carnaval funèbre mais frivole qui vous encombre. Où prendre ces rigueurs qui ordonnent les thèmes, les domptent, écrivent le poème ? Où sont enfin les grands thèmes tragiques ? Folles, vous êtes faites de pièces. Attendez-vous qu'au champ d'honneur une balle enfin vous fixe, et qu'il vous soit donné monstrueusement, de vivre quelques secondes la métamorphose<sup>445</sup> ?*

Seule la mort, l'assassinat, peut fixer le travesti, arrêter le « tourniquet » de son apparence. C'est pourquoi Divine apparaît morte dès le début du roman, au plus haut moment de sa fixité. Ce qui se passe avant n'est qu'une longue et permanente transition y parvenant.

Ainsi Genet saisit son personnage dans l'instant le plus fragile de son existence, celui où l'illusion peine à se maintenir, où le temps la rattrape et sape l'artifice. C'est que l'enjeu dramatique est de dire l'extrême instabilité de l'identité du personnage de travesti. José Donoso fait de même qui ouvre son roman sur une Manuela vieillie, fatiguée, et

---

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>443</sup> *Ibid.*, pp. 171-172.

<sup>444</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Saint-Genet. Op. Cit.*, p. 427.

<sup>445</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, pp. 78-79.

consciente de l'être. Comme pour Divine, le narrateur insiste sur son aspect cadavérique. Là encore la position du travesti est une position morbide, délirante. Dès les premières lignes, elle est présentée dans une difficulté à être, à s'éveiller :

*La Manuela decolla avec difficulté ses paupières chassieuses, s'étira péniblement<sup>446</sup>...*

*La Manuela despegó con dificultad sus ojos lagañosos, se estiró apenas<sup>447</sup>...*

Entre les yeux chassieux et l'« haleine d'œuf pourri », le personnage est d'emblée saisie dans une forme de pourrissement. On insiste également sur l'absence de dents, autre signe du vieillissement : « elle frota sa langue contre ses gencives dégarnies... » (« *Frotó la lengua contra su encía despoblada...* »). Plus loin, ce sont ses os vieillissants qui la font souffrir :

*Quand elle se pencha sur le brasero de Clotilde pour prendre un peu de charbon dans une boîte de conserve plate, la Manuela sentit son dos craquer. Il va pleuvoir. Tout ça, ce n'est plus de mon âge<sup>448</sup>.*

*Al agacharse sobre el brasero de la Clotilde para tomar carbones con una lata de conservas achatada, a la Manuela le crujió el espinazo. Va a llover. Ya no estoy para estas cosas<sup>449</sup>.*

Le choix de présenter le personnage à un âge avancé n'est pas un choix anodin, il détermine le comportement et l'identité de celui-ci tout au long du roman. De fait, vieillissant, le travesti voit son potentiel séductif s'estomper et avec lui sa féminité. Ainsi, Divine et la Manuela voient dans leur vieillissement un obstacle à l'assomption de leur féminité, une résurgence du masculin honni. Puisque, comme le dit Steinberg, « laideur et masculinité vont de pair », il faut user d'artifices pour signifier à la fois la jeunesse et la féminité. Le travestissement a pour fonction de masquer la déchéance, de transformer le corps abject en corps embelli :

*La Manuela, celle qui peut danser jusqu'à l'aube et faire rire une salle pleine d'ivrognes qui oublient leurs bonnes femmes et l'applaudissent, elle, l'artiste, et la lumière explose en un jaillissement d'étoiles. Elle ne faisait plus attention aux insultes et aux rires, elle y était habituée, pour les hommes ça faisait partie de la fête, ils viennent pour ça, pour m'insulter, mais sur la piste, une fleur derrière l'oreille, elle avait beau être vieille et branlante, elle était plus femme que toutes les Lucys, les Clotys et les Petites Japonaises de la terre... elle cambrait la taille, serrait les lèvres, ses talons*

<sup>446</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 9.

<sup>447</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 107.

<sup>448</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 16.

<sup>449</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 110.

*scandaient furieusement le rythme, alors ils riaient encore plus fort et la vague des rires l'emportait, la soulevait jusqu'aux lumières<sup>450</sup>.*

*La Manuela nomás, la que puede bailar hasta la madrugada y hacer reír a una pieza llena de borrachos y con la risa hacer que olviden a sus mujeres moquillentas mientras ella, una artista, recibe aplausos, y la luz estalla en un sinfín de estrellas. No tenía para qué pensar en el desprecio y en las risas que tan bien conoce porque son parte de la diversión de los hombres, a eso vienen, a despreciarla a una, pero en la pista, con una flor detrás de la oreja, vieja y patuleca como estaba, elle era más mujer que todas las Lucys y las Clotys y las Japonesitas de la tierra... curvando hacia atrás el dorso y frunciendo los labios y zapateando con más furia, reían más y la ola de la risa la llevaba hacia arriba, hacia las luces<sup>451</sup>.*

Bien qu'elle soit « vieille et branlante », la Manuela peut encore performer afin de gommer – au mieux – ce délabrement. Cependant la Manuela a déjà « soixante ans<sup>452</sup> » et la performance et l'artifice ne suffisent plus. Comme Divine, elle doit faire face à la perte de ses cheveux, de ses dents, de son poids, de ses formes :

*La Manuela laissa sa robe, posa la bougie sur l'étagère de l'évier, sous le morceau de miroir et elle essaya de se coiffer. Avec si peu de cheveux. A peine trois mèches sur le crâne. Je ne peux plus me faire aucune coiffure. Ce n'est plus comme avant<sup>453</sup>.*

*La Manuela dejó su vestido, puso la vela encima de la mesa del lavatorio, debajo del pedazo de espejo. Comenzó a peinarse. Tan poco pelo. Apenas cuatro mechas que me rayan el casco. No puedo hacerme ningún peinado. Ya pasaron esos días<sup>454</sup>.*

Plus loin encore, le portrait qui en est fait rappelle étrangement celui de sa sœur littéraire, Divine :

*Maigre, trempé, ratatiné, dévoilant sa constitution malingre, son ossature chétive comme un oiseau qu'on a plumé pour le jeter à la casserole<sup>455</sup>.*

*Flaco, mojado, reducido, revelando la verdad de su estructura mezquina, de sus huesos enclenques como la revela un pájaro al que se despluma para echarlo a la olla<sup>456</sup>.*

On retrouve donc dans les portraits qui sont faits de la Manuela la même morbidité que Gaitet revendiquait pour Divine. Le travesti est constamment proposé au lecteur dans une position mortifère, rejoignant « l'invivable » mentionné par Judith Butler. La

---

<sup>450</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, pp. 156-157.

<sup>451</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 192.

<sup>452</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 69.

<sup>453</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 65.

<sup>454</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 141.

<sup>455</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 118.

<sup>456</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 171.

représentation des corps travestis figure la marginalité qui leur est imposée. La zone d'habitation de ces personnages relégués dans l'abjection est bien celle de « l'invivable ».

Mais si la vieillesse et tous ses stigmates disent bien cette dimension morbide du personnage, un autre élément la souligne. En effet, une opposition, construite par le personnage lui-même entre le corps travesti – ou androgyne – et le corps féminin, est élaborée autour du motif de la chaleur et de la vitalité :

*Mais elle le connaissait ce corps. Il ne donnait pas de chaleur. Il ne réchauffait pas les draps. Ce n'était pas le corps de sa mère : cette chaleur presque matérielle où elle se mettait comme dans une chaudière, dont elle s'enveloppait et qui séchait ses vêtements moisis et ses os et tout<sup>457</sup>...*

*Pero ella conocía ese cuerpo. No daba calor. No calentaba las sabanas. No era el cuerpo de su madre: ese calor casi material en que ella se metía como en una caldera, envolviéndose con él, y que secaba su ropa apercancada y sus huesos y todo<sup>458</sup>...*

Quand le corps de la Grande Japonaise est chaud et plein de vie, le sien reste froid : la Manuela est « toujours mort » (notons au passage le choix d'accorder “*muerto*” au masculin et non au féminin pour souligner la froideur du corps de l'homme et non pas celui du féminin performé). Détail signifiant, le corps aménorrhéique de la Petite Japonaise – qui malgré ses dix-huit ans n'a pas encore ses règles, n'est pas encore une femme et demeure d'ailleurs physiquement androgyne – est tout aussi froid que celui de son « père ». Le corps féminin est perçu par la Manuela comme irradiant de chaleur et de vie. C'est une source de protection, d'enveloppement (comme une robe !). La chaleur « presque matérielle » du corps féminin est ce qui permet au travesti de se « sécher », or on sait que si son corps est mouillé c'est précisément qu'il a été jeté dans l'eau par les clients du bordel en guise d'humiliation. Le corps féminin, ce corps-chaudière, ce corps-vie, est ce qui permet de sécher le sien des humiliations vécues, subies. D'un autre côté, le corps sans genre, le corps instable, reste athermique, celui de la Manuela bien sûr, mais aussi celui de sa fille, ce produit d'un accouplement obscène et monstrueux entre une femme cisgenre et un homme travesti, déphallicisé. Le féminin est du côté de la vie, son corps produit une chaleur “*casi material*”, quand le sien reste froid, incapable de fournir la vitalité fantasmée. On voit bien que le corps travesti peine ici à se trouver une existence, une vitalité.

---

<sup>457</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 61.

<sup>458</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 139.

Bien évidemment, le vieillissement des personnages s'explique par le processus de dramatisation du roman. D'un point de vue actanciel, il est l'élément perturbateur qui s'oppose à l'achèvement de la quête du protagoniste. Esther Newton rappelle que le vieillissement est un drame pour tout performateur féminin :

*Although the truly "beautiful" glamour queen must be young – aging is a terrible problem for the female impersonator, both personally and professionally – a number of female impersonators, including the top names in the profession, are in their 'thirties and forties, and even beyond'<sup>459</sup>.*

*Bien que la folle glamour vraiment 'belle' doive être jeune – vieillir est un terrible problème pour un personnificateur féminin, à la fois personnellement et professionnellement –, un certain nombre de personnificateurs féminins, incluant les grands noms de la profession, sont dans la trentaine ou la quarantaine, et parfois au-delà. [Notre traduction]*

Ainsi le vieillissement est-il une mort sociale pour le travesti professionnel. La Manuela a beau espérer que ses gestes de danseuse, ses torsions, son énergie, maquilleront sa vieillesse, la chose est inéluctable. Divine et la Manuela ne sont plus des « folles glamours » (l'ont-elles jamais été ?) et, le temps passant, la personnification est de plus en plus difficile. Enfin, c'est aussi l'héroïsme qui est rendu caduc par le vieillissement. Si la Manuela est sans cesse renvoyée au délabrement de son corps c'est également pour justifier son absence de réaction face aux promesses de violence, de destruction, et de viol incarnées par Pancho. Le vieillissement redouble ainsi sa position féminine : étant ce vieux travesti, la Manuela ne peut défendre sa fille face aux hommes :

*Mais il est trop tard. Elle a mal aux gencives. Et dans les articulations elle a des douleurs terribles le matin, dans les os aussi, et dans les genoux, ça me donne envie de rester au lit pour toujours, pour toujours, et qu'on s'occupe de moi. Pourvu que la Petite Japonaise se décide ce soir. Et que Pancho l'emmène. Qu'il fasse circuler le sang dans ce corps anémique de poulet déplumé<sup>460</sup> ...*

*Pero no. Duelen las encías. Y las coyunturas, ay, cómo duelen las coyunturas y los huesos y las rodillas en la mañana, qué ganas de quedarse en la cama para siempre, para siempre, y que me cuiden. Con tal que la Japonesita se decida esta noche. Que se la lleve Pancho. Que haga circular su sangre pálida por ese cuerpo de pollo<sup>461</sup> ...*

La Folle d'en face chez Lemebel connaît les mêmes difficultés. Comme Divine et la Manuela, elle se trouve amaigrie, édentée, chauve, de moins en moins crédible. Le

---

<sup>459</sup> NEWTON, Esther. *Mother Camp. Op. Cit.*, p. 49.

<sup>460</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 158.

<sup>461</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 193.

monde de la performance est d'ailleurs lointain et ne ressurgit dans la narration que dans le cadre de souvenirs :

*Pero había cosas que no podía dejarlas al abandono, como el mantel bordado, como el sombrero amarillo, por ejemplo, como los guantes con puntitos y sus lentes de gata. Las revistas Ecran, algunos recortes de Sarita Montiel, y menos una foto suya en que aparecía de travesti. La extrajo de entre las páginas amarillas de un Cine Amor y la puso a la luz para verla más nítida, pero daba lo mismo, porque el retrato era tan añoso que la bruma del tiempo había suavizado su perfil de cuchillo. Se veía casi bella. Y si no fuera por el "casi", nadie podría reconocerla forrada en el lamé escamado de su vestido de sirena, nadie podría pensar que era ella en esa pose blandamente torcida la cadera y el cuello mirando atrás.<sup>462</sup>*

*Mais il y avait des choses qu'elle ne pouvait pas abandonner, telles que la nappe brodée, le chapeau jaune, les gants à pois et ses lunettes de chatte. Les magazines Écran, quelques coupures de journal sur Sarita Montiel et, surtout, une photo d'elle où on la voyait en travesti. Elle la sortit d'entre les feuilles jaunies d'un vieux numéro de Cine Amor et l'approcha de la lumière pour mieux l'observer. Le cliché était si vieux que la brume du temps avait adouci son profil taillé à la serpe. Elle avait presque l'air belle. Et n'était ce « presque », personne ne l'aurait reconnue, gainée dans le lamé à écailles de sa robe de sirène, personne n'aurait pu se douter que c'était elle dans cette pose mollement déhanchée, la tête renversée en arrière<sup>463</sup>.*

« Le cliché était si vieux » : par cette mention, le narrateur montre bien que la Folle d'en face ne peut plus prétendre au glamour, à la performance et à la personnification professionnelle (ce sera le rôle de Lupe, la jeune travestie maternée par Grenouille). C'est qu'elle est une « folle vieille et ridicule<sup>464</sup> » (“*Una loca vieja y ridícula*<sup>465</sup>”), appellation que l'on retrouve du reste quelques chapitres plus loin : « comme une vieille ridicule<sup>466</sup> » (“*una vieja ridícula*<sup>467</sup>”). Ainsi, et après eux, Lemebel fait le même choix que Genet et Donoso en vieillissant son héroïne, en l'affublant d'un passé glorieux de performeuse, et en la tenant éloignée de ce passé. Il s'agit encore une fois de démontrer l'inhabitabilité du corps travesti, des pratiques transgenres, de l'identité *queer*. Preuve en est le lieu d'habitation du personnage. Comme Divine, la Folle vit dans un « grenier », lieu des vieilleries et des rebuts, métaphore du cercueil et du déclassé, zone de l'inhabitable encore, de la relégation :

---

<sup>462</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 187-188.

<sup>463</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 163.

<sup>464</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 28.

<sup>465</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 28.

<sup>466</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 39.

<sup>467</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 41.

*Sous l'averse, trempés jusqu'aux os, arrivaient encore les amis de Carlos pour se réunir dans le grenier<sup>468</sup>.*

*En pleno aguacero, estilando, llegaban esos amigos de Carlos a reunirse en el altillo<sup>469</sup>.*

Le lieu sert, dans le contexte narratif, de signifiant au personnage. Son habitat est déjà celui de la morbidité – tout comme Divine dont les fenêtres de la sous-pente donnent sur un cimetière. Il n'est pas étonnant de la découvrir ensuite vieille et délabrée, reléguée dans le grenier de l'existence, sujette à l'entropie. Du reste, la Folle a conscience de cette laideur que la performance permet, parfois, de dépasser, ou de faire oublier :

*Elle n'avait jamais été belle, pas même attirante, elle ne s'était jamais fait la moindre illusion là-dessus. Mais l'allure pédale de ses traits basanés avait construit un sombre échafaudage pour soutenir le mystère dans l'éclat intense de ses yeux<sup>470</sup>.*

*Nunca fue bella, ni siquiera atractiva, lo supo siempre. Pero la conjunción maricoipa de sus rasgos morochos, habían conformado un andamio sombrío para sostener un brillo intenso en el misterio de sus ojos<sup>471</sup>.*

En effet, comme pour Divine et la Manuela, le narrateur lemebelien souligne chez son personnage les « gencives dégarnies<sup>472</sup> » («*encías despobladas<sup>473</sup>*»), les « gencives édentées<sup>474475</sup> » («*encías huecas<sup>476477</sup>*»). Plus loin encore, les lèvres de la Folle s'avèrent « froncées à cause de l'absence de son dentier<sup>478</sup> » («*con los labios fruncidos por la ausencia de la placa dental<sup>479</sup>*»). On verra plus loin que ce dégarnissement de la bouche est un signifiant dévoyé du féminin. Contentons-nous pour le moment de le percevoir pour ce qu'il est, c'est-à-dire un marqueur de la vieillesse. D'ailleurs, une métaphore (comme il y en a beaucoup dans l'écriture lemebelienne) vient mentionner sa bouche vieillie :

---

<sup>468</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 13.

<sup>469</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 12.

<sup>470</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 84.

<sup>471</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 91.

<sup>472</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 50.

<sup>473</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 53.

<sup>474</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 97.

<sup>475</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 97.

<sup>476</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 97.

<sup>477</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 107.

<sup>478</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 108.

<sup>479</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 121.



*Mais elle était plantée là, avec la grimace évidée de sa bouche de grand-mère<sup>480</sup>.*

*Pero allí se quedo con la mueca vacía de su boca de abuela<sup>481</sup>.*

Au stigmatisme de la vieillesse s'en ajoute un autre, celui de la laideur. L'évidement de la bouche dessine une grimace sur le visage de la Folle. Laideur et vieillissement l'éloignent ainsi de l'assomption du féminin, de l'identité fantasmée.

De même la Folle vieillissante est-elle chauve :

*Elle tomba et s'emmêla dans les tissus, aveuglée, empêchée de se défendre contre cet éléphant enragé qui l'empoigna par les cheveux – à l'époque où elle en avait<sup>482</sup>...*

*... enredada entre las telas que no la dejaban ver, que le impedían pararse, que la enrollaban sin poder defenderse de ese elefante furioso que la agarro del pelo, porque entonces tenía pelo<sup>483</sup>...*

On retrouve cette mention de la calvitie du personnage à plusieurs endroits du texte : « elle et ses trois mèches qui se battaient en duel<sup>484</sup> » (*a sus tres de vieja calva<sup>485</sup>*). Comme Genet et Donoso, Lemebel brosse un portrait pathétique d'un travesti vieillissant, inapte à performer. Ce registre pathétique suggère une vision résolument tragique des identités transgenres et plus généralement *queer*. La confrontation avec la jeunesse de Carlos ne fait qu'amplifier ce sentiment de vieillesse et de délabrement, de perte des attributs de la féminité : « ... elle repensait à lui, si jeune et elle si âgée, si beau et elle si déplumée par les années<sup>486</sup> » (« ... pensarle tan joven et ella vieja, tan hermoso et ella tan despelucada por los anos<sup>487</sup> »).

Encore une fois, le travesti de Lemebel rejoint ceux de Genet et Donoso. Elle habite un corps inhabitable, instable, une matière qui la révoque. Si ces trois auteurs ont fait le choix d'un registre pathétique c'est bien pour montrer la difficulté pour ces personnages transgenres de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle de s'installer dans un corps durable, de s'établir socialement, politiquement. La trajectoire corporelle des personnages suit celle de leur relégation sociale, de leur abjection. L'échec de la performance est

---

<sup>480</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 164.

<sup>481</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 189.

<sup>482</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 73.

<sup>483</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 78.

<sup>484</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 83.

<sup>485</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 90.

<sup>486</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 116.

<sup>487</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 131.

inscrit dans la matière d'un corps que les vêtements et les attitudes suffisent de moins en moins à contrecarrer, modeler, sculpter. La Folle d'en face s'en rend compte elle-même :

*Dans cette attitude, les genoux serrés, blottie au milieu du long escalier, on aurait dit une toute jeune fille, le gribouillis arthritique du manque d'amour. Elle aurait voulu pleurer, comme à chaque fois que la chienne de vie lui brandissait le miroir de la désillusion<sup>488</sup>.*

*En esa postura, con las rodillas juntas, acurrucada en el centro de la larga escalera, parecía mas bien una niña, el garabato artrítico del desamor. Quiso llorar, como tantas veces que la vida perra la enrostraba el espejo del desengaño<sup>489</sup>.*

Dans ce court passage, la production du genre achoppe à la réalité qui lui tend le « miroir de sa désillusion. Son « manque d'amour » devenu « arthritique », la Folle d'en face ne peut que reconnaître l'échec de sa destinée féminine, la fin de la performance. Comme pour les autres personnages, la cohabitation avec le corps relève de la lutte ou de la honte. La matérialité freine la construction de soi :

*Mais, par malheur, elle devait sortir, affronter la grisaille [sans pour autant s'être rasée], comme un [porc-épic]<sup>490</sup>. » [Traduction modifiée]*

*Pero por desgracia tuvo que salir, enfrentarse a "esa tarde gris" con su cara sin afeitar como puerco espín<sup>491</sup>.*

C'est pourquoi la Folle d'en face se replie sur un passé révoqué. Lemebel confirme les thèses d'Esther Newton sur le glamour des personnificateurs féminins et leur difficulté à combiner vieillissement et performance professionnelle, notamment dans ce passage où la Folle regrette sa jeunesse en consultant de vieilles photos de ses performances de cabaret :

*Si Carlos avait vu ce portrait, si Carlos l'avait aussi splendide dans le glamour sépia de ce passé, peut-être aurait-il pu l'aimer avec la fougue d'un Roméo adolescent<sup>492</sup>.*

*Tal vez, si Carlos viera ese retrato, quizás si Carlos la mirara espléndida en el glamour sepia de ese ayer, podría haberla amado con el arrebatado de un loco Romeo adolescente<sup>493</sup>.*

---

<sup>488</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 135.

<sup>489</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 153.

<sup>490</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 55.

<sup>491</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 59.

<sup>492</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 164.

<sup>493</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 188.

Ainsi, la représentation du travesti passe par la représentation de sa laideur et de sa décrépitude, comme si le corps travesti ne pouvait véritablement s'incarner, ne pouvait véritablement promouvoir son genre, la laideur – masculine – le renvoyant trop systématiquement à la biologie. Du reste, les autres personnages travestis du roman relèvent de la même laideur, de la même difformité, à l'image de la bien-nommée Grenouille, folle de « quatre-vingt-dix kilos » aux « yeux globuleux<sup>494</sup> ».

Une chose éloigne cependant Lemebel des représentations de Genet et de Donoso. En effet, si son personnage de folle reste dans l'ensemble pathétique, soumis au vieillissement, au délabrement, à l'échec, la Folle d'en face est la seule des trois à s'en sortir, à survivre, à dépasser, ne serait-ce que de peu, sa condition. De fait, contrairement à Divine et à la Manuela, celle-ci ne subit pas de mort violente. Au contraire, la fin du roman la voit s'intégrer davantage encore au groupe de jeunes résistants et participer activement au mouvement de lutte des populations contre la dictature de Pinochet. Là où les personnages de Genet et de Donoso restaient relégués aux zones de l'abjection, celui de Lemebel unit sa voix à celle des autres, rejoint le groupe, et manque de peu un destin tragique et misérable. Bien sûr, la période d'écriture des trois romans explique cette différence. Écrit avant les mouvements de luttes homosexuelles, de visibilité des minorités sexuelles, Genet et Donoso ne pouvaient sans doute pas imaginer pour leur personnage de travesti pauvre et vieillissant un autre destin que celui de la solitude et de la mort tandis que Pedro Lemebel avait déjà sous les yeux, ne serait-ce qu'en dehors des frontières chiliennes, des exemples de viabilité *queer*, de passage hors de la zone jadis inviolable d'inhabitabilité.

## 212. De la robe au dérobement : prolégomènes à un phallus déphallicisé

S'il y a bien une partie du corps que la robe voile (voir chapitre précédent), c'est le pénis. On l'a dit, la psychanalyse voit dans la robe le voile jeté sur la castration. C'est du reste ce qui explique le fétichisme : trouver un palliatif à l'angoisse de castration. Or qu'en est-il du travesti ? Qu'en est-il de son rapport à la castration et, plus précisément, à l'organe pénis ? Si le personnage de travesti est sans cesse en lutte avec sa matérialité

---

<sup>494</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 79.

corporelle, le pénis est sans conteste l'endroit où se concentrent ses préoccupations. L'un des titres envisagés par Balzac au titre qui donnera à Michel Tremblay l'idée du nom travesti d'Édouard dans *La Duchesse et le Roturier* précédemment évoqué était *Ne Touchez pas à la hache* : et si, précisément, chacun de nos auteurs, touchait à la hache, l'employait pour modeler le « sexe des tantes » ?

Il est utile dans un premier temps de revenir à la définition qu'en donne Stoller et au conflit qu'il expose entre le désir de féminité et le corps biologiquement masculin :

*The transvestite fights this battle against being destroyed by these feminine desires, first by alternating his masculinity with the feminine behavior, and thus reassuring himself that it isn't permanent; and second, by being always aware even at the height of the feminine behavior—when he is fully dressed in women's clothes—that he has the absolute insignia of maleness, a penis. And there is no more acute awareness of its presence than when he is reassuringly experiencing it with an erection<sup>495</sup>.*

*Le travesti se bat contre le fait d'être détruit par ses désirs féminins, premièrement en faisant s'alterner masculinité et comportement féminin, se rassurant ainsi à l'idée qu'il ne s'agit pas d'un état permanent ; et deuxièmement, en étant toujours conscient, même au point le plus optimal de son comportement féminin – soit quand il est entièrement revêtu de vêtements de femme – qu'il est en possession d'un signe irrévocable de masculinité : un pénis. Et il n'y a pas de conscience plus aiguë de sa présence qu'au moment où, de façon rassurante, il l'expérimente par le biais d'une érection.*

Cette affirmation de Robert Stoller s'éloigne en tout point des personnages du corpus. Si, comme nous l'avons vu, un conflit peut demeurer au sein du personnage de travesti entre masculinité et féminité, les personnages du corpus n'envisagent pas leurs désirs féminins – ou, plus précisément, leur désir de féminité – comme un processus destructif. Pour binaire que ce soit, l'alternance masculinité-féminité suggérée par Stoller n'a pas cours dans ces romans, sans doute parce que les personnages vivent pleinement leur homosexualité et relève moins du travestissement (au sens psychanalytique) que du *drag*, moins du fétichisme que du transgenre. De fait, la féminité est vécue comme un état permanent. La réflexion de Stoller, relevée et commentée par Marjorie Garber dans son essai *Vested Interests*, concerne en fait le travesti hétérosexuel, soit le travesti épisodique, soit le fétichiste. Les personnages du corpus endossent la féminité comme un état permanent. Le désir du féminin n'est pas vécu selon un modèle de destruction (même si destruction il y a, du moins selon un processus qui n'est pas le fait du personnage, la destruction provenant de l'extérieur), mais selon un modèle de construction. Ainsi le

---

<sup>495</sup> STOLLER, Robert, J. *Sex and Gender. On the Development of Masculinity and Femininity*. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1968, p. 186.

pénis n'est-il pas systématiquement entrevu comme un « signe irrévocable de masculinité ». Bien au contraire, quand il n'est pas significativement absent du texte (chez Lemebel), son inutilité – tout au moins dans un cadre sexuel ou génital – est sans cesse rappelée. On verra cependant que le personnage du travesti doit se positionner par rapport au pénis, et, d'une façon plus symbolique, par rapport au phallus. Car, bien que nié, il n'en reste pas moins que le pénis existe.

Concernant notre corpus, on peut aisément distinguer trois façons différentes de traiter du pénis des travestis :

- L'occultation : chez Hubert Selby Jr., il n'est jamais évoqué.
- La négation : chez José Donoso, le membre est relégué à ses fonctions urinaires.
- Le conflit : chez Lemebel et Genet, le personnage doit lutter contre le potentiel phallique (érectile) attribué à l'organe.

Encore une fois, le cas de Genet est le plus intéressant, car le plus développé. Le pénis est l'un des signifiants – et des signifiés – les plus exploités dans le texte – le pénis et tous ses avatars lexicaux : « queue » (9 occurrences<sup>496</sup>), « verge » (17 occurrences), « sexe » (10 occurrences), « membre » (9 occurrences – à noter que chaque occurrence de « membre » est prise dans une acception unique, celle de membre sexuel), « bite » (5 occurrences) ; à quoi il faudrait rajouter les notions de taille (2 occurrences de « gigantesque », 1 occurrence d'« énorme » et de « massive »), de puissance (« puissant », « violent » ; « solide » ; « lourde »), de raideur ou de souplesse, ainsi que le caractère érigé (2 occurrences d'« érigé » ; 1 occurrence d'« érection » ; 5 occurrences de « bander », 11 occurrences de « bande », 3 occurrences de « bandant » ; 1 occurrence de « saillie »). Bien sûr, tout ce lexique ne s'applique pas à désigner ou décrire le sexe de Divine. Celui-ci est sans aucun doute le moins évoqué. On peut cependant noter que la mention de l'organe masculin est souvent le fait de deux personnages : Divine ou le narrateur. C'est dire le culte phallique qui est bâti tout au long du roman par le narrateur et son double fictif. C'est du reste ce qu'il affirme volontiers :

---

<sup>496</sup> Le relevé d'occurrences est proposé pour l'édition de *Notre-Dame-des-Fleurs* en édition Folio-Gallimard, et non pas pour celle, non expurgée, des éditions de L'Arbalète, repris récemment pour la collection de La Pléiade.

*Mais moi, ici, tout seul, je ne me souviens plus que de ce muscle élastique qu'il enfonçait sans qu'il y mît la main, je me souviens de ce membre vivant auquel je voudrais élever un temple<sup>497</sup>.*

Nous verrons que ce culte est toutefois bien paradoxal et qu'il a partie liée avec une vaste entreprise de désacralisation, de féminisation et de castration. Puisque tout culte est soumis à sa propre transgression, celui que Divine voue au phallus porte en lui les marques de sa sape.

Si le sexe de Divine est bien peu évoqué – en regard de celui de la partie masculine de la distribution génétienne –, il l'est tout de même, de façon presque anecdotique, lorsque le narrateur traite des préférences sexuelles de Mignon. Dans ce passage, Mignon s'est éloigné de Divine et vit avec une femme (une des « femmes-autres » que Divine oppose, on le sait, aux « femmes-nous ») :

*Cette femme (parlant d'elle avec Divine, il disait « la morue » et Divine « cette femme ») ignorait la vertu de cette attitude et, à partir de certains détails, jusqu'à l'attitude même ; mais le charme sur elle n'agit qu'avec plus de promptitude. Elle sut, et sans trop savoir pourquoi, que Mignon était un bandit, car pour elle un bandit est surtout un mâle qui bande. Elle en devint folle. Mais elle venait trop tard. Ses formes rondes et sa féminité molle n'agissaient plus sur Mignon, habitué maintenant au dur contact d'une verge raide. Aux côtés de la femme, il restait inerte. Le gouffre l'effrayait<sup>498</sup>.*

On apprend donc au détour de ce passage que s'il reste inutilisé, à l'écart, le sexe de Divine existe bien et demeure opérationnel dans ses amours avec les hommes. Particularité des « femmes-autres », leur « verge » est « raide », leur féminité n'est pas « molle ». Il n'en reste pas moins que même érigée cette verge ne préfigure pas le phallus. Si l'on croise tous les passages précités, on voit bien que le phallus n'exige pas seulement un sexe érigé mais un sexe utilisé, un sexe pénétrant, ce que n'est pas celui de Divine, tout au plus figure-t-il la rigidité contre le corps du mac, la féminité raide en opposition à la « féminité molle ».

Au détour d'un autre passage, mettant en scène cette fois-ci Notre-Dame et Gorgui, le lecteur en apprend davantage sur la sexualité de Divine :

*Elle n'était plus excitée, et pour la première fois elle n'éprouva pas le besoin d'aller aux cabinets finir avec sa main l'amour indiqué<sup>499</sup>.*

---

<sup>497</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 192.

<sup>498</sup> *Ibid.*, pp. 112-113.

<sup>499</sup> *Ibid.*, pp. 271.

Le rituel sexuel du travesti passe donc habituellement par l'onanisme (autre point commun du personnage avec son concepteur, le narrateur Jean, puisque onanisme et écriture partent d'une source libidinale commune), à défaut de pénétration. Il n'y a donc pas d'abdication complète, de conjuration absolue de l'organe sexuel masculin, ce qui est le cas par exemple de la Manuela, jusqu'à cette scène dans laquelle précisément Divine « n'éprouva pas le besoin d'aller aux cabinets finir avec sa main l'amour indiqué ». Ici, vers la fin du roman, Divine se trouve, comme le dit Pierre Laforgue dans *Notre-Dame-des-fleurs ou la symphonie carcérale*, « dépossédée de sa jouissance<sup>500</sup> », c'est-à-dire de son phallus. Incapable de pouvoir jouer avec Notre-Dame le rôle du mâle qu'elle souhaite incarner à ses yeux et remplacée dans ce rôle par Seck, elle se retrouve seule, délaissée, débandée.

Pour comprendre le rapport qu'entretient Divine avec son pénis, il faut revenir à sa découverte. Cette scène nous est racontée de façon symbolique et primitive lors de la rencontre avec Alberto et ses serpents :

*Alberto prit un autre serpent et le posa sur le bras nu de Culafroy, où il s'enroula de la même manière que s'était enroulé le premier.*

– *Tu vois, elles ne te font pas de mal. (Alberto parlait des serpents au féminin.)*

*Alberto sensible, comme sous ses doigts sa verge grossir, sentait monter chez l'enfant l'émotion qui le raidissait et le faisait tressaillir. Et pour les serpents l'amitié insidieuse naissait. Pourtant, il n'en avait pas encore touché, c'est-à-dire même effleuré avec l'organe du toucher, le bout des doigts, là où les doigts sont gonflés d'une toute petite bosse sensible, par où les aveugles lisent. Il fallut qu'Alberto lui ouvrît la main et y fit glisser le corps glacé, lugubre. Cela fut la révélation. Dès cet instant, il lui sembla qu'un peuple de serpents aurait pu l'envahir, l'escalader et s'insinuer en lui sans qu'il en éprouvât autre chose qu'une joie amicale, une sorte de tendresse, cependant que la main souveraine d'Alberto n'avait pas quitté la sienne, ni même une de ses cuisses, les siennes, et de la sorte il n'était plus tout à fait lui-même. Culafroy et Divine, aux goûts délicats, seront toujours contraints d'aimer ce qu'ils abhorrent, et cela constitue un peu de leur sainteté, car c'est du renoncement<sup>501</sup>.*

Cette scène originelle qui consiste sans aucun doute la genèse de Divine – du personnage de Divine – est riche à plus d'un titre. S'y entrecroisent les marques linguistiques des deux genres pour définir un élément qui comporte en lui le phallus et son annulation : le serpent. Bien entendu, la découverte de Culafroy, via Alberto, des serpents, est ici une relecture de l'épisode du jardin. Elle est aussi celle de la découverte de la sexualité, et,

---

<sup>500</sup> LAFORGUE, Pierre. *Notre-Dame-Des-Fleurs ou la symphonie carcérale*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2002, p. 15.

<sup>501</sup> GENET Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. *Op. Cit.*, pp. 163-164.

plus précisément, de l'homosexualité. Le touché du serpent – l'isotopie digitale abonde : « touché ; effleuré ; doigts (3 occurrences) » – renvoie évidemment à la découverte du membre viril. Or ce membre est bafoué dès l'entrée : tout d'abord, Alberto « parle des serpents au féminin » (de la même façon que Divine trouve Mignon « belle comme une bite »). Mais il faut aussi rappeler deux informations essentielles : le serpent, quand bien même il figure dans le texte le phallos, se présente sous un aspect froid et dans une semi-rigidité. Notons au passage que le sexe des serpents demeure ambigu : « elles ne te font pas mal ». « Elles », comme le signifiant « bite », ou le signifiant « verge », qui courent tout le long du texte. Pierre Laforgue relève l'ambiguïté : « Assurément dans les boucles des serpents c'est le double sexe de Tirésias qui se dessine et tout à l'innocence des amours novices le personnage a fait l'expérience de l'autre ou du même<sup>502</sup> ». Toute la scène se place d'ailleurs sous le signe du paradoxe. Ce qui permet à Genet de conclure cet épisode génétique de la façon suivante : « Culafroy et Divine, aux goûts délicats, seront toujours contraints d'aimer ce qu'ils abhorrent, et cela constitue un peu de leur sainteté, car c'est du renoncement ». Ce n'est pas un hasard si Divine ici apparaît. Culafroy a pour ainsi dire l'intuition de Divine face aux serpents. Mais l'amour se teinte aussitôt d'aversion. Face au membre phallique, face à l'organe pénien, Divine ne dérogera pas à cette double postulation simultanée : abhorrant ce qu'elle porte et l'adorant chez d'autres. Elle est ainsi la « sainte » qui renonce au phallus. On notera toutefois que si le personnage s'ingénie à rejeter le phallus, c'est dans un état quasi phallique qu'elle termine son existence. C'est en effet un vocabulaire généralement associé au sexe masculin, et plus particulièrement au sexe érigé, en position phallique, qui est utilisé pour désigner Divine morte :

*Mimosa se penche à la fenêtre, à la baie des Trépassés et cherche une tombe avec son doigt tendu. Quand elle l'a trouvée, elle glapit : – Ah ! drôlesse, gourgandine, tu es enfin crevée ! Te voilà raide, et raide sous le marbre glacé<sup>503</sup>.*

Ainsi la destinée tragique de Divine est-elle soulignée par l'atteinte post-mortem du statut qu'elle aura passé sa vie à redouter, à nier : le raidissement, la phallicisation. Elle qui n'aspirait qu'à la mollesse, qui était « la Toute-Molle », finit « raide, et raide sous le marbre glacé ».

<sup>502</sup> LAFORGUE, Pierre. *Notre-Dame-Des-Fleurs ou la symphonie carcérale*. Op. Cit., p. 15.

<sup>503</sup> GENET Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 92.



Il faut cependant retourner à la première version du roman, non-expurgée, parue aux éditions de L'Arbalète pour retrouver les traces concrètes du sexe du travesti. Il est d'ailleurs étonnant de constater que parmi toutes les scènes coupées (le plus souvent des scènes érotiques ou la notation des mensurations phalliques des personnages masculins : Genet avait alors, sous l'impulsion de son nouvel éditeur, l'intention de diminuer la charge pornographique de son prime opus), ce sont très systématiquement celles où apparaissent les organes génitaux de Divine qui disparaissent, comme si le romancier (les coupes ont été faites par l'auteur) voulait par cette opération faire aboutir le projet de castration symbolique à l'œuvre dans le roman. Plusieurs scènes permettent ainsi de donner une vision plus nette de la sexualité de Divine. Contrairement au personnage de la Manuela, comme on le verra plus loin, le sexe de Divine demeure fonctionnel :

*Elle se masturbe d'une main, et de l'autre, caresse les fesses de Mignon. Elle a méthodiquement appris à prévoir la seconde exacte de la jouissance de son homme et surveille sa propre main pour obtenir la sienne au même moment. Le sperme qui monte dans la verge de Mignon, elle le sent venir sous ses lèvres. Elle en a la bouche pleine quand le sien jaillit sur les jambes velues de l'autre, qui halète<sup>504</sup>.*

Le personnage de Divine n'est donc ni démunie de corps ni démunie de sexe. Jean Genet fait figurer dans la première version de l'œuvre une représentation de l'activité sexuelle de son personnage et les modalités d'obtention de la jouissance. Divine ne nie pas le pénis, celui-ci reste cependant employé dans le strict cadre de la masturbation. Contrairement aux mâles cisgenres, Divine ne considère pas son sexe comme susceptible de pénétration. C'est ce qu'un autre passage coupé indique :

*... s'étreignent comme deux lutteurs de lutte gréco-romaine, emboîtent leurs muscles dans les connexions parfaites qu'offrent les muscles de l'autre, et s'affalent sur le tapis jusqu'à ce que leur sperme chaud, giclant haut, trace sur le ciel une voie lactée où s'inscrivent d'autres constellations que je sais lire : la constellation du Matelot, celle du Boxeur, celle du Cycliste, celle du Violon, celle du Spahi, celle du Poignard. Ainsi une nouvelle carte du Ciel se dessine sur la muraille du grenier où Divine après chaque masturbation, flanque son foutre<sup>505</sup>.*

Les mentions du sperme dans ces deux passages sont intéressantes dans la mesure où l'écoulement de celui-ci indique toujours le passage de l'état d'érection à l'état flaccide, c'est-à-dire de l'état de phallus à l'état de pénis. C'est d'autant plus remarquable que

---

<sup>504</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., pp. 60-61 ou GENET, Jean. *Romans et poèmes*. Op. Cit., p. 30

<sup>505</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., pp. 66-67 ou GENET, Jean. *Romans et poèmes*. Op. Cit., p. 33.

l'éjaculation produit la reconstruction d'une carte de l'univers dont les dénominations sont particulièrement signifiantes : si le « poignard » est un symbole traditionnellement phallique, on a vu que le « violon » pouvait l'être aussi, quant au « matelot », au « boxeur », au « cycliste », ce sont là trois figures viriles notables. La masturbation est l'acte par lequel le personnage se déphallicise temporairement. Dans une autre scène coupée (le terme est particulièrement juste... il s'agit de *couper* le texte, de le *castrer*...) le signifiant de la masculinité s'impose comme une surcharge, un symbole superfétatoire affilié au corps performé dans sa féminité :

*Divine s'échappe et rit, mais son membre (que d'habitude elle sait, quand il est dur, replier entre ses cuisses) la trahit*<sup>506</sup>.

L'érection est ici vue comme trahison. Trahison de son désir pour l'autre d'une part, trahison de son genre propre de l'autre. Le phallus est ce qui doit être caché, « replié » entre les cuisses. On voit bien comment le personnage performe ici le corps féminin : l'organe encombrant, superfétatoire, est détourné, tordu, afin de performer la vulve, de mimer l'organe féminin. L'érection est pour le travesti synonyme de gêne :

*Jamais elle n'eût osé dire sans rougir : « Ma bite était braquée*<sup>507</sup>. »

Trahi par le membre, le personnage doit performer, modifier son corps. Divine n'est du reste jamais plus heureuse, jamais plus elle-même, que lorsque l'érection est absente, que lorsque la jouissance est intériorisée :

*Divine n'a jamais été aussi légère, sainte, détachée de la terre. Elle ne bande même plus*<sup>508</sup>.

« Légère, sainte, détachée de la terre » : c'est donc débarrassé du corps que le personnage de travesti atteint à l'identité, à la perfection. On pourrait relier ce court développement narratif sur la jouissance de la folle des propos que tient Lacan lorsqu'il distingue la jouissance phallique de la jouissance féminine dans une conférence datant de 1974. Pour

---

<sup>506</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 166 ou GENET, Jean. *Romans et poèmes*. Op. Cit., p. 85.

<sup>507</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 68 ou GENET, Jean. *Romans et poèmes*. Op. Cit., p. 34.

<sup>508</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 168 ou GENET, Jean. *Romans et poèmes*. Op. Cit., p. 86.

Lacan, « la jouissance phallique est hors-corps<sup>509</sup> », c'est-à-dire qu'elle ne relève pas des organes internes, de l'intériorité (le phallus, autant que le pénis, est hors-corps), mais du symbolique quand la jouissance féminine, la jouissance de l'Autre « parasexué n'existe, ne saurait exister, que par l'intermédiaire de la parole<sup>510</sup> ». Or, ici Divine correspond à cet Autre parasexué en ce qu'elle se situe en dehors de la jouissance hors-corps et phallique. Rappelons que la jouissance phallique est certes liée au phallus mais pas forcément à l'organe pénien et qu'elle peut tout à fait être le fait d'un corps féminin, quand bien même ce schéma reste socialement minoritaire tandis que la jouissance féminine, comme on le voit ici, n'est pas systématiquement le fait de la femme. La jouissance féminine, comme modalité de la jouissance, peut très bien relever d'un être qui n'est pas féminin. En se détachant de la jouissance phallique hors-corps, Divine retourne donc au féminin. La performance ultime réside même ici dans l'absence de corps. Être sans phallus équivaut ici à être sans corps, pure sainte. C'est surtout qu'une femme ne « bande » pas. Ainsi, au terme de ses ébats avec l'Archange Gabriel, Divine obtient ce qu'elle désire, être une femme qui jouit sans le stigmate de l'érection. Du reste, dans un autre passage où Divine, éprise de Notre-Dame, cherche à réincarner le masculin, la tentative conduit à un échec. Non seulement Divine ne parvient pas à exprimer, à performer, la masculinité comme elle le fait de sa féminité de travesti, mais elle ne parvient pas non plus à conférer à ses organes génitaux des fonctions induites par la même masculinité. Ainsi, désireuse de pénétrer Notre-Dame, c'est-à-dire de lui attribuer le rôle de la femme, celui de la passivité, Divine finit, presque naturellement, par recouvrer sa position d'origine :

*Quand Divine voulut passer à l'acte définitif, elle chevaucha Notre-Dame déboutonné, couché sur le sol, le membre brandi hors de la braguette. Elle allait de sa verge un peu souple l'enfiler – il souriait toujours, amusé – quand la bosse de la dure queue de l'adolescent plaquée et bondissante sur son ventre, donna à Divine ce vertige connu d'elle : l'abandon au mâle. Elle se laissa glisser, saisit à pleines mains la verge de Notre-Dame et, la serrant bien fort, la dirigea, l'introduisit elle-même en elle<sup>511</sup>.*

Les signifiants sexuels de la féminité et de la masculinité s'entrecroisent ici pour passer de l'un à l'autre des personnages. Ainsi Notre-Dame affublé ici d'une sorte de vagin à braguette (il se retrouve « déboutonné », c'est-à-dire disponible pour la pénétration)

---

<sup>509</sup> LACAN, Jacques. « La Troisième », in *La Cause freudienne*, 2011/3, n°79, p. 32.

<sup>510</sup> *Ibidem*.

<sup>511</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 140.

glisse de la position féminine (« déboutonné », passif ; mou) à la position masculine (érigé, dur, actif) tandis que Divine abandonne d'elle-même le geste de pénétrer le garçon pour se laisser pénétrer par lui, elle s'abandonne à sa féminité et redevient dès lors la pénétrée. C'est que le pénis de Divine n'est ici qu'« un peu souple », ce n'est pas le phallus et ça ne le sera jamais.

Chez Donoso, le personnage de la Manuela se distingue quant à elle par une indifférence absolue portée à son sexe et à sa capacité érectile. Contrairement à Genet dont les descriptions du membre érigé abondent et se ramifient en de longues périodes peuplées de métaphores, Donoso n'a de cesse de rappeler au lecteur l'inutilité du sexe de son personnage :

*Il enlève aussi son pantalon, il est nu dans le poulailler, les bras croisés sur la poitrine, avec ce machin bizarre qui pendouille<sup>512</sup>.*

*... se quita los pantalones, y queda desnudo en el gallinero, con los brazos cruzados sobre el pecho y eso tan extraño colgándole<sup>513</sup>.*

La périphrase ne prête pas au doute. Le caractère pendant disqualifie d'emblée l'organe : ce ne sera pas le phallus. Organe qui n'est d'ailleurs plus qu'une chose, une chose étrange. Les rares fois où le pénis de la Manuela est décrit, il l'est à l'état flaccide. C'est érigé qu'il pourrait prétendre au statut de phallus, tandis que flaccide, inutilisé, il n'est qu'un « machin bizarre qui pendouille ». La Manuela n'est pas comme Divine encombrée des vestiges de sa masculinité, encore moins de sa libido. La seule scène de coït est une scène forcée, artificiellement *straight*, celle du pari avec La Japonaise. Un autre épisode témoigne de la relégation du phallus au rang des objets inutiles. Il s'agit d'un de ceux racontés au cours d'une analepse, précédant le fameux pari et le coït qui en est la conséquence. Dans un geste viriliste, transphobe et homophobe, les hommes du bordel jettent la Manuela à l'eau. Par provocation, celle-ci retire sa robe, dévoilant dès lors sa totale nudité :

*Quand on leur tendit enfin la main pour les hisser tous les deux sur la berge, les hommes regardèrent avec étonnement l'anatomie de la Manuela.*

*« Un vrai cheval.*

*— Tu as vu s'il est bien monté ?*

*— Dis donc, il n'a pas l'air d'une tapette.*

*— Fais gaffe, si les femmes te voient, elles vont te courir après.*

*La Manuela qui grelottait répondit dans un éclat de rire :*

---

<sup>512</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 157.

<sup>513</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 192.

« Ce truc-là, moi, ça me sert seulement à faire pipi<sup>514</sup>. »

*Cuando por fin les dieron la mano para que ambos subieran a la orilla todos se asombraron ante la anatomía de la Manuela.*

—*¡Que burro...!*

—*Mira que está bien armado...*

—*Psstt, si éste no parece maricón.*

—*Que no te vean las mujeres, que se van a enamorar.*

*La Manuela, tiritando, contesto con una carcajada.*

—*Si este aparato no me sirve nada mas que para hacer pipi<sup>515</sup>.*

Le passage a le mérite de dévoiler l'anatomie du personnage travesti, de mentionner son corps, et plus précisément ses organes génitaux. De façon certes comique, l'auteur affuble son personnage d'un organe qui peut prétendre au phallus par ses dimensions. L'imaginaire masculiniste reconnaît en lui le phalle potentiel – c'est tout du moins l'enjeu des quatre interventions des personnages masculins. Mais toute l'importance du passage réside dans la dénégation du phallus par la Manuela. Sous les yeux ébahis des personnages masculins, elle rejette le phallus, le dénie, en conteste le pouvoir et sa fascination : « Ce truc-là, moi, ça me sert seulement à faire pipi. » Le membre n'a donc plus de prétentions génitales ou sexuelles mais simplement urinaires, fonctionnelles. La Manuela le remise au rang des organes aux vertus systémiques. Le phallus est nié. Bien sûr, cette dénégation relève de la performance. Le travesti performe son genre et transforme son corps par la vertu des mots. On sait, pour avoir lu la scène du coït avec la Japonaise, pour connaître la fille qui est en le fruit, que l'appareil génital du personnage est en état de fonctionnement. L'érection est organiquement possible. C'est la Manuela qui refuse son utilisation, qui performe son corps et son sexe.

Lors de son accouplement (mimé puis accompli) avec la Grande Japonaise, le monologue intérieur de la Manuela porte très vite sur les différences physiologiques entre le corps naturel (et répugnant) de la femme et le sien (inutile et trompeur) :

*... car la Grande Japonaise allait bien au-delà du pari avec cette odeur, comme si on préparait un breuvage de sorcière dans le feu qui brûlait sous la végétation en haut de ses cuisses, et cette odeur s'accrochait à mon corps, se collait à moi, l'odeur de ce corps aux conduits et aux cavernes inimaginables, incompréhensibles, tachés d'autres liquides, peuplés d'autres cris et d'autres fauves, au bouillonnement si différent du mien, si différent de mon corps de poupée trompeuse, sans abîme, tout entier à l'extérieur, inutile, pendouillant<sup>516</sup>...*

<sup>514</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 113.

<sup>515</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 168.

<sup>516</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 151.

*...la Japonesa Grande estaba yendo más allá de la apuesta son ese olor, como si un caldo brujo se estuviera preparando en el fuego que ardía bajo la vegetación del vértice de sus piernas, y ese olor se prendía en mi cuerpo y se pegaba a mí, el olor de ese cuerpo conductos y cavernas inimaginables ininteligibles, manchadas de otros líquidos, pobladas de otros gritos y otras bestias, y este hervor tan distinto al mío, a mi cuerpo de muñeca mentida, sin hondura, todo hacia afuera lo mío, inútil, colgando<sup>517</sup> ...*

Ici encore, au cours de son long monologue intérieur qui accompagne le coït forcé avec la Japonaise, la Manuela dénie la puissance et la fascination du phallus. Le sexe masculin est une fois de plus désigné comme « inutile » et « pendouillant ». La castration symbolique se perpétue jusque dans l'acte nécessitant l'érection, la pleine fonctionnalité de l'organe sexuel. La performance transgenre a ici partie liée avec le phallus et sa dénégation. C'est d'ailleurs au cours de la même scène que la Manuela se retrouve à devoir lutter contre son anatomie, contre sa résurgence, contre sa sollicitation par la Japonaise. La tenancière devant pour obtenir la propriété du bordel des mains de don Alejo convaincre le travesti de la pénétrer, de performer pour elle et sous leurs yeux le masculin pourtant honni. La Manuela doit alors résister au pouvoir hypnotique de la langue de la Japonaise qui, par le seul biais des mots, convainc le travesti de devenir le temps d'un coït une femme qui bande :

*... je suis la première, la seule, et comme ça je vais jouir, j'aime ton corps effrayé et ta peur, je voudrais briser ta peur, non, n'aie pas peur Manuela, pas la briser, l'enlever tout doucement là elle te gêne, pour atteindre une partie de moi, pauvre Grande Japonaise, qu'elle croyait pouvoir atteindre mais qui n'existait pas, qui n'a jamais existé, qui n'a jamais existé bien qu'elle me touche et me caresse et murmure... qui n'existe pas, maudite Japonaise, tu as compris, qui n'existe pas<sup>518</sup>.*

*...que soy la primera, la única, y así voy a poder gozar mi linda, mi alma, Manuelita, voy a gozar, me gusta tu cuerpo aterrado y todos tus miedos y quisiera romper tu miedo, no, no, tengas miedo Manuela, no romperlo sino que suavemente quitarlo de donde esta para llegar a una parte de mí que ella, la pobre Japonesa Grande, creía que existía pero que no existe y no ha existido nunca, y no ha existido nunca a pesar de que me toca y me acaricia y murmura... no existe, Japonesa bruta, entiende, ni existe<sup>519</sup>.*

On voit bien comment, dans ce passage, l'alternance des focalisations, des monologues, opère pour suggérer la lutte entre les deux personnages. Tandis que la Grande Japonaise cherche à exciter Manuela, à l'inciter à la performance phallique, cette dernière tente en vain de nier l'existence du phallus, l'existence du pénis et de ses fonctionnalités sexuelles. C'est pourquoi, sur un mode itératif, le travesti cherche à se convaincre que là où aurait

---

<sup>517</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 189.

<sup>518</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 153.

<sup>519</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 190.

dû exister un tel organe, rien n'existe, rien n'a jamais existé. La performance transgenre ici échoue. Le travesti ne parvient pas à nier le sexe, à reléguer le pénis à son seul statut urinaire. Aussi le travesti se retrouve-t-il accidentellement phallique, puis, accidentellement toujours, père. Paternité qu'elle rejette et nie tout au long du roman tout comme elle refuse son association au phallus :

*... qu'est-ce qu'elle a encore à crier, papa, papa, ne m'appelle pas, ne m'appelle plus comme ça, je n'ai pas de poings pour te défendre, je suis tout juste bonne à danser et à grelotter dans ce poulailler<sup>520</sup>.*

*... por qué grita de nuevo la Japonesita, ay, ay, papá que no me llame, que no me llame así otra vez porque no tengo puños para defenderla, solo sé bailar, y tiritar aquí en el gallinero<sup>521</sup>.*

Le refus de la paternité, de sa reconnaissance, est à lire comme un refus du phallus, et de l'organe qui en est la cause. On voit bien que comme Divine la Manuela est en lutte avec sa corporéité. Le fantasme achoppe au réel.

Chez Lemebel, il est fait peu de cas des dispositions génitales de la Folle d'en face. L'ellipse en dit long. L'organe sexuel est nié. Au détriment du pénis, c'est la tenue – la robe – qui est valorisée, décrite. L'anatomie masculine ne cesse pas pour autant de se rappeler au personnage comme dans cette scène où, après avoir recouvert Carlos d'une couverture (pour voiler le phallus ?), elle finit d'écouter le récit de son premier émoi homoérotique :

*...pourtant, même si l'histoire avait réussi à l'exciter jusqu'au bout de ses faux cils, même si, pendant que Carlos parlait, elle avait dû croiser plusieurs fois les jambes pour cacher l'érection de son étamine tapette, quelque chose dans tout ça l'avait choquée<sup>522</sup>.*

*Pero aunque el cuento había logrado excitarla hasta la punta de las pestañas postizas, aunque varias veces mientras Carlos hablaba cruzó la pierna para disimular la erección de su estambre coliflor, algo de todo aquello le pareció chocante<sup>523</sup>.*

Encore une fois, le travesti se retrouve encombrer des signifiants de sa masculinité. L'érection est ce qui doit être cachée ou honnie. On comprend dès lors l'une des fonctions de la robe. Il ne s'agit pas seulement de signifier le féminin et de voiler les signifiants du masculin par la même occasion. Notons également la façon métaphorique et parfaitement

---

<sup>520</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 149.

<sup>521</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 188.

<sup>522</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, pp. 94-95.

<sup>523</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 104.

déphallicisante de désigner l'appareil génital masculin : « étamine tapette ». On retrouve ici la symbolique florale propre à Genet. Devenu une fleur, et qui plus est, une fleur « tapette », le sexe masculin se déphallicise au moment même de l'érection, comme si le travesti voulait par cette stratégie linguistique saper la résurgence indésirée de la masculinité. Érigé, le sexe du travesti n'est rien de plus qu'un sexe de fleur, une étamine molle et flottante, une corolle plus proche de la vulve que de la verge.

L'organe génital des travestis dans *Last Exit to Brooklyn* n'est jamais mentionné. Comme chez Genet, le sexe mâle est évoqué, le phallus est présent. Cependant celui des travestis est niés, occultés. Georgette, Lee et les autres, se voient régulièrement rappelées à leur condition de femmes factices mais jamais par le surgissement de leur organe ou de son érection. C'est d'autant plus notable que le récit n'est en rien pudique, et décrit de la façon la plus frontale, la violence masculine, le viol, les pratiques anales. Mais le sexe des travestis reste sous les jupes qu'elles lissent, sur lesquels elles tirent pour s'assurer que la chose, sans doute, ne dévoile aucune grosseur, aucune présence :

*Lee sat up and smoothed her skirt and threw Camille a vicious glance*<sup>524</sup>...

*Lee se rassit bien droite et lissa sa jupe et lança à Camille un regard mauvais*<sup>525</sup>...

Dans tous les cas, la jupe est là pour masquer, mimer l'absence. Qu'elle bouffe et elle attire le regard, qu'elle soit lisse et elle témoigne que rien au-dessous ne se cache. C'est aussi le cas de la Folle d'en face qui doit s'assurer que la chose est bien lisse, que rien du sexe dessous n'affleure :

*Una loca vieja y ridícula posando de medio lado, de medio perfil, a medio sentar, con los muslos apretados para que la brisa imaginaria no levantara su pollera también imaginaria*<sup>526</sup>."

*Elle, folle vieille et ridicule posant de côté, exhibant la moitié de son profil, à demi assise, les cuisses serrées pour que la brise imaginaire ne gonfle pas sa jupe, elle aussi imaginaire*<sup>527</sup>.

D'une façon ou d'une autre, chez les personnages du corpus, le pénis est relégué dans les accessoires inusités du corps. Qu'il soit dysfonctionnel, ou qu'on cherche tout

---

<sup>524</sup> SELBY JR., Hubert. *Last exit to Brooklyn*. Op. Cit., pp. 55.

<sup>525</sup> SELBY JR., Hubert. *Last exit to Brooklyn*. Op. Cit., p. 71.

<sup>526</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 29.

<sup>527</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ó Matador*. Op. Cit., p. 28.



simplement à l'omettre, il rentre en contradiction avec l'assomption féminine du travesti. C'est sans doute pourquoi celui-ci attache tant d'importance à la robe, au tissu venu voiler l'absence ou la présence. Comme l'énonce Lacan :

*Les vêtements ne sont pas seulement faits pour cacher ce qu'on en a, au sens de en avoir ou pas, mais aussi précisément ce qu'on en a pas. L'une et l'autre fonction sont essentielles. Il ne s'agit pas, essentiellement et toujours, de cacher l'objet, mais aussi bien de cacher le manque d'objet<sup>528</sup>.*

De fait, le travesti cache l'absence de pénis aussi bien que l'absence de vulve et de vagin. La robe est à la fois le moyen de voiler l'absence de phallus et de faire oublier la présence incongrue du pénis. Lacan l'explique dans le même séminaire :

*Dans le transvestisme, le sujet s'identifie à ce qui est derrière le voile, à cet objet auquel il manque quelque chose. (...) le transvestiste s'identifie à la mère phallique, en tant que, d'autre part, elle voile le manque de phallus<sup>529</sup>.*

Ainsi, le travesti peut aussi bien en se travestissant continuer de s'identifier à la mère à laquelle le phallus a été dénié. Lacan explique plus loin :

*Du fait de l'introduction de la dimension symbolique, l'homme n'est pas simplement un mâle ou une femelle, mais il lui faut se situer par rapport à quelque chose de symbolisé qui s'appelle mâle ou femelle<sup>530</sup>.*

C'est donc à la mère déphallicisée que s'identifient la Manuela, la Folle d'en face ou Divine. Rappelons cette assertion lacanienne déjà citée :

*Qu'il faille que la mère soit phallique, ou que le phallus soit mis à la place de la mère, et c'est le fétichisme. Qu'il faille qu'il accomplisse en lui-même, de façon intime, la jonction du phallus et de la mère sans laquelle rien ne peut être satisfait, et c'est le transvestisme<sup>531</sup>.*

Reste cependant qu'il faut rétablir le phallus à la mère tout en assumant la position socialement abjecte de travesti. Reste également qu'il faut tout en s'identifiant à une mère qu'on sait privée du phallus le rétablir. Et c'est là tout l'enjeu de la robe :

*Nous avons indiqué aussi que, dans d'autres formes de perversion, et notamment le transvestisme, c'est dans la position contraire que l'enfant va assumer la difficulté de*

---

<sup>528</sup> LACAN, Jacques. *Le Séminaire. Livre IV : La Relation d'objet*. Paris : Éditions du Seuil, Collection Champ Freudien, 1994, p. 166.

<sup>529</sup> *Ibidem*.

<sup>530</sup> *Ibid.*, p. 391.

<sup>531</sup> LACAN, Jacques. *Séminaire V. Les formations de l'inconscient. Op. Cit.*, p. 286.

*la relation imaginaire à la mère. On dit qu'il s'identifie lui-même à la mère phallique. Je crois plus correct de dire que c'est proprement au phallus qu'il s'identifie, en tant que caché sous les vêtements de la mère. Je vous rappelle cela pour vous montrer que la relation de l'enfant au phallus s'établit en tant que le phallus est l'objet du désir de la mère<sup>532</sup>.*

D'où la position paradoxale du travesti qui voile par la robe ce qu'il a pour prétendre qu'il ne l'a pas tout en l'ayant. Paradoxe qui le pousse, comme Divine, à adorer chez l'autre ce qu'elle porte elle-même et nie pourtant. Car on l'a dit, Divine – dont la mère s'est avérée à maintes reprises foncièrement phallique – voue à la verge de Mignon (ou de Seck, ou de Gabriel) un culte qu'elle sape d'elle-même en féminisant la chose, en la castrant symboliquement – nous aurons l'occasion de revenir sur la castration des mâles chez Genet dans le prochain chapitre. Quand bien même elle pousse la logique de phallus – dans le sens d'une représentation totémique de celui-ci, dans une érection éternelle – à son paroxysme en faisant un moule de l'organe érigée de Mignon, c'est pour rappeler quelques pages plus loin que le plâtre ne renferme que du vide, de la fragilité, tout comme le buste de Marie-Antoinette, la décapitée, ou des soldats de plomb dont on sait que les modèles français ont en 1940 subi la plus humiliante des défaites, la plus irréfutable des castrations.

Aussi n'est-il pas interdit de penser que si le phallus se vide, s'il se creuse, c'est non seulement qu'il se déphallicise mais encore qu'il se *vaginise*. Car si Divine et ses consœurs ont, concernant le mâle qui les accompagne, le culte des phallus, elles ont à leur sujet le culte du creux, du renforcement. Tout se passe comme si une envie du vagin – au sens où il existe chez Freud une envie du pénis – s'actualisait par le corps, dans le corps. Dépossédé de son phallus – dépossession volontaire – le personnage de travesti *queerise* son corps en l'invaginant.

## **22. L'hypothèse d'un vagin queer**

Dans *Gender Trouble*, Judith Butler écrit ceci :

*Les individus transsexuels revendiquent souvent une discontinuité radicale entre les plaisirs sexuels et les parties du corps. Très souvent, la recherche du plaisir requiert d'investir par l'imagination les parties du corps – appendices ou orifices – qu'il n'est*

---

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 284.

*pas nécessaire de posséder en propre ; il se peut également que le plaisir requière d'imaginer toutes sortes de parties exagérément grandes ou petites*<sup>533</sup>.

L'assomption du genre requiert donc souvent la remobilisation d'une nouvelle partie du corps en tant que zone sexuelle. En d'autres termes, le devenir transgenre aboutirait sexuellement par la requalification organique, corporelle, d'une partie du corps – ou extérieur au corps dans le cas d'un postiche, d'une prothèse, d'un accessoire. Le sexe naturel est le premier à être requalifié, déclassé, au détriment d'une autre partie. Judith Butler développe ensuite de la façon suivante :

*Si la différenciation procède du tabou de l'inceste et du tabou de l'homosexualité qui le précède, alors « devenir » un genre est un processus qui demande beaucoup de travail pour finir naturalisé, et qui requiert une différenciation des plaisirs et des parties du corps sur la base de significations genrées. Les plaisirs se trouveraient dans le pénis, le vagin et les seins ou viennent de ces parties, mais de telles descriptions correspondent à un corps déjà construit ou naturalisé comme étant d'un certain genre. Autrement dit, certaines parties du corps deviennent des sources possibles de plaisirs précisément parce qu'elles correspondent à un idéal normatif relatif à un corps d'un certain genre. Les plaisirs sont en quelque sorte déterminés par la structure mélancolique du genre par quoi certains organes sont sourds au plaisir et d'autres éveillés. Certains plaisirs survivront et d'autres mourront le plus souvent selon qu'ils servent les pratiques légitimant la formation de l'identité dans le cadre de la matrice des normes de genre*<sup>534</sup>.

De fait, on l'a vu, le pénis peut chez certains personnages disparaître en tant que source de plaisir. Quoique génitalement fonctionnel, celui-ci est reclassé, relégué à ses fonctionnalités strictement urinaires ou ornementales. Le pénis de la Manuela ne sert qu'à uriner, Divine n'est jamais aussi libre qu'une fois l'érection devenue inutile. Ainsi, à la construction primitive de leur corps, les personnages en imposent une nouvelle. Le corps se déstabilise pour se restabiliser autour d'autres zones. Son centre gravitationnel, c'est-à-dire génital, est déplacé.

Dans *Bodies that matter*, Judith Butler fait le pari d'un « phallus lesbien » : et si, s'agissant des personnages de notre corpus, une création s'imposait, celle d'un vagin *queer* ? Car, à partir du moment où le phallus est évidé, où le pénis est ignoré, il faut bien que le travesti subvertisse un autre organe pour le requalifier. Où se situe le « sexe des tantes », pour reprendre l'expression de Genet, s'il ne s'agit plus – du moins, on l'a vu, plus exclusivement – du pénis ? On pourrait arguer qu'à la manière d'une femme se réappropriant le phallus le personnage de travesti cherche à se fabriquer un vagin. Très

---

<sup>533</sup> BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Op. Cit.*, p. 166.

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 166.

tôt, dans « Les Théories sexuelles infantiles », Freud formule et conceptualise la notion de “*Penisneid*”<sup>535</sup>. L’« envie du pénis » serait chez la petite fille le pendant de l’angoisse de castration chez le petit garçon. On sait depuis la postérité du concept et son rayonnement. L’envie du pénis peut se retrouver chez la femme adulte, de même que l’angoisse de la castration peut persister chez l’homme. On pourrait toutefois, en subvertissant le concept freudien et ses ramifications ultérieures, théoriser chez les personnages travestis déphallicisés – ou, pour être plus précis, reconduisant par leurs performances la déphallicisation, de jour en jour, la réitérant jusqu’à donner une impression de stabilité –, une véritable envie de vagin, un *Vaginaneid*, un *Vaginawunsch*. Bien sûr, cette envie de vagin ne peut épouser les mêmes contours que son corollaire masculin. D’autant que le concept freudien a été modelé dans une organisation sociale phallique et obstinément patriarcale. Le *Vaginawunsch* du personnage transgenre n’a rien à voir avec le *Peniswunsch* de la petite fille ayant pour la première fois l’intuition de l’ordre phallique du monde – et, plus précisément, de ce petit monde qu’est la famille. Il est sans doute peu probable de constater aussi durablement et avec une telle récurrence un désir de posséder le *vagina* quand celles qui le possèdent ne possèdent en fait rien, ni pouvoir ni distinction sociale. Il n’en demeure pas moins que cette envie persiste et se matérialise nettement chez les personnages de notre corpus. En lieu et place du phallus désiré se dessine un creusement susceptible d’être expliqué par ce désir du signifiant ultime : l’organe féminin. Le *vagina* serait alors au vagin ce que le phallus est au pénis. Un accessoire psychosexuel mobile, invocable et révocable, détaché du sexe organique. Là où le phallus se présente dans l’imaginaire, dans le symbolique, comme éternellement rigide, le *vagina* se veut obstinément ouvert. Quand le phallus se matérialise à divers endroits du corps et même en dehors du corps, le *vagina* fait de même, requalifiant pour les besoins de son incarnation tel ou tel élément organique ou non organique. Il relève comme le phallus d’une anatomie fantasmatique de sorte que dans un monde phallocentré, les travestis qui nous occupent affirment partout un nouvel ordre, un *vaginocentrisme* qui reste encore à conceptualiser. Car il nous faut savoir comment se manifeste ce *Vaginawunsch* dans la corporéité des protagonistes, quelles parties du corps s’invaginent pour donner à cette envie sa concrétisation, sa réalisation. Il nous faut savoir comment

---

<sup>535</sup> FREUD, Sigmund. « Les Théories sexuelles infantiles », trad. J. B. Pontalis, in *La Vie sexuelle*. Paris : Presses Universitaires de France, 1999.

procède le travesti pour dessiner sur les contours matériels de sa corporéité le vagina qui figure son *empowerment* autant que son abjection.

« La matérialité du corps ne doit pas être considérée comme donnée, car, en un sens, elle est acquise, constituée à travers le développement de la morphologie<sup>536</sup> » déclare Butler dans le chapitre de *Bodies that matter* intitulé « Le Phallus lesbien et l'imaginaire morphologique ». C'est exactement ainsi que procèdent nos personnages : ils ne se contentent en aucun cas d'une « morphologie donnée » : elle reste toujours à acquérir, à conquérir. Ils se constituent un corps en rapport à la production de leur genre. Ils chargent de nouvelles significations des organes qui en sont primitivement dépourvus. Ils resignifient des organes. Puisque le corps du travesti se *queerise*, puisqu'il déroge à la règle hétéronormative, il nous faut en souligner les modifications. On l'a vu, le corps travesti apparaît comme tordu, invivable : cette torsion se retrouve dans la génitalisation de parties du corps originaires pensées pour tout autre chose. Les corps travestis échappent en bien des points à la normalisation. Comme le souligne encore une fois Butler :

*Si les interdictions constituent en un sens les morphologies projetées, alors la réélaboration des termes de ces interdictions doit ouvrir la possibilité de projections variables, de manières variables de délimiter et de théâtraliser les surfaces corporelles. Il s'agirait là d'« idées » du corps sans lesquelles il ne saurait y avoir de moi, de focalisation temporaire de l'expérience. Dans la mesure où ces « idées » nécessaires sont régulées par des interdictions et par la douleur, elles peuvent être comprises comme les effets contraints et matérialisés d'un pouvoir régulateur. Mais, justement parce que ces interdictions ne « marchent » pas toujours, parce qu'elles ne produisent pas toujours un corps docile, entièrement conforme à l'idéal social, elles peuvent définir des surfaces corporelles qui ne signifient pas les polarités hétérosexuelles traditionnelles. Ces surfaces ou moi corporels variables peuvent ainsi devenir le site d'un transfert de propriétés qui n'appartiennent plus en propre à aucun organe<sup>537</sup>.*

Dans le cas des corps travestis, la « régularisation » a bel et bien échoué, le corps est indocile, non-conforme. Des « surfaces corporelles » semblent avoir été réinvesties, resignifiées. Reste à savoir lesquelles.

## 221. Mollesse, creusement, invagination : le *Vaginawunsch* du travesti

---

<sup>536</sup> BUTLER, Judith. *Ces Corps qui comptent*. Op. Cit., pp. 80-81.

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 76.

Dans l'imaginaire collectif – d'un collectif soumis à la loi phallique qu'impose une société uniformément patriarcale –, la castration, qu'elle soit réelle ou symbolique, est unanimement chargée de valeurs négatives. Être castré, c'est perdre quelque chose, c'est ne rien gagner en échange. Pourtant, dans notre corpus, bien que le phallus abonde (mais abonde, nous le verrons, pour être sapé), l'équilibre s'inverse et le texte charge la castration de valeurs positives : la castration affleure mais en tant que joie, en tant que libération, sinon pour tous les personnages – qui n'en apparaissent pas moins castrés – du moins pour ceux qui nous intéressent. Avec le travesti survient un renversement de l'imaginaire, des valeurs dominantes, et avec ce renversement, un éloge, celui de la castration, la sienne tout d'abord – que nous explorerons dans cette partie – celle de l'amant ensuite et de tous les hommes – que nous mettrons en évidence ultérieurement.

« Glas du phallogocentrisme<sup>538</sup> » déclare Derrida dans l'œuvre qu'il consacre pour partie à Genet. « Vagir enfin<sup>539</sup> » annonce-t-il plus loin en amalgamant le signifiant *vagir* au signifiant *vagin*. On l'a dit, chez Genet, la première chose à se retrouver troué est le phallus – troué pour qu'apparaisse le vide, son vide. Derrida suggérait déjà cette hypothèse :

*Elle entoure le cou, le con, la verge, l'apparition ou l'apparence d'un trou en érection, d'un trou et d'une érection à la fois, d'une érection dans le trou ou d'un trou dans l'érection : elle entoure un volcan<sup>540</sup>.*

« Un trou en érection », voilà, à maints égards, le pénis du travesti. Le pénis est donc déjà ce qui se troue, ce qui s'invagine, est donc déjà le vagina. Non plus extérieur mais intérieur. Non plus appendice mais gaine. Prend la forme d'une vulve comme l'énonce Marie Redonnet :

*Par une opération poétique inouïe, le Phallus du criminel se creuse jusqu'à devenir, comme le montre Derrida, le vagin de la Vierge qui est aussi la Fleur. Ne va-t-il pas jusqu'à appeler Vase-de-Sainte-Marie le juge qui condamne Notre-Dame à mort ? Le poète a chassé la femme et exclut le sexe féminin de sa légende, mais c'est pour les recréer à partir du Phallus lui-même, dans cet accouchement scandaleux qui le creuse et le vaginise<sup>541</sup>.*

---

<sup>538</sup> DERRIDA, Jacques. *Glas*. Paris : Éditions Galilée, 1974, p. 252.

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 351.

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>541</sup> REDONNET, Marie. *Jean Genet, le poète travesti. Portrait d'une œuvre*. Paris : Éditions Grasset et Fasquelle, 2000, p. 82.

Marie Redonnet confirme ici notre intuition première : le phallus est déphallicisé, creusé jusqu'à prendre la forme fantasmatique de la vulve et du vagin. Il suffit pour le prouver de noter la récurrence du motif de la rose et des fleurs en général constamment associé au narrateur Jean ou à Notre-Dame (et qui du reste sillonne toute l'œuvre, romanesque comme théâtrale, de Jean Genet). La rose est la métaphore vaginale par excellence qui suggère la castration du narrateur et l'invagination de toute masculinité. Filant d'un bout à l'autre la métaphore médiévale et chevaleresque, le roman de Genet renvoie implicitement au *Roman de la rose* qui déjà désignait la vulve par le biais d'une fleur. Le sexe des macs est invaginé par le biais de la métaphore florale : « Les grands macs inflexibles, stricts, sexes épanouis dont je ne sais plus s'ils sont des lis<sup>542</sup> ». Mais il ne s'agit pas seulement, comme Redonnet l'évoque, du « sexe des criminels » – sur lequel nous aurons largement l'occasion de revenir lors du troisième chapitre –, le sexe des tantes subit la même floralisation. C'est une rose par exemple que Divine cloue à sa porte, c'est-à-dire le vagin de ses rêves, son blason :

*La voici donc, décidée à regagner, élevée par une colonne de fumée, son grenier sur la porte duquel est clouée une énorme rose d'étamine décolorée<sup>543</sup>.*

L'association fleur/vagin est d'autant plus signifiante que l'étamine constitue l'appareil reproducteur mâle des fleurs (étamine dont on a déjà noté l'occurrence dans le lexique lemebelien). L'« énorme rose d'étamine décolorée » clouée à la porte de Divine suppose à merveille son phallus creusé, déphallicisé ; elle fonctionne comme le blason de son identité de genre. Ce sont, rappelons-le, des pétales de roses et de fleurs que Divine, l'invaginée, sème sur son passage :

*Elle s'ébroue, s'ébouriffe, et croit, au milieu de tous nos gestes, jeter, les semant autour d'elle, des pétales de roses, de rhododendrons et de pivoines, comme, dans le village, les petites filles en jetaient sur les routes de la Fête-Dieu<sup>544</sup>.*

On voit comment ici le travail de la langue invagine le personnage. Divine est comme « les petites filles », elle jette sur son passage des fleurs qui sont l'autre nom de la vulve, l'autre nom de la féminité. Bien sûr, tout cela ne reste qu'un espoir, un vœu pieu

---

<sup>542</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 13.

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 227.

(elle « croit »), il n'en reste pas moins que ses gestes manifestent le *Vaginawunsch*, et tentent, autant que *faire* et *dire* se peuvent, de le produire.

Cela peut paraître provocateur de parler d'éloge de la castration alors que la critique genétienne tend à insister sur la dimension phallique de la représentation masculine à l'œuvre dans les fictions. Il est vrai que le sexe masculin, et plus particulièrement le sexe érigé, est une obsession de l'œuvre, un leitmotiv. On aurait tort de croire cependant que la récurrence de ces descriptions impose un phallicisme ou un phallogocentrisme, pour reprendre le terme de Derrida. Bien au contraire, chez Genet, le phallus se creuse, se vaginise, de démembrer, n'est plus déjà le phallus. Mais un vagin qui s'ignore. Nous sommes ainsi en contradiction avec certaines lectures qui ont pu être faite de Genet, comme le souligne Elizabeth Stephens dans un article de 2004 :

*Genet's eroticization of the phallus is often seen to naturalize and perpetuate heteronormative assumptions about masculinity, by reproducing a binary hierarchy of masculinity in which phallic masculinity is aligned with heterosexual men. It must be acknowledged that there is justification for this reading in Genet's fiction, which frequently represents homosexual characters as worshipping the phalli of their heterosexually-identifying partners<sup>545</sup>.*

*L'érotisation genétienne du phallus est souvent perçue comme naturalisant et perpétuant les assomptions hétéronormatives quant à la masculinité, soit en reproduisant la hiérarchie binaire dans laquelle le phallus masculin s'aligne sur les hommes hétérosexuels. Il faut reconnaître que cela se justifie à la lecture des fictions de Genet, qui représentent le plus souvent les personnages homosexuels comme vénérant les phallus de partenaires s'identifiant à l'hétérosexualité. [Notre traduction]*

Il nous semble pourtant que malgré la récurrence de ces représentations masculines quasi ithyphalliques, ainsi que l'absence notable de personnages femmes cisgenres, l'œuvre de Genet se propose plutôt de déphalliciser les représentations, de déphalliciser le phallus. Certes l'érection est vénérée mais de même que le sont les statues de Divine, ses soldats de plomb, son violon : le phallus vénéré, chez Genet, s'avère toujours vide, superficiel et creux. Enfin, et nous aurons l'occasion d'y revenir, les amants des « tantes » ont beau rejouer une masculinité propre aux modèles hétérosexuels (c'est le cas de Mignon notamment), cette performance se troue, achoppe, échoue le plus souvent, ne serait-ce que par la proximité, affective et identitaire, du personnage travesti. Cette position d'un Genet déphallicisant n'est pas unique. Geir Uvsløkk, dans Jean Genet, une écriture des perversions, l'affirme également :

---

<sup>545</sup> STEPHENS, Elizabeth. "Disseminating Phallic Masculinity – seminal fluidity in Genet's fictions", *Paragraph*, Vol. 27, No. 2, GENET (July 2004), Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004, pp. 86.



*L'écriture génétienne n'est pas phallogénétique non plus : au contraire, Genet trahit la conception traditionnelle du phallus, et le présente comme quelque chose d'essentiellement instable et changeant*<sup>546</sup>.

À partir du moment où le phallus demeure instable, volatil, changeant, substituable, il est difficile de voir en Genet un représentant de l'ordre binaire et phallogénétique. Geir Uvsløkk va ici dans le sens d'Elizabeth Stephens qui dans l'article déjà cité déclare que « la représentation génétienne du pénis ne reproduit pas l'interprétation traditionnelle du phallus en tant que symbole stable et autonome de la corporéité mâle mais attire plutôt l'attention sur son inhérente volatilité » (*"Genet's representations of the penis do not reproduce the traditional interpretation of the phallus as a symbol of stable and self-contained male corporeality, but rather draw attention to its inherent volatility"*<sup>547</sup>). Et c'est précisément les personnages de travesti qui incarnent ce projet déphallogénétique et tendent à contaminer jusqu'aux personnages masculins. Ce que ne disent pas les deux critiques précités, c'est que le phallus se déphallogénétise au point de devenir le vagin, d'advenir au vagin. En somme, si adoration du phallus il y a, ce n'est que dans le sens où le travesti et l'homosexuel passif endossent la position féminine que Cixous définit en ces termes dans « Sorties » :

*A force d'affirmer le primat du phallus, et de le mettre en œuvre, l'idéologie phallogénétique a fait plus d'une victime : femme, j'ai pu être obnubilée par la grande ombre du spectre, et on m'a dit : adore-le, celui que tu ne brandis pas*<sup>548</sup>.

Dès lors, tandis que les représentations pénienues et érectiles abondent dans le texte genétien, c'est toujours en contrepoint d'une représentation vaginale fantasmagorique associée au personnage de la « tante-fille ». La « grande ombre du spectre » se fissure.

Il suffit pour le prouver de relever dans le corpus génétique comment à l'absence ou l'afonctionnalité du pénis se substitue le détournement d'une autre partie du corps qui invagine le personnage. La mention de la mollesse peut par exemple se lire comme matière pénétrable, dans le sens d'une vaginisation générale du corps. Il existe chez le personnage de Divine un *Vaginaneid*, un *Vaginawunsch* et celui-ci s'incarne dans l'amollissement généralisée du personnage, dans le culte qu'elle voue à la mollesse. De

---

<sup>546</sup> UVSLØKK, Geir. *Jean Genet. Une écriture des perversions*. Amsterdam/New York : Éditions Rodopi, Collection Monographique Rodopi Littérature Française Contemporaine, 2011, p. 115.

<sup>547</sup> STEPHENS, Elizabeth. "Disseminating Phallic Masculinity – seminal fluidity in Genet's fictions". *Op. Cit.*, p. 88.

<sup>548</sup> CIXOUS, Hélène. *Le Rire de la Méduse*. Paris : Éditions Galilée, 2010, p. 113.

fait si le signifiant « mollesse » ne surgit que deux fois, l'adjectif « molle » compte 11 occurrences. Au masculin (« mou »), 5 sont dénombrées ; et encore ne s'agit-il là que de la version expurgée. C'est l'obsession qui traverse le texte. De sorte qu'on pourrait tout à fait parler d'une stratégie de l'amollissement à l'œuvre dans l'écriture genétienne. Déphallicisé, Divine s'invagine :

*Sa joue posée sur la poitrine noire – sa perruque est bien collée – Divine repense à cette langue si forte quand la sienne est molle. Tout en Divine est mou. Or, mollesse ou roideur ne sont qu'une question de tissus où le sang abonde plus ou moins, et Divine n'est pas anémiée. Elle est celle qui est molle. C'est-à-dire dont le caractère est mou, les joues ; molles, la langue molle, la verge souple. Tout cela est dur chez Gorgui. Divine s'étonne qu'il puisse y avoir relation entre ces différentes choses molles. Puisque dureté équivaut à virilité ... Si Gorgui n'avait qu'une chose dure ... et puisque c'est une question de tissu. L'explication fuit Divine, qui ne songe plus que ceci : « Je suis la Toute-Molle<sup>549</sup>. »*

On voit bien que dans ce passage la subjectivité de Divine (nous sommes ici en pleine focalisation interne) diverge nettement de la représentation que Mignon s'en fait. On est loin de la « féminité dure » que le mac, songeant au travesti, évoquait. Il n'en demeure pas moins que Divine use ici d'un performatif du corps doublé d'un performatif de langue (« Je suis la Toute-Molle »). Tout se passe comme si le travesti amollissait son corps, l'invaginait ; « verges », « langue », « joues », tout révèle une envie de vagin, un désir d'amollir son corps jusqu'à la féminité, un désir de castration. S'opposent d'ailleurs deux types d'organes, ici amollis : la « langue » et la « verge », soit des symboles phalliques ici castrés, et les « joues » figurant un vagin tout autant symbolique. A l'inverse du corps travesti dont chaque organe performe la prétendue mollesse vaginale du féminin, le corps des macs est entièrement érectile. Cou, langue, bras, jambe, c'est un organisme entièrement dévolu au durcissement, à la bandaison, que le corps du mac. Chez Genet, le mac est pourvu d'une matière ithyphallique, quand bien même cette assignation s'avère superficielle et illusoire.

Bien sûr on pourrait arguer du fait que cette opposition entre mollesse et dureté, ouverture et fermeture, renforce le schéma binaire, phallique. Nous ne le croyons pas. Elizabeth Stephens, dans l'article précédemment cité, va d'ailleurs dans ce sens :

*This mapping of hardness and softness onto 'masculine' and 'feminine', or heterosexual and homosexual, bodies does seem to reinforce a conventional assumption that the presence or absence of phallic hardness marks the distinction between these categories, securing the border between them. However, while Genet's narratives*

---

<sup>549</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., pp. 192-193.

*clearly do invoke binarized views of masculinity, I would argue that they can neither simply be seen to reinforce those binaries nor to unproblematically perpetuate heteronormative assumptions about them*<sup>550</sup>.

*Cette cartographie de la dureté et de la mollesse associées aux corps 'masculins' et 'féminins', ou hétérosexuels et homosexuels, ne semble pas renforcer l'habituelle supposition d'une absence ou d'une présence de dureté phallique marquant la distinction entre ces catégories, sécurisant la frontière entre elles. Cependant, bien que les récits de Genet évoquent clairement une vision binarisée de la masculinité, j'avancerais que cette vision ne peut être simplement interprétée comme renforçant ces polarisations binaires ou perpétuant sans les problématiser les suppositions hétéronormatives à leur propos. [Notre traduction]*

Elle développe et précise plus loin sa pensée :

*Rather than seeing the phallus as the sign of masculinity that is impenetrably self-contained, always erect and powerful, Genet represents the phallus as that which opens masculinity to transformations, flowing across its apparently sealed borders*<sup>551</sup>.

*Plutôt que de voir le phallus comme un signe de masculinité qui est invariablement autonome, constamment érigé et puissant, Genet représente le phallus comme ce qui ouvre la masculinité aux transformations, traversant des frontières apparemment fermées. [Notre traduction]*

De fait, le penis, au gré des métaphores, se transforme en animal, en objet, le plus souvent en fleur. Devenu rose, devenu fleur, devenu féminin, le phallus se déphallicise. La langue génétienne œuvre à sa déconstruction, à sa castration. C'est pourquoi la destinée de Divine est dans plus de mollesse, dans plus de creux. Ne serait-ce que par les flèches de Saint-Sébastien dont elle espère sans cesse qu'elles lui percent la peau. C'est ici le désir de se savoir trouée :

*On s'étonnera de voir Divine croître en âge et en sensibilité, alors que le commun jugement décide qu'à traverser la vie, la peau s'endurcit. Elle n'avait plus aucune honte, évidemment, d'être une tapette qui se loue. Au besoin, elle se fût glorifiée d'en être une qui laisse s'écouler du foutre par ses neuf trous*<sup>552</sup>.

Ainsi, Divine ne s'endurcit pas, elle demeure la « Toute-Molle », elle grandit en mollesse – à l'opposé des hommes qui sont des « durs<sup>553</sup> » (le substantif, en corrélation avec l'adjectif, revient à de nombreuses reprises dans le roman, désignant majoritairement la partie masculine de la distribution). Le désir d'être femme passe en tout cas, chez les

---

<sup>550</sup> STEPHENS, Elizabeth. "Disseminating Phallic Masculinity – seminal fluidity in Genet's fictions". *Op. Cit.*, p. 87.

<sup>551</sup> *Ibidem*.

<sup>552</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. *Op. Cit.*, pp. 274-275.

<sup>553</sup> *Ibid.*, p. 55

tantes, par celui d'être creusée. Le neuvième trou, celui de l'urètre, s'offre en remplacement du vagin. Dans l'imaginaire du personnage, le corps se révèle féminin par sa porosité. Sainte à l'envers, elle est aussi le Graal qui recueille la semence. Rappelons les mots de Vannouvong concernant le rapport entretenu par Genet entre féminité et porosité :

*Force est de constater que le corps possédé est associé au corps féminisé, à l'image de Divine. Il ressemble à une femme et excède même l'archétype féminin. Soumis physiquement à ses amants qui se succèdent dans le grenier, il joue toujours dans le couple le rôle de la femme. Plus encore, il apparaît comme un corps-objet qui demande à être étreint et possédé<sup>554</sup>.*

« Possédé, étreint », le corps de Divine l'est tout du long, et c'est de ne pas l'être, lors du ménage à trois avec Seck et Notre-Dame, qu'il s'effondre. Dans l'imaginaire genetien, être possédé, c'est-à-dire pénétré, c'est adopter la position féminine, qu'elle soit sociale, sexuelle ou génitale. Preuve de son avènement à la féminité (même la *féminité-autre* dont elle se réclame), elle a non pas huit mais neuf orifices : deux pour les oreilles, les narines et les yeux, un pour la bouche, l'anus, le neuvième au faite de cette verge trouée. C'est du reste par ce chiffre qu'elle nous fut présentée en début de roman : « Voici son portrait : ses cheveux sont châtons et bouclés ; les boucles dégringolant dans ses yeux et sur ses joues on la dirait coiffée d'un chat à neuf queues<sup>555</sup>. » Significativement, ce ne sont plus les queues qui sont, au terme du roman, au nombre de neuf, mais les « trous », preuve s'il en est de l'avènement de la castration puis du féminin. Et puisqu'être féminine, dans l'imaginaire genetien, c'est être « possédée », c'est être pénétrée, il faut bien que le phallus s'y loge. Et c'est justement dans un de ces « neuf trous », comme autant de petits vagins, que Notre-Dame au réveil cherche à glisser le sien sur Divine assoupie :

*Notre-Dame se retourna tout à coup sur le ventre, et brutalement, fit entrer avec sa main sa verge encore souple dans la bouche entrebâillée de Divine. Elle retira sa tête et pinça les lèvres. Rageur, le sexe devint de pierre (allez-y les condottieri, chevaliers, pages, ruffians, nervis, sous vos satins bandez contre la joue de Divine), voulut forcer la bouche fermée, mais il buta dans les yeux, le nez, le menton, glissa contre la joue. C'était le jeu. Enfin, il trouva les lèvres<sup>556</sup>.*

A la pierre de l'anatomie mâle répond l'ouverture de la prétendue femelle, de la femelle fantasmatique. C'est à cinq des « neufs trous » de Divine que le sexe de Notre-Dame

---

<sup>554</sup> VANNOUVONG, Agnès. *Jean Genet. Les Revers du genre. Op. Cit.*, p. 83.

<sup>555</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>556</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 270.

achoppe – Notre-Dame dont il serait temps de dire que le surnom programmatique annonce aussi bien le féminin, par la grâce de la « Dame », religieuse et médiévale, que le masculin, par celle des deux tours que la fondation dont il prend le nom suppose et érige : le « nez », les « yeux », la « bouche », sont autant de vagins potentiels au sein de l’anatomie fantasmagorique de Divine l’invaginée. Bien sûr, en tant que lecteurs du XXI<sup>e</sup> siècle, nous ne pouvons que déplorer cette image rudimentaire et simpliste de l’appareil génital féminin. Cette façon d’assimiler le vagin à un « trou » relève d’une forme de misogynie, héritage direct ou indirect des représentations de la psychanalyse freudienne. Disons-le sans ambages : le vagin n’est pas un trou ; il ne l’est que dans une certaine représentation médicale et psychanalytique pétrie de masculinisme et de misogynie. Il semble cependant difficile d’en tenir rigueur aux auteurs qui n’ont pas eu le privilège de vivre à une époque où les études féminines et les études du genre ainsi que les mouvements de luttes des femmes et des minorités sexuelles ont permis de bousculer les représentations pour rappeler la constitution anatomique complexe de l’appareil génital féminin et permettre ainsi un champ de représentations plus digne et plus riche. Aussi nous faut-il bien consentir à cette association simpliste du vagin au trou dans l’imaginaire genétien autant que dans celui des autres auteurs du corpus.

C’est pourquoi, les figures du trou, du creux, abondent tout au long du roman, dont la plupart sont attribuées à Divine. Ce sont d’abord les soldats de plomb et le buste de Marie-Antoinette dont une fêlure révèle le vide à Culafroy :

*Dieu était creux. Seulement un trou avec n’importe quoi autour. Une forme jolie, comme la tête en plâtre de Marie-Antoinette, comme les petits soldats, qui étaient des trous avec un peu de plomb mince autour*<sup>557</sup>.

Ce n’est pas pour rien que le narrateur raconte son histoire du fond du trou : « dans mon trou<sup>558</sup> ; de mon trou d’odeur noire<sup>559</sup> », comme s’il se trouvait déjà lui aussi dans un vagina, prisonnier de sa féminité. L’association du trou, de la prison, au vagin est suggérée par ce passage :

*Je parle de cette vie qui était les choses extérieures aux cabinets, tout ce reste du monde qui n’était pas mon petit réduit de planches criblées de trous d’insectes. Elle me semblait flotter un peu à la façon des rêves peints, tandis que moi, dans mon trou, pareil à une larve, je reprenais une existence nocturne reposée, et parfois j’avais l’impression de*

---

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 87.

*m'enfoncer lentement, comme en un sommeil ou en un lac ou un sein maternel ou un inceste aussi, au centre spirituel de la terre*<sup>560</sup>.

Dominé par l'image du « trou », de la perforation, de l'isolement, ce passage évoque à nouveau la mollesse, l'engloutissement : « j'avais l'impression de m'enfoncer lentement ». La prison est donc un lieu mou, comme est mou le village de Don Alejo chez José Donoso. C'est un endroit où l'on se laisse engloutir, un lieu de mollesse qu'on associe au féminin : « comme en un sommeil ou en un lac ou un sein maternel ». D'ailleurs, enfoncé dans ce trou quasi maternel, le narrateur retourne à l'état fœtal, il redevient « larve ». Un autre passage associe volontiers prison, latrines et sein :

*Seules dans la cellule, sur un rythme presque de sein (elles comme une bouche), les latrines de faïence blanche accordent leur haleine consolante. Elles sont humaines*<sup>561</sup>.

Le trou est donc le lieu même de production romanesque, un lieu invaginé, féminin. Aussi n'est-il pas surprenant que ce même récit commence où finit Divine, c'est-à-dire dans un trou, celui de la fosse située dans le cimetière de Montmartre. Trouée, aspirant au trou, Divine le travesti finit dans un trou. Son enterrement la donne résolument trouée dans un passage ô combien symbolique :

*Quand le cortège fut arrivé au trou creusé déjà, par ce fossoyeur peut-être que Divine apercevait de sa fenêtre, on descendit la bière où la morte était roulée dans une guipure blanche. L'abbé bénit la fosse et passa son goupillon à Mignon, qui rougit de le sentir si lourd*<sup>562</sup>...

Le passage est intéressant en ceci qu'il attribue à Divine, dans la mort, tous les signifiants de la féminité, le vagin symbolisé par la « trou creusé », le féminin du substantif « morte », et la robe ultime, virginale, la « guipure blanche », tandis que Mignon au-dessus d'elle brandit le phallus, déjà trop « lourd » pour lui, ce « goupillon » par quoi il bénit le corps de l'ancienne amante. C'est donc une morte qui nous est donnée à lire dans les premières pages du roman. Peu avant sa mort – c'est-à-dire dans l'analepse qui constitue tout le reste du récit –, la mollesse était déjà avérée, atteinte :

---

<sup>560</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>562</sup> *Ibid.*, p. 36.

*Maintenant qu'elle n'a plus de corps (ou si peu lui en reste, d'un peu blanchâtre, pâle, osseux et en même temps très mou), elle s'esquive vers le ciel<sup>563</sup>.*

Le peu de corps qu'il reste de Divine n'est donc que mollesse. Elle n'est plus que la rose accrochée à sa porte, clouée comme un christ, la vulve glorifiée. Et comme pour le reste, cette mollesse investit les autres personnages qu'elle touche :

*Elle est heureuse. Gabriel est maintenant mou, tout contre elle bleu pâle : deux anges, fatigués de voler, qui s'étaient perchés sur un poteau télégraphique, et que le vent a fait tomber dans le creux d'un fossé d'orties, ne sont pas plus chastes<sup>564</sup>.*

Les deux personnages sont alors rassasiés, dans une situation post-coïtale. L'éjaculation produite, le phallus de Gabriel a disparu et avec lui toute sa consistance, il est mou comme Divine est molle. Ainsi, une fois le phallus nié, Divine s'invente un vagin de sa peau, de son corps. Elle est tout entière un vagin fantasmé. Propice à la pénétration des mâles. C'est d'ailleurs une étrange métaphore qui vient figurer dans le corps du texte le vagin de l'héroïne, celle de la lessiveuse :

– *Qu'est-ce que tu fais ?*

*La mère de Divine, Ernestine, appelant la lessive lessiveuse, chaque samedi elle « faisait la lessiveuse ». Divine répond donc :*

– *Je fais la lessiveuse.*

*Or, les baignoires n'existant pas chez Mignon, on le trempait dans une lessiveuse. Aujourd'hui, ou un autre jour, mais il me semble que c'est aujourd'hui, pendant qu'il dormait, dans son rêve il est entré dans une lessiveuse. S'analyser, lui-même ne sait pas et ne songe à le faire, mais il est sensible aux roueries du sort, comme aux trucs du théâtre de la peur. Quand Divine répond : « Je fais la lessiveuse », il croit qu'elle le dit comme : « Je joue à être la lessiveuse. » (Elle eût pu dire : Je fais la locomotive.) Il bande soudain sous le sentiment d'avoir pénétré Divine en rêve. Le sexe de son rêve pénètre dans la Divine du rêve de Divine, et il la possède, en quelque sorte, dans une débauche spirituelle<sup>565</sup>.*

La scène de la lessiveuse semble être ici le contrepoint, l'envers, de celle, phallique, des serpents d'Alberto. Genet se joue des poncifs dévolus à la féminité. Mais tout de même, Divine « fait la lessiveuse », c'est-à-dire qu'elle fait la femme, femme-poncif certes mais femme tout de même. Femme qui du reste est à l'image de la mère, Ernestine ; on voit bien qu'ici l'identification de Culafroy est avant tout maternelle. Or, la lessiveuse figure

---

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 360.

<sup>564</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>565</sup> *Ibid.*, pp. 60-61.

bien évidemment le vagin. Ce n'est pas tant l'activité sociale, la position sociale, celle de la ménagère, que vise Divine, que l'objet même de lessiveuse, creuse et humide. De sorte que l'acte de lessiver, de sorte que le fait de posséder sur soi ou en soi une lessiveuse, c'est-à-dire un vagin, entraîne le désir de Mignon et une pénétration fantasmatique. La lessiveuse permet à Divine de se faire un vagin. Du reste, le narrateur Jean ne se rêvait-il pas lui-même en lessiveuse :

*Je suis la ménagère attentive à ce qu'une miette de pain ou un grain de cendre ne tombent sur le parquet<sup>566</sup>.*

Une autre preuve du phallus déphallicisé, de la verge invaginée de Divine, réside dans ce passage où la mère, Ernestine, regrette de ne pouvoir assassiner son « fils » :

*Ernestine pleura de rage de ne pouvoir tuer son fils, car Culafroy n'était pas ce qu'on peut tuer, ou plutôt nous pouvons voir que ce que l'on tua en lui permit une autre naissance les verges, martinets, fessées, gifles perdent leur pouvoir ou plutôt changent de vertus<sup>567</sup>.*

Si meurtre il y eût, ce fut donc celui de la masculinité, celui du phallus. Aussi Ernestine ne regrette-t-elle pas le meurtre, mais de n'avoir tué en lui que le fils, que le mâle, pour lui permettre une autre naissance. Signe de ce meurtre devenu naissance la « verge » qui perd son « pouvoir » qui « change de vertu », c'est-à-dire qui s'invagine sous les yeux de la mère.

Mais il demeure un endroit du corps qui peut incarner cette mollesse, qui se retrouve invaginé, ou qui semble du moins s'en approprier les fonctions, il s'agit de l'anus ou plus généralement des fesses. C'est cette « surface corporelle » qui est resignifiée, requalifiée pour acquérir les propriétés du vagina. Dédaignant son propre pénis, Divine procède à un décalage des zones habituellement sexualisables – s'agissant du genre masculin. Ce sont d'ailleurs des zones potentiellement molles qui sont consacrées. Se prostituant pour la première fois, voici d'ailleurs ce qu'elle déclare :

*« Les nuits sont folles de moi, les sultanes. Elles, mon Dieu, me font des œillades. Ah ! bouclent mes cheveux autour de leurs doigts. Les doigts des nuits, la queue des hommes !). Elles tapotent ma joue, câlinent mes fesses<sup>568</sup>. »*

---

<sup>566</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 15.

<sup>567</sup> *Ibid.*, pp. 134-135.

<sup>568</sup> *Ibid.*, p. 42.



Dans sa perspective corporelle d'invagination, Divine resexualise certaines parties du corps, les zones ici requalifiées sont les joues et les fesses, soit deux surfaces érogènes – érogénéisées du moins – qui encadrent ou abordent deux orifices par quoi la pénétration masculine est rendue possible. Preuve que les fesses représentent chez Divine le point central d'où se réorganise tout l'équilibre sexuel et identitaire, c'est lorsqu'elle les « perd » que plus rien ne tient « ensemble<sup>569</sup> ». Si, dans l'ensemble, l'anus est peu représenté dans le texte genétien (du moins dans la version expurgée rendue populaire par les éditions Gallimard), il n'en reste pas moins que la pénétration a lieu. Le corps du travesti est pénétré – comme celui d'une femme cisgenre peut l'être. Point commun entre les « femmes-nous » et les « femmes-autres », le corps est le lieu de l'investigation masculine, de la pénétration pénienne :

*Que d'être sodomisée par un mâle qui en représente dix millions, elle sentait le foudre de dix millions d'hommes couler en elle, tandis qu'une verge, comme un mât, la portait au milieu des soleils<sup>570</sup>...*

L'acte sexuel, et plus particulièrement celui de la pénétration, figure le signifiant ultime de la féminité aux yeux de Divine. La position passive, on l'a dit, est ici la position féminine. Et Divine se féminise par la pénétration, l'anus figurant à ses yeux la « surface corporelle » resignifiée, une fois le phallus écarté. Parce qu'elle se fait pénétrer, Divine peut prétendre à la femme. Parce qu'elle requalifie la surface de son corps, une partie de ses membres. Gabriel lui offre aussi cette chance, sert à sa performance :

*Une nuit, l'Archange devint faune. Il tenait Divine contre soi, face à face, et son membre, soudain plus puissant, par-dessous elle, cherchait à pénétrer. Quand il eut trouvé, se recourbant un peu, il entra. Gabriel avait acquis une telle virtuosité qu'il pouvait, tout en restant immobile lui-même, donner à sa verge un frémissement comparable à celui d'un cheval qui s'indigne. Il força avec sa rage habituelle et ressentit si intensément sa puissance qu'il – avec sa gorge et son nez – hennit de victoire, si impétueusement que Divine crut que Gabriel de tout son corps de centaure la pénétrait ; elle s'évanouit d'amour comme une nymphe dans l'arbre<sup>571</sup>.*

C'est donc le phallus de l'autre – aussi instable et volatil qu'il soit – qui permet en Divine l'invagination, la promulgation du « cul » en « con ». Du reste, c'est par le biais de la pénétration que Divine s'amollit de plus belle : « Les yeux de Divine devinrent éclatants

---

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>570</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 150.



*L'anūs, comme centre de production de plaisir (et en ce sens, proche de la bouche ou de la main, organes eux aussi fortement contrôlés au XIX<sup>e</sup> siècle par la régulation sexopolitique antimasturbatoire et antihomosexualité) n'a pas de genre. Ni masculin ni féminin, il produit un court-circuit dans la division sexuelle. Centre de passivité primordiale, lieu abject par excellence, proche du détritūs et de la merde, c'est un trou noir universel dans lequel s'engouffrent les genres, les sexes, les identités, le capital. L'Occident dessine un tube pourvu de deux orifices : une bouche, émettrice de signes publics, et un anus impénétrable, autour desquels il enroule une subjectivité masculine et hétérosexuelle, qui acquiert le statut de corps social privilégié<sup>575</sup>.*

Pour Preciado, l'anūs est politique. Bien sûr, il faut, pour corroborer son caractère prétendument agenré, omettre l'existence de la prostate qui est à l'homme, en littérature, ce que le clitoris est à la femme, un impensé – dans ce sens, l'anūs reste certes agenré mais le sensible de la pénétration diverge du fait des organes internes. Toujours est-il qu'en tant que producteur de « court-circuit dans la division sexuelle », l'anūs est une zone aisément requalifiable. Aussi n'est-il pas hors de propos de considérer que l'utilisation de l'anūs en tant que surface pénétrable par un personnage tel que Divine est ici une façon de requalifier son corps, de resignifier cette zone en tant que féminine. Du reste, les critiques post-freudiens ou post-lacaniens sont prompts à détecter le registre phallique dans divers phénomènes artistiques. Nous pouvons donc arguer, à rebours du concept forgé par la littérature psychanalytique, que le *vagina* est tout aussi présent et que la position féminine tenue par les personnages genetiens entraîne la relecture des corps et que la multiplication – la saturation – des signes de creusement et d'amollissement, en particulier dans la zone anale, suppose la production fantasmatique du vagin.

Production qu'on peut lire du reste ailleurs que sur le corps et notamment dans le détournement d'éléments textiles. Il serait trop long de citer les 42 occurrences de « poche(s) » présentes dans le corps du texte genetien, contentons-nous de dire que la majorité se trouvent occupées par des mains masculines, trouvant dans ce coin de tissu, à proximité du potentiel phallus, un refuge significatif, un *vagina* externe et profond. C'est le cas de la majorité des personnages que l'on retrouve tous, ne serait-ce qu'à l'occasion, les mains enfoncées dans ces poches *vaginaires*. Mignon, qui sans surprise, accapare le plus grand nombre de ces occurrences, « danse des javas, les mains dans ses poches<sup>576</sup> ». Jean, le narrateur, évoque des masturbations intempestives : « De l'avoir évoqué suffit pour que ma main gauche par ma poche percée<sup>577</sup>... » Plus loin, parlant de lui à la

---

<sup>575</sup> PRECIADO, Beatriz. *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 2008, p. 66.

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>577</sup> *Ibid.*, p. 20.

troisième personne : « Quand il pète, à bruit sec, il a ce geste de fléchir sur les cuisses tout en gardant ses mains dans ses poches et en tournant un peu son torse, comme s'il le vissait<sup>578</sup>. » Exemple admirable qui voit donc le narrateur, ayant perdu le « je », enfonce ses mains dans ses poches-vagin, et gazéfier le phallus par la vertu de flatulences dont on sait le nombre conséquent tout au long du texte. Plus loin, un maton, archétype viril s'il en est, est décrit de la sorte : « ce surveillant qui était, sa casquette sur la tête, à un coin de l'estrade de l'autel, les mains dans les poches<sup>579</sup> » Notre-Dame, mâle ambigu, ne déroge pas à la règle : « L'assassin était assis au banc des accusés. La délivrance des chaînes permettait qu'il mît ses mains au fond de ses poches<sup>580</sup> » Au temps de Culafroy, le narrateur mentionne « les épaisses mains d'Alberto gonflant ses poches<sup>581</sup>. » Même Gabriel se retrouve décrit par Divine « les deux mains dans les poches<sup>582</sup> ». Quant à Divine, elle garde par devers elle l'occurrence la plus explicite :

*Pensant à sa poche, à elle-même elle se disait : « Ma profonde<sup>583</sup> ».*

Singularisée, la poche n'a jamais autant qu'ici suggéré le vagin. Marsupial et invaginé, le travesti s'accapare le *vagina*, profond comme est long le phallus de ses amants. Ainsi, les personnages genetiens se passent du corps pour figurer le vagin ; la main, la peau, les orifices ne sont pas seules à être requalifiées pour performer le féminin, le textile s'y prête même. Toutefois, au hasard du texte et par la grâce des signifiants, on relève une fusion lourde de sens entre la peau et la poche, entre les orifices et le pantalon. C'est le cas de Mignon par exemple qui, se déjouant de la violence de la rue et du monde interlope, transforme ses cernes :

*Les yeux pochés par des coups de poing sont la honte des macs, mais pour Mignon :*

*– Mes deux bouquets de violettes, dit-il<sup>584</sup>.*

Les « yeux pochés », dans ce vaste réseau de signifiants du vagin, ajoute la déphallicisation des personnages et à leur invagination – d'autant que ces poches sont

<sup>578</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>579</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 300.

<sup>580</sup> *Ibid.*, p. 325.

<sup>581</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>582</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>584</sup> *Ibid.*, p. 52.

féminisées, floralisées, par Mignon dans un sursaut de fierté philogyne : « deux bouquets de violettes ». Divine aussi du reste se retrouve « l'œil poché<sup>585</sup> » comme si de petits vagins lui poussaient sous les yeux à l'embrasure de deux de ses « neufs trous ». Rappelons enfin que le « pantalon des colons n'a qu'une poche<sup>586</sup> » et nous aurons là un panorama assez complet de l'invagination par le pantalon des mâles de la distribution genétienne. Jouant les voyous, en arborant les gestes, les macs, les gouapes et les criminels ne font finalement qu'exprimer leur *Vaginawunsch*.

Mais le revers de cette position d'amollissement général et de pénétrabilité totale est la disparition de la matière, son émiettement absolu. Autoproclamée la « Toute-Molle », Divine n'offre bientôt plus de résistance ; son corps disparaît. Agnès Vannouvong développe une idée similaire :

*L'épisode du ménage à trois avec Notre-Dame et Sek Gorgui est marqué par une humiliation publique. Un soir, les deux hommes l'excluent de leur duo ; Notre-Dame porte une robe de bal et devient pour Divine une rivale. Abandonnée et trahie Divine laisse son corps se détériorer. « Maintenant qu'elle n'a plus de corps (ou si peu lui en reste, d'un peu blanchâtre, pâle, osseux et en même temps très mou), elle s'esquive vers le ciel ». Trop possédé par les corps masculins qu'elle a trop tenus et retenus en elle (n'est-ce pas une définition de la possession ?), le corps de Divine devient un corps fantomal qui a perdu son identité et sa matérialité<sup>587</sup>.*

Amollie pour le plaisir des hommes et pour la production de son genre, Divine finit par disparaître, par ne plus pouvoir retenir sa matière. Le corps est bien cette zone de l'inhabitable, de l'invisible. Amolli pour figurer le sexe de la femme, il finit par se dématérialiser. La trajectoire établie par Genet pour son personnage est encore une fois une trajectoire tragique ; aller vers plus de mollesse est certes aller vers plus de féminité mais c'est aussi aller vers plus de dématérialisation. Le corps travesti s'atomise à vouloir devenir femme. La transformation, la transition reste impensable, vouée à l'échec. Le narrateur Jean, pour qui Divine représente finalement « la volupté d'être ce que faute d'un rien je manquai d'être<sup>588</sup> », pressent lui-même que son devenir contient l'hypothèse de l'annihilation, de l'engloutissement par le trou, de la néantisation par assomption du vagin fantasmatique :

*Certains matins, tous les hommes connaissent avec la fatigue un accès de tendresse qui fait bander. Il m'est arrivé une aurore de porter d'amour sans objet mes lèvres sur la*

---

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>587</sup> VANNOUVONG, Agnès. *Jean Genet. Les Revers du genre. Op. Cit.*, p. 83.

<sup>588</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 37.

*rampe glacée de la rue Berthe, une autre fois d'embrasser ma main, puis encore, n'en pouvant plus d'émotion, de désirer m'avalier moi-même en retournant ma bouche démesurément ouverte par-dessus ma tête, y faire passer tout mon corps, puis l'Univers, et 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<sup>589</sup>.*

Le « dict de Divine » a pour fonction principale de prémunir le narrateur (et donc, sans aucun doute, son auteur) d'une fin similaire. L'« ego expérimental<sup>590</sup> » que représente Divine est un garde-fou, une précaution romanesque face à la perspective de l'engloutissement.

Cette mollesse se retrouve chez Donoso, quoique de façon moins obsessionnelle, plus métaphorique également. C'est que ce « lieu sans limite » qu'est le village d'El Olivo se dématérialise page après page, s'amollit jusqu'à disparaître : « La maison s'enfonçait lentement<sup>591</sup> » («*La casa se estaba sumiendo*<sup>592</sup>») Tout se passe, dans le roman, comme si la terre (meuble) se vaginait à son tour pour absorber ce monde phallicisé que domine le déjà très phallique don Alejo. Plus loin encore :

*El Olivo n'est qu'un assemblage informe de maisons délabrées, assiégées par la géométrie des vignes qui ont l'air de vouloir l'engloutir<sup>593</sup>.*

*El Olivo no es más que un desorden de casas ruinosas sitiado por la geometría de las vinas que parece que van tragárselo<sup>594</sup>.*

Tout comme la Manuela voit son corps s'émietter, les villageois voient leur village s'engloutir. L'informe domine. L'engloutissement peut figurer l'invagination du lieu phallique possédé par don Alejo tandis que les vignes tendent à représenter les poils pubiens – sans compter la connotation éminemment biblique.

Dans un passage déjà cité, concernant le monologue intérieur qui accompagne la narration du coït forcé de la Manuela avec la Japonaise, le travesti donne des organes sexuels féminins et masculins une description hautement signifiante :

*... et cette odeur s'accrochait à mon corps, se collait à moi, l'odeur de ce corps aux conduits et aux cavernes inimaginables, incompréhensibles, tachés d'autres liquides, peuplés d'autres cris et d'autres fauves, au bouillonnement si différent du mien, si*

---

<sup>589</sup> *Ibid.*, pp. 34-35.

<sup>590</sup> KUNDERA, Milan. *L'Art du roman*. Paris : Éditions Gallimard, 1995, p. 47.

<sup>591</sup> DONOSO. *Ce Lieu sans limites*. *Op. Cit.*, p. 21.

<sup>592</sup> DONOSO. *El Lugar sin límites*. *Op. Cit.*, p. 115.

<sup>593</sup> DONOSO. *Ce Lieu sans limites*. *Op. Cit.*, p. 62.

<sup>594</sup> DONOSO. *El Lugar sin límites*. *Op. Cit.*, p. 139.

*différent de mon corps de poupée trompeuse, sans abîme, tout entier à l'extérieur, inutile, pendouillant<sup>595</sup>...*

*...y ese olor se prendía en mi cuerpo y se pegaba a mí, el olor de ese cuerpo conductos y cavernas inimaginables ininteligibles, manchadas de otros líquidos, pobladas de otros gritos y otras bestias, y este hervor tan distinto al mío, a mi cuerpo de muñeca mentida, sin hondura, todo hacia afuera lo mío, inútil, colgando<sup>596</sup>...*

Ainsi, si le phallus est, on l'a vu, décrié, renié, le vagina est quant à lui loué, envié. Si le « corps de poupée » de la Manuela est trompeur, décevant, inutile, c'est qu'il est « sans abîme » ou « sans profondeur » (« *sin hondura* »). Le creux, le trou, est sans cesse décrit dans des termes mélioratifs, au contraire des appendices jugés inutiles. Si bien que face au corps de la Japonaise, la Manuela envie le vagin. Il n'en reste pas moins que ce dernier angoisse :

*... elle me caresse avec sa bouche et avec ses mains moites, les yeux terriblement fermés pour que j'ignore ce qui se passe à l'intérieur, ouverte, toute en dedans, passages, conduits, cavernes et moi toujours mort dans ses bras, dans sa main qui me presse de vivre<sup>597</sup>...*

*... mientras ella acariciándome con su boca y sus palmas húmedas, con los ojos terriblemente cerrados para que yo no supiera que sucedía adentro, abierta, todo hacia adentro, pasajes y conductos y cavernas y yo allí, muerto en sus brazos, en su mano que esta urgiéndome para que viva<sup>598</sup>...*

Bien sûr, ce qui angoisse sans doute le personnage est le fait de pénétrer le vagin et non pas forcément le vagin en lui-même. Forcée par le pari avec Don Alejo de pénétrer la Grande Japonaise, elle redoute d'expérimenter le vagin *de l'extérieur*. Car ce qui est resignifié dans ce passage, la « surface corporelle » qui se trouve sollicitée, est précisément le pénis dont elle se vantait quelques temps auparavant de ne s'en servir que pour uriner. Du reste, c'est encore la mollesse qui définit la femme aux yeux du travesti et, par là-même, répugne ou terrifie – au contraire donc de Divine qui elle aspire à la mollesse :

*Il n'aime pas le corps des femmes. Ces seins mous, toute cette viande en trop, cette chair où les choses s'enfoncent et disparaissent pour toujours, les hanches, les cuisses comme deux masses énormes qui se réunissent au milieu non merci<sup>599</sup>.*

---

<sup>595</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 151.

<sup>596</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 189.

<sup>597</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, pp. 151-152.

<sup>598</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 189.

<sup>599</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 120.

*No le gusta el cuerpo de las mujeres. Esos pechos blandos, tanta carne de mas, carne en que se hunden las cosas y desaparecen para siempre, las caderas, los muslos como dos masas inmensas que se fundiera al medio, no<sup>600</sup>.*

Il faut noter ici que l’auteur emploie le même vocabulaire lorsqu’il s’agit de décrire la femme ou la ville : on s’y « enfonce » (“*hunden*”), on y « disparaît » (“*desaparecen*”). Preuve que l’enfoncement de la ville, son engloutissement, a à voir avec la problématique du genre. Tout comme le narrateur de *Notre-Dame-des-Fleurs* manque de s’enfoncer et de disparaître dans le trou vaginal de sa cellule, tout comme Divine disparaît dans sa propre mollesse, la Manuela risque de s’enfoncer et de disparaître dans la mollesse de la Grande Japonaise avec qui on l’a contraint de s’accoupler, tandis qu’au même moment le village manque de s’enfoncer et de disparaître dans la terre, cette matrice menaçante, ce vagin terreux et infernal. Notons enfin que, lors de la scène de l’accouplement forcé, c’est encore la mollesse de la femme que la Manuela souligne en évoquant les « mains molles<sup>601</sup> » (“*manos blandas*<sup>602</sup>”) de la Grande Japonaise.

Si Hubert Selby Jr. jette un voile pudique sur le sexe des travestis – seule pudeur du reste d’un récit où règne l’impudeur –, il ne développe pas plus la volonté de creusement ou de mollesse. On relève toutefois çà et là des suggestions très nettes d’une envie de vagin, ne serait-ce que dans le portrait initial de Georgette qui « quand ça lui prenait mettait une serviette hygiénique<sup>603</sup> » (“... *the occasional wearing of a menstrual napkin*<sup>604</sup>”). Bien évidemment, le caractère masculin des organes génitaux de Georgette exclut l’utilité d’un tel accessoire. Il n’en reste pas moins que cette « serviette », cet autre voile, cette autre robe, vient recouvrir la présence pour suggérer l’absence ; elle est ce qui déphallicise, ce qui suggère le creusement, ce qui invagine. D’emblée, dès son arrivée dans le récit, Georgette invite à être lu comme porteuse du vagina. C’est d’autant plus criant que quelques pages plus loin, alors qu’elle est menacée puis blessée au couteau, Georgette se retrouve en sang, comme si le signifiant de l’incipit, cette « serviette hygiénique » occasionnelle, avait appelé le sang à surgir permettant de fait à ce sang de n’être plus le signifiant de la violence, de la mort et de la transphobie, mais celui de la féminité la plus organique, la plus élémentaire. Bien entendu, tout comme Genet – que les personnages du reste citent eux-mêmes au cours du roman –, Hubert Selby Jr. insiste

---

<sup>600</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 172.

<sup>601</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 152.

<sup>602</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 189.

<sup>603</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn. Op. Cit.*, p. 28.

<sup>604</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn. Op. Cit.*, p. 23.



sur les rapports sexuels entre les personnages travestis et leur partenaires cisgenres virilistes. A la fin du récit, Lee, la travestie la plus convaincante, et Camille, encore vierge, se font pénétrer par Vinnie et Harry. La pénétration subie, anale ou buccale, demeure dans tous les cas le signifiant ultime de la féminité, celui qui leur permet d'achever la performance, de peaufiner leur identité morphologique conquise. Assumant la position féminine traditionnelle cisgenre, celle d'être pénétrée, les personnages achèvent de former leur corps à leur désir identitaire. Bien sûr, il serait illégitime de considérer l'anus comme seule figuration du vagin dans le cadre d'une relation homosexuelle, pour de multiples raisons organiques ou autre – ne serait-ce que l'existence de la prostate – cependant, dans le cadre d'une performance transgenre, il n'est pas interdit de considérer qu'un personnage ainsi volontairement déphallicisé, portant occasionnellement des serviettes hygiéniques, féminisant des parties de son corps, en vient à figurer par l'arrière des dispositions vaginales. Du reste, la bouche, chez les personnages du corpus, est une autre zone largement réinvestie, requalifiée en orifice propice à l'invagination. Elle exige cependant un traitement particulier du fait de son anatomie complexe et de sa bivalence : la bouche est tout à la fois la zone idoine de la pénétration et la zone d'extraction de la voix, du chant, de la parole. Or, qu'elle se cantonne, mutique, à caresser le phallus, à l'y faire disparaître, ou qu'elle produise le son, la voix, le signifiant, ou même le bruit, le râle, le borborygme, la bouche permet au travesti de figurer le vagina.

## 222. La bouche, la voix, le vagin

Creusant, amollissant, requalifiant son corps, le personnage travesti recrée dans sa chair le *vagina* désiré – et ce jusqu'au phallus qui se retrouve invaginé de la même façon, un phallus *envulvé*, féminisé, évidé, un phallus qui n'est déjà plus le phallus mais affirme son illusion, sa constitution chimérique, son ontologie de simulacre. Bien entendu, dans les pratiques sexuelles représentées dans le corps du texte, la fellation et la sodomie se taillent la part du lion. Le travesti déphallicisé se considère comme pénétrable et non pas pénétrant – et le pénis qui s'érige simultanément ne vient en aucun cas contredire cette assomption. Disposant d'un corps creux – d'un corps modifié pour le creusement –, le travesti accueille le phallus qu'il s'est pour lui-même refusé. Délesté d'un organe sexuel

érectile et par trop rigide – en le disqualifiant tout bonnement –, le travesti requalifie ses autres orifices en tant qu'organes érogènes et sexuels idoines.

Et de fait, l'un des points communs les plus troublants aux trois personnages de notre corpus principal est l'avènement de la bouche comme signifiant du féminin. Qu'elle chante, qu'elle parle, qu'elle accueille le phallus, la bouche est très nettement un organe à part au sein de la performance transgenre. Elle est une autre figure du creux. De façon d'autant plus évidente qu'il s'agit d'une bouche édentée ; une bouche vieillie, lissée, débarrassée de son tranchant, que partagent Divine, la Manuela et la Folle d'en face et qui semble dans les textes figurer autre chose qu'un sas propice. Comme si la bouche, ainsi ôtée de son ivoire rigide, matérialisait enfin le vagin désiré. Car ce que nous avons lu préalablement comme un stigmate de la vieillesse peut tout aussi bien être envisagé comme une requalification typique : la bouche invaginée par quoi passe le phallus – dans quoi disparaît le phallus ? De fait pourquoi s'obstiner de la sorte à édenté ses personnages, à amollir leur bouche, sinon pour désigner l'emplacement idéal dans quoi se manifeste – se réalise – le *Vaginawunsch* ? On voit surtout que les trois personnages surpassent le vieillissement, renversent les signifiants du délabrement pour les resignifier idéalement. La bouche édentée, ridée, amollie, la bouche sans sourire, la bouche toute en lèvres et mollesse, d'organe vieilli devient une vulve, en d'autres termes se surclasse. La Folle d'en face en a conscience qui, profitant de Carlos endormi, transforme – et donc surclasse – sa bouche de Folle édentée pour se performer femme :

*Et la Folle s'exécuta, retira son dentier, humecta ses lèvres pour faire glisser sans entraves ce pendule qui cogna sur ses gencives édentées. Puis elle le sentit barboter dans la cavité humide, bouger, s'éveiller, se trémousser plein de reconnaissance sous sa langue de flanelle<sup>605</sup>.*

*Y la loca así lo hizo, sacándose la placa de dientes, se mojó los labios con saliva para resbalar sin trabas ese péndulo que campaneó en sus encías huecas. En la concavidad húmeda lo sintió chapotear, moverse, despertar, corcoveando agradecido de ese franeleo lingual<sup>606</sup>.*

La bouche devenue « cavité humide » semble bel et bien se requalifier ici, lors de la performance sexuelle, en vagin. De même, la langue s'amollit pour requalifier sa matière charnelle en « flanelle ». Couseuse, tisseuse, la Folle se réinvente un corps, se brode un sexe, redéploie sa bouche en vagina très fonctionnel. L'action de retirer le dentier est la

---

<sup>605</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, pp. 97-98.

<sup>606</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 107.

*praxis* qui autorise à la bouche mâle de se reproduire en organe femelle. Dans un article intitulé « Le Travesti rachildien : une *phemme* comme il faut », Nigel Lezama cite un passage du livre de Rachilde, *Les hors nature*, que nous reproduisons ici et qui met en lien de façon implicite la bouche du jeune homme travesti en femme et l'hypothèse d'un *vagina dentata* :

*Ombree par la dentelle du masque, cette bouche luisait, s'entr'ouvrant sur des dents de jeune fauve guettant, et elle était terrible, car, à elle seule, dans l'or du costume, dans l'or des cheveux, dans l'atmosphère d'or de sa propre apothéose, elle vivait, disait un infernal désir. Ce n'était plus que le sang d'une blessure trouant la chair blanche jusqu'au cœur*<sup>607</sup>.

Pour Nigel Lezama, il ne fait aucun doute que cette bouche est lue par la jeune femme (Marguerite) comme la figuration fantasmatique d'un vagin denté sur le visage du jeune homme alors travesti :

*À l'encontre de l'homme devant le travesti, Marguerite ne perçoit que le manque, prétendument le propre du corps féminin, et elle déplace et transforme le lieu de la castration ; la bouche de Paul-Éric, cette blessure sanglante, devient une vagina dentata*<sup>608</sup>.

De même ne fait-il pas de doute que la bouche édentée, vieillie, amollie, représente dans le corpus qui nous occupe, un *vagina non dentata*, une fantasmagorie corporelle permettant de figurer sur la face du travesti le sexe désiré.

On l'a vu, le texte lemebelien souligne de manière obsessionnelle la bouche amollie de la Folle : il note ses « gencives dégarnies<sup>609</sup> » (« *encías despobladas*<sup>610</sup>»), souligne par deux fois ses « gencives édentées<sup>611612</sup> » (« *encías huecas*<sup>613614</sup>»). Quand elle se réveille, en d'autres termes quand elle est au naturel, la Folle ne peut que constater l'amollissement de sa bouche, son invagination, comme si son corps même marquait ou figurait son assomption féminine :

---

<sup>607</sup> RACHILDE. *Les hors nature. Moeurs contemporaines*. Paris : Société du Mercure de France, 1897, p. 139.

<sup>608</sup> LEZAMA, Nigel. « Le Travesti rachildien : une *phemme* comme il faut ». *Études Francophones*, Vol. 28, numéros 1 & 2, Printemps & Automne 2015, « (Dé)voilement de Soi : désirs contestés », University of Louisiana at Lafayette, p. 119.

<sup>609</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 50.

<sup>610</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 53.

<sup>611</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 97.

<sup>612</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 97.

<sup>613</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 97.

<sup>614</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 107.

*Qu'est-ce qui se passe ici ? s'écria-t-elle, les lèvres froncées à cause de l'absence de son dentier<sup>615</sup>.*

*¿Qué pasa aquí?, exclamó con los labios fruncidos por la ausencia de la placa dental<sup>616</sup>.*

L'association de la bouche édentée au vagin est d'autant plus évidente que les attributs mâles de Carlos, à quelques secondes de la fellation, apparaissent précisément dentées à la Folle :

*Una de sus piernas se estiraba en el arqueo leve del reposo, y la otra colgando del diván, ofrecía el epicentro abultado de su paquetón tenso por el brillo del cierre éclair a medio abrir a medio descorrer en ese ojal ribeteado por los dientes de bronce del marrueco, donde se podía ver la pretina elástica de un calzoncillo cornado por los rizos negros de la pendejada varonil<sup>617</sup>.*

*Une de ses jambes reposait en position légèrement repliée, tandis que l'autre pendait hors du canapé, ce qui plaçait à l'épicentre son gros paquet proéminent tendu par la fermeture Éclair à moitié baissée, étincelante, encore prisonnier de la braguette, cet œillet riveté de dents de bronze où l'on apercevait l'élastique d'un slip couronné par les boucles noires d'une toison virile<sup>618</sup>.*

Ainsi quand la bouche de la Folle fellatrice apparaît molle et édentée, le sexe de Carlos apparaît lui viril et denté de bronze, preuve que la denture sert à l'écrivain de métaphore phallique de sorte que la retirant l'écriture procède à la figuration d'un vagin buccal propice à la performance du féminin.

On retrouve cette même particularité anatomique chez la Manuela de Donoso. L'*incipit* présente le personnage de travesti sortant du lit qu'elle partage avec sa fille, les yeux chiasseux, le corps fatigué, le crâne chauve, et la bouche tout aussi édentée :

*Elle s'emmitoufla dans son châle rose, mit son dentier et sortit dans la cour, sa robe sur le bras<sup>619</sup>.*

*Se arrebozo en el chal rosado, se acomodo sus dientes postizos y salió al patio con el vestido colgado al brazo<sup>620</sup>.*

L'intérêt de la figuration de la bouche édentée est double ; elle sert à la fois de signifiant de la vieillesse, et partant d'un corps instable, inhabitable, et de signifiant de la féminité,

---

<sup>615</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 108.

<sup>616</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 121.

<sup>617</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>618</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 96.

<sup>619</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 14.

<sup>620</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 110.

ou plus précisément de l'appareil génital féminin, et partant d'un corps mobile, requalifiable à l'envi. Dès les premières pages du livre, le narrateur présente son héroïne affublée d'un vagin buccal associé au port de la robe : elle est ainsi femme par la tenue et par le corps.

C'est en ce sens que les travestis de Lemebel et Donoso, tous deux lecteurs et connaisseurs de l'œuvre romanesque de Jean Genet, sont des héritiers, voire des réécritures du personnage de Divine. De fait, Divine est, comme elles, vieillissantes, délabrée, édentée. Aussi, en composant leur personnage de Folle vieillissante, les auteurs chiliens ont-ils en tête ce célèbre passage de *Notre-Dame-des-Fleurs* sur lequel nous aurons l'occasion de revenir :

*De sa bouche ouverte, elle arrache son dentier, le pose sur son crâne et, le cœur dans la gorge mais victorieuse, elle s'écrie d'une voix changée, et les lèvres rentrées dans la bouche : — Eh bien, merde, mesdames, je serai reine quand même*<sup>621</sup>.

Encore une fois, l'absence de dents peut tout aussi bien, et simultanément, souligner le vieillissement du personnage, sa dimension pathétique, que sa volonté de remodeler son corps selon le genre qu'il cherche à exprimer. Les « lèvres » se trouvent « rentrées » comme pour mieux signifier le caractère interne des organes sexuels féminins. D'ailleurs, une fois le « dentier » « arrach[é] », la « voix » de Divine est « changée » ; c'est qu'elle se fait femme par la grâce d'un amollissement buccal, d'une reconfiguration vaginale de la bouche et des lèvres.

L'assimilation symbolique de l'absence de dents au vagina, est d'autant plus évidente que la présence de dents au sein des descriptions des figures mâles, des macs, des criminels, est sans conteste phallique. Les trois signalements des amants de Divine – malgré l'absence dans la version expurgée du roman des dimensions pénienues et bien que ces signalements soient calqués sur ceux de la police – évoquent avec insistance la denture des personnages, comme si la phallicité se déplaçait sur la bouche en l'absence de la mention des dimensions pénienues :

*Signalement de Notre-Dame-des-Fleurs : taille 1,71 m, poids 71 kg, visage ovale, cheveux blonds, yeux bleus, teint mat, dents parfaites, nez rectiligne*<sup>622</sup>.

---

<sup>621</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 213.

<sup>622</sup> *Ibid.*, p. 17.

*Signalement de Mignon : taille 1.75 m, poids 75 kg, visage ovale, cheveux blonds, yeux bleu vert, teint mat, dents parfaites, nez rectiligne<sup>623</sup>.*

*Signalement de Seck Gorgui : taille 1.77 m, poids 88 kg, visage ovale, cheveux crépus noirs, yeux noirs, teint noir, dents parfaites, sauf une molaire qui est en or, nez camus<sup>624</sup>.*

Du reste, quand Mignon rit, c'est de « toute ses dents<sup>625</sup> ». Et plus loin, la performance de la masculinité évoquée par les tantes au sujet de leurs amants passe entre autres par la denture :

*L'argot, pas plus que les autres Folles ses copines, Divine ne le parlait. Cela l'eût bouleversée autant que pousser avec sa langue et ses dents un coup de sifflet voyou, ou mettre, et les garder, ses mains dans les poches de son pantalon (surtout en rejetant en arrière les pans du veston déboutonné), ou remonter son pantalon en le prenant à la ceinture et en s'aidant d'un coup de reins<sup>626</sup>.*

L'utilisation des dents est donc à ranger au même titre que l'argot et le mouvement des mains et des jambes au gestuel de la masculinité. L'utilisation de la bouche – que ce soit le « coup de sifflet » ou la parlure des macs, l'argot – relève ici de la performance de la masculinité. C'est dire si la bouche est un point de focale genétien de la pratique du genre. C'est d'autant plus troublant que lorsque le narrateur évoque les anges, ils questionnent leur sexe, leur anatomie, c'est-à-dire leurs dents :

*De son lit de malade, il regardait la chambre où un ange (une fois de plus ce mot m'inquiète, m'attire et m'écœure. S'ils ont des ailes, ont-ils des dents<sup>627</sup> ?*

Ne pas avoir de dents équivaut à ne pas avoir de phallus. Les anges sont sans sexe, ils sont aussi sans dents. Même le narrateur, Jean, apparaît bouche ouverte dans une scène fantasmatique :

*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'avalier moi-même en retournant ma bouche démesurément ouverte par-dessus ma tête, y faire passer tout mon corps, puis l'Univers, et 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<sup>628</sup>.*

---

<sup>623</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>624</sup> GENET, Jean. *Romans et poèmes. Op. Cit.*, p. 99.

<sup>625</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 63.

<sup>626</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>627</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>628</sup> *Ibid.*, p. 43.

Le narrateur, dont on a dit qu'il a assumait régulièrement la position féminine, l'assomption du féminin, se met en scène « bouche démesurément ouverte ». À l'image de Divine, le narrateur Jean invagine son corps, son visage, se dispose en « creux » jusqu'à n'être plus qu'une « chose mangée » car, comme pour Divine encore, l'invagination menace le corps d'effondrement, d'annihilation – l'ouverture s'agrandit jusqu'au néant. A s'invaginer de la sorte, à se creuser si radicalement, le narrateur risque comme son personnage – qui est, il le répète suffisamment, son double – d'être anéanti, dématérialisé. Aussi une lecture possible du roman de Divine est-elle qu'en concevant ce personnage, en lui inventant cette trajectoire tragique d'une matière qui se dissout, il conjure sa propre destinée, sa destinée *queer*, sa destinée d'anéanti. En se mettant dans la peau, et dans les mots, de Divine, le romancier, par la grâce de l'invention romanesque, empêche l'avènement de la fatalité. Genet, grâce à Divine, échappe à la destinée d'abjection qui aurait pu être la sienne. Le voyou homosexuel Genet, plus tante que mac, se sauve donc – nous y reviendrons – par l'écriture. Autre scène fantasmatique, celle où le narrateur rêve à l'accouplement de Mignon et Notre-Dame :

*Qu'il m'est dur de ne pas les accoupler mieux, de ne pas faire que Mignon, d'un coup de reins, rocher d'inconscience et d'innocence, enfonce loin, désespéré de bonheur, sa queue lourde et lisse, aussi polie et chaude qu'une colonne au soleil, dans la bouche ouverte en O de l'assassin adolescent pulvérisé par la gratitude<sup>629</sup> !*

On voit bien dans cette scène que la position féminine, c'est-à-dire, chez Genet, passive, est assumée par le personnage de Notre-Dame dont la bouche est « ouverte en O » tandis que le position masculine, tenue ici par Mignon, s'érige en roche et en dureté, en lourdeur, en force pénétrante, creusante et non pas creusée. Figure de l'ouverture, la lettre capitale dessine sur les lèvres de l'assassin androgyne le vagina. La bouche est requalifiée par le narrateur, resignifiée par la grâce d'une ouverture radicale. Aussi n'est-il pas étonnant de la retrouver ouverte ou entrouverte chez la plupart des personnages, mâles ou travestis, macs ou tantes, du roman : « Notre-Dame-des-Fleurs. Sa bouche était légèrement entrouverte<sup>630</sup>. » Tout, dans le roman, se trouve vaginisé et cette invagination se figure par la mention de la bouche ouverte ou amollie. Jusqu'à la victime de Notre-Dame dans ce passage hautement symbolique :

---

<sup>629</sup> *Ibid.*, p. 117

<sup>630</sup> *Ibid.*, p. 329.

*D'elle-même, la main de l'assassin cherche sa verge qui bande. Il la caresse par-dessus le drap, doucement d'abord, avec cette légèreté d'oiseau qui volette, puis la serre, l'étreint fort ; enfin il décharge dans la bouche édentée du vieillard étranglé. Il s'endort<sup>631</sup>.*

Notre-Dame, à travers le vieillard, s'attaque au phallus, c'est-à-dire ici à la rigidité. Il « cherche sa verge qui bande » et « la serre ». L'enjeu est de tuer le phallus en l'autre, le but est de castrer ; d'où la figuration finale d'un visage invaginé, car, au même titre que Divine, la Manuela ou la Folle, le vieillard dispose d'une « bouche édentée » dans quoi l'assassin peut décharger, c'est-à-dire se phalliciser et, consécutivement, se déphalliciser, bander et se dégonfler, se débarrasser du phallus tout en détruisant le phallus de l'autre. On voit bien que la bouche n'est pas pour Genet un organe anodin. Elle peut sous la volonté du travesti ou sous l'échec performatif du mac s'imposer vagina. C'est d'ailleurs dans la bouche que le Christ, phallique en diable, s'introduit à la faveur de l'hostie transsubstantiatrice : « Ils reçoivent quelquefois la communion d'un prêtre à la gueule mauvaise, qui leur fourre dans la bouche, méchamment, l'hostie<sup>632</sup>. »

Mais la bouche n'est pas seulement l'organe des lèvres et de langue, des dents ou de leur absence, elle est aussi ce par quoi passe la voix. Or la voix semble tout autant que la bouche un signifiant du féminin et plus particulièrement une autre façon de figurer le vagina. Chez Lemebel, la gorge, par le biais de la voix et de la performance vocale, sert à maints endroits de vagin symbolique. Si le roman porte comme titre les paroles d'une chanson populaire, c'est que la Folle, précisément, en a plein la bouche. Tout le récit est entrecoupé des chants qu'elle écoute ou reproduit. C'est particulièrement clair lors de la scène de la fellation à Carlos qui associe la bouche devenue vagin, la voix et la fellation :

*Las mujeres no saben de esto, supuso, ellas solo lo chupan, en cambio las locas elaboran un bordado cantante en la sinfonia de su mamar. (...) Es como cantar, concluyo, interpretarle a Carlos un himno de amor directo al corazón<sup>633</sup>.*

*Les femmes ne savent pas faire ça, s'imagina-t-elle, elles se contentent de sucer, alors que les folles exécutent une broderie chantante, jouent une symphonie. (...) C'est comme chanter, conclut-elle, interpréter pour Carlos un hymne d'amour qui s'adresse à son cœur<sup>634</sup>.*

---

<sup>631</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>632</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>633</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. *Op. Cit.*, p. 108.

<sup>634</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. *Op. Cit.*, p. 98.



Alors qu'ayant retiré son dentier la Folle fait de sa bouche un vagin temporaire, elle associe la pratique sexuelle au chant. Devenue « broderie chantante », « symphonie », « hymne », la fellation allie les capacités buccales et vocales dans une même figuration, dans une même matérialisation, celle du vagina. Si la phrase qui donne son titre au roman est un refrain, refrain que fredonne du reste la Folle d'en face parmi les mille airs qu'elle s'accapare, c'est qu'il s'agit par le chant d'exprimer la féminité – à la manière des figures de cabaret performant la femme lors de personnification d'icônes de la musique populaire. Le tissu narratif auquel sont superposés des extraits de chants chiliens dit bien l'importance de la voix, celle aussi de la bouche, de la vocalisation. La voix est ici le vecteur par lequel la Folle exprime sa féminité. La performance est avant tout vocale. Or la voix, et le son qui s'en échappe, procède d'une tradition féminine, d'une performance que l'on peut lier, dans l'imaginaire collectif au vagin.

Dans son essai, "*The Queen's Throat: (Homo)sexuality and the Art of Singing*", Wayne Koestenbaum écrivait en effet :

*It is difficult to avoid noticing that "voice" has been persistently coded as feminine<sup>635</sup>.*

*Il est difficile de ne pas avoir remarqué que la « voix » a été de façon persistante associée à la féminité. [Notre traduction]*

Revenant sur l'épistémologie de la voix, Koestenbaum rappelle donc l'association de la voix et du féminin. Il justifie ainsi cette association :

*One major reason voice has been coded as female is because the organs of its production are hidden from view<sup>636</sup>.*

*L'une des raisons pour lesquelles la voix a été associée à la féminité vient du fait que les organes de sa production sont cachés à la vue. [Notre traduction]*

Ainsi la voix, parce qu'elle est produite à l'intérieur du corps, rappelle la génitalité féminine. Contrairement au sexe masculin tout en extérieur, en monstration, la voix et le vagin sont « cachés à la vue ». Il n'est donc pas étonnant de retrouver chez nos personnages une obsession pour la vocalisation. Elle est une façon de performer le féminin, de figurer aux yeux des autres – ou aux siens propres – un vagin qui autrement

---

<sup>635</sup> KOESTENBAUM, Wayne. "The Queen's Throat: (Homo)sexuality and the Art of Singing", *Inside/Out. Lesbian Theories. Gay Theories*, FUSS, Diana, New York: Routledge, 1992, p. 211.

<sup>636</sup> *Ibidem*.

n'existerait pas. Aussi la Folle passe-t-elle son temps à chanter des airs traditionnels. Dès l'incipit, on la découvre entonnant « d'une voix de fausset des airs de Lucho Gatica » :

*... escoba en mano rajando las telarañas con su energía de marica falsete entonado a Lucho Gatica*<sup>637</sup>...

Le « falsetto » produit par la Folle ajoute à la performance de sa féminité. Ce n'est pas une voix de ténor qu'elle se choisit, mais une voix de fausset qui la rapproche de la femme – d'une femme excessive, théâtrale, comme nous le verrons dans le prochain chapitre. Or, comme l'explique Wayne Koestenbaum :

*The falsetto is part of the history of effeminacy*<sup>638</sup>...

*Le falsetto fait partie de l'histoire de l'efféminement...*

En produisant un falsetto, la Folle s'arrime donc à une longue tradition vocale de la féminisation. Koestenbaum recense ensuite les exemples et citations d'historiens de la voix prouvant que le falsetto a longtemps été associé à l'efféminement voire à l'homosexualité. De fait, la production vocale dans un registre aigu permet ici à la Folle de produire par la gorge – par ce second vagin – la féminité. Dans un court passage, le rapport qu'entretient chez la Folle voix et féminité est explicitement suggéré :

*La gueulante efféminée surprit les enfants, qui se figèrent sur place en attendant les ordres*<sup>639</sup>.

*El vozarrón afeminado descoló a los chicos que se quedaron tiesos esperando órdenes*<sup>640</sup>.

Le caractère aigu, de type *voix de tête*, de la Folle est sans cesse noté. Toujours, lorsqu'elle chante ou lorsqu'elle parle, la femme lui arrive par la voix. Le narrateur parle d'ailleurs de « l'écho chichiteux de sa voix<sup>641</sup> » (« *el eco marifrunci de su voz*<sup>642</sup>») pour désigner sa performance de la féminité, puis de sa « voix de crécelle<sup>643</sup> » (« *con la voz enlozada*<sup>644</sup>»).

---

<sup>637</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., P. 8.

<sup>638</sup> KOESTENBAUM, Wayne. "The Queen's Throat: (Homo)sexuality and the Art of Singing", Op. Cit., p. 218.

<sup>639</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 87.

<sup>640</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 96.

<sup>641</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 158.

<sup>642</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 181.

<sup>643</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 77.

<sup>644</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 83.

On comprend donc que la voix occupe dans la performance de la féminité une place aussi importante que celle de l'habillement, du gestuel ou de l'accessoirisation. Dans un volte-face total, la Folle se retrouve à la fin du roman au milieu de manifestantes réclamant à Pinochet et à ses miliciens le retour de leur fils, de leur frère, de leur mari, de leur père, et c'est encore la voix aiguë du travesti qui est mentionnée, cette fois-ci sur un mode héroïque et militant, de sorte qu'unissant sa voix à celles des opposantes politiques de Pinochet, la Folle témoigne d'un encapacement nouveau :

*Sans trop y réfléchir, la Folle prit une pancarte avec la photo d'un prisonnier disparu et laissa sa gorge de tapette s'associer aux hurlements. C'était étrange mais là, au milieu de ces dames, elle n'avait plus honte d'élever sa voix flûtée et de s'unir à leur mécontentement<sup>645</sup>.*

*...y casi sin pensarlo, la loca tomo un cartel con la foto de un desaparecido y dejo que su garganta colisa se acoplara al griterío de las mujeres. Era extraño, pero allí, en medio de las señoras, no sentía vergüenza de alzar su voz mariflauta y sumarse al descontento<sup>646</sup>.*

L'union spontanée à la lutte des anti-Pinochet, et plus précisément des femmes en lutte, permet à la Folle de se réapproprier sa voix et sa féminité, de dépasser le décret d'abjection et la honte à quoi elle est réduite. C'est par la voix que la Folle, qui depuis le début du roman se faisait un plaisir de ne rien connaître des événements politiques, atteint à la performance ultime, celle des femmes, des mères, des sœurs, des épouses, des filles, unissant leurs voix pour combattre une dictature ayant à son compte des dizaines de milliers de disparus. C'est par la voix que la Folle se fait femme, mais une femme parmi les autres, une femme dans la société, une femme en lutte. La voix est ici le point d'ancrage d'un empowerment *drag*.

Encore une fois, Wayne Koestenbaum dans l'essai qu'il consacre à la voix revient sur son épistémologie et l'association faite avec les organes sexuels féminins :

*Neither sexologists nor voice culturists can tolerate a frigid, unresponsive mechanism: according to American teacher David Clippinger, in 1910, the singer's "lips, tongue, lower jaw and larynx should be free from all rigidity." Singing is to this extent feminizing: after all, what codes of masculine conduct encourage men to free their larynxes from stiffness<sup>647</sup>?*

---

<sup>645</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 145.

<sup>646</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 165.

<sup>647</sup> KOESTENBAUM, Wayne. "The Queen's Throat: (Homo)sexuality and the Art of Singing", *Op. Cit.*, p. 224.

*Ni les sexologues ni les spécialistes de la voix n'acceptent l'idée d'un mécanisme frigide, sans réaction : d'après le professeur américain David Clippinger, en 1910, les « lèvres, la langue, la mâchoire inférieure et le larynx [du chanteur] doivent être libérés de toute rigidité » Chanter est dans une certaine mesure féminisant : après tout, quel code du comportement masculin encourage les hommes à s'affranchir de toute raideur ? [Notre traduction]*

On comprend à l'éclairage de ce propos pourquoi les auteurs du corpus inscrivent leur personnage dans une tradition vocale. La voix leur permet de s'affranchir de la rigidité, c'est-à-dire du phallus, d'acquérir encore plus de mollesse, d'atteindre au statut de « Toute-Molle » qu'est la féminité. Le chant, la modulation de la voix, relève chez les personnages de l'amollissement. Chanter équivaut alors à se féminiser. C'est que, tout comme la société impose un binarisme, l'exercice du chant se scinde en deux registres inconciliables :

*However many registers a male or female voice possesses (and it is not clear whether a "register" represents a zone of opportunity or of prohibition), register-theory expresses two central dualities: true versus false, and male versus female. It is only loosely accurate to say that manuals privilege chest production as male and true, and dismiss head production as female and false; the two polarities – male/female, true/false – do not neatly correspond, for the discourse of voice thrives on categories other than gender. Like the system that divides the world into hetero- and homosexual, register-theory gives most weight to the difference between natural and unnatural: from this duality, all other, subsidiary distinctions (including gender?) derive<sup>648</sup>.*

*Quel que soit le nombre de registres qu'une voix masculine ou féminine possède (et nous ne savons pas si ces « registres » constituent une zone d'opportunité ou de prohibition), la théorie des registres exprime deux dualités centrales : le vrai à l'opposé du faux, et le masculin à l'opposé du féminin. Il est à peine légitime de dire que les manuels désignent le son en provenance du diaphragme comme vrai et masculin, et celui en provenance de la tête comme féminin et faux ; ces deux polarités – masculin/féminin, vrai/faux – ne correspondent pas exactement, dans la mesure où le discours sur la voix repose sur des catégories autres que celles du genre. Comme le système qui divise le monde entre hétéro- et homo-sexuel, la théorie des registres donne plus de poids à la différence entre naturel et non-naturel ; toutes les autres subdivisions (incluant le genre ?) dérivent de cette dualité. [Notre traduction]*

On voit bien que la production vocale participe de la construction de genre. Il est impensable pour le personnage travesti de faire entendre une voix mâle et puissante, provenant du diaphragme. La voix de tête, aigu – provenant du haut du larynx –, est privilégiée car associée à la féminité. Le chant n'est alors que la théâtralisation de cette voix, sa logique poussée à son paroxysme. Chez Genet, les « tantes » assument une

---

<sup>648</sup> *Ibid.*, p. 220.

certaine « exubérance du geste ou de la voix<sup>649</sup> ». C'est la voix d'ailleurs qui peut les trahir :

*Divine s'inclina jusqu'à terre pour un grand salut, mais Mimosa, d'une voix que Divine entendait mâle pour la première fois, cria :*

*– Fous le camp, sale putain, sale enculée<sup>650</sup>.*

Dans l'univers genétien, comme dans les manuels à usage des cantateurs.rices, il existe une voix *mâle* comme il existe une voix *femelle*. La production sonore issue du corps doit conforter le parleur, la parleuse, le chanteur, la chanteuse, dans son expression de genre. On sait aujourd'hui que l'une des pratiques transgenres est le réajustement de la voix nécessitant parfois le recours à un orthophoniste. C'est que la voix dit le genre aussi bien que le corps ou les gestes. Seck, l'amant de Divine, est présenté en partie par sa performance vocale :

*D'une voix d'eunuque, il fredonnait de vieilles chansons des Iles<sup>651</sup>.*

Cela permet au narrateur d'annoncer de façon proleptique, comme c'était le cas pour Mignon, Notre-Dame ou Gabriel – c'est-à-dire pour tous les amants de Divine –, son imminente déphallicisation. Ici, la voix n'est pas seulement associée au féminin, elle est associée à la castration. Chanter d'une certaine manière peut signifier la perte du phallus. On comprend pourquoi les « tantes » attachent tant d'importance à la production vocale, au placement de la voix. Elle leur permet d'atteindre à la déphallicisation et à la refonte du phallus en un vagina fantasmatique, labial, vocal.

C'est pourquoi l'on retrouve Divine chantante au milieu de la rue :

*Sur le boulevard des agents ont appréhendé Divine un peu soûle. Elle chante le Veni Creator d'une voix aiguë<sup>652</sup>.*

Si l'univers religieux est à nouveau convoqué, c'est une fois encore pour le détourner. De fait, le créateur dont Divine attend la venue n'est sans doute autre qu'elle-même. Plus tard, c'est son double masculin, son identité mâle fantasmatique, Marchetti, qui vocalise :

---

<sup>649</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 95.

<sup>650</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>651</sup> *Ibid.*, 190.

<sup>652</sup> *Ibid.*, p. 81.

« Marchetti chantera des chansons avec la voix de Tino Rossi<sup>653</sup>. » Preuve une fois de plus du lien étroit entre la voix et le genre, Divine prend la voix d'un ténor puissant, d'un parangon de la masculinité, pour exprimer le genre masculin qu'elle recherche pour obtenir l'objet de son désir : Notre-Dame-des-Fleurs. La voix n'est pas seulement une production sonore, elle est la figuration d'un sexe fantasmatique. Dans un passage où le narrateur évoque les bals travestis, la voix est mise au même rang que le corps comme signifiant de la féminité :

*Pour venir, il est d'usage de s'habiller en nous. Rien que des folles costumées, qui se frottent à des macs-enfants. En somme, pas une grande personne. Le maquillage et les lumières défigurent assez, mais souvent on met un loup, on porte un éventail pour goûter le plaisir de se deviner au maintien de la jambe, au regard, à la voix, le plaisir de se tromper, de faire chevaucher des identités<sup>654</sup>.*

Pour le narrateur, la voix est un moyen de faire « deviner » le genre, donc de le produire, au même titre que la « jambe » ou « le regard ».

Divine parvient par la voix à suggérer, à imposer plutôt, la présence d'un organe interne, comme l'est celui, sexuel, génital, de la femme qu'elle mime, qu'elle projette, qu'elle performe. On la retrouve par exemple vocalisant, dans un cadre amoureux cette fois-ci. Divine, qui n'a rien d'une performeuse, chante, comme la Folle, dans l'intimité de sa chambre ou pour ses amants :

*Elle chantait. A ses lèvres, venaient d'informes mélodies où la tendresse se mêle à l'emphase, comme dans les chants primitifs qui, seuls, peuvent provoquer des émois, ainsi certaines oraisons, psalmodies, ainsi des attitudes graves, solennelles, commandées par un code de liturgie primitive, d'où le rire pur et blasphématoire est banni, encore tout encrassé des désirs des divinités : Sang, Peur, Amour<sup>655</sup>.*

Pour le travesti, donner de la voix c'est produire du sexe, de ce sexe fantasmatique que seule la performance peut faire advenir. On voit ici qu'au lexique de la voix se mêle celui de l'amour et de la sensualité : « tendresse ; émois ; désirs ; Amour ». Quant au terme de « lèvres », c'est lui qui permet l'identification de la bouche à la vulve par le biais d'une analogie morphologique. Autre preuve de la concordance de la voix et de la féminité, ce long passage poétique dans lequel le narrateur emprisonné rêve aux jeunes ouvriers et aux chansons populaires qu'ils entonnent :

---

<sup>653</sup> *Ibid.*, pp. 199-200.

<sup>654</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>655</sup> *Ibid.*, p. 193.

*Mais que dire d'un des plus étranges phénomènes poétiques : que le monde entier – et le plus terriblement morne de lui-même, le plus noir, calciné, sec jusqu'au jansénisme, le monde sévère et nu des ouvriers d'usine – soit entortillé de merveilles, qui sont les chansons populaires perdues dans le vent, par des voix profondément riches, dorées, diamantées, pailletées ou soyeuses; et ces chansons ont des phrases auxquelles je ne puis penser sans honte, si je sais qu'elles sont chantées par les bouches graves des ouvriers, où se rencontrent des mots tels que : succombe... tendresse... ivresse ... jardin de roses ... villa ... gradins de marbre ... maîtresses ... bel amour... bijoux... couronne... ô ma reine ... chère inconnue... salon doré... belle mondaine ... panier fleuri ... trésor de chair ... déclin doré ... mon cœur t'adore ... chargé de fleurs ... couleur du soir ... exquise et rose... enfin de ces mots d'un luxe féroce, des mots qui doivent leur taillader la chair comme le ferait un poignard incrusté de rubis. Ils les chantent, sans y penser plus que cela peut-être, ils les sifflent aussi, les mains dans les poches. Et moi, pauvre honteux, je frissonne de savoir que le plus dur des ouvriers se couronne à chaque heure du jour de l'une et de l'autre de ces guirlandes de fleurs : réséda et roses écloses parmi les voix riches, dorées, diamantées, qui sont autant de jeunes filles, simples ou somptueuses, bergères et princesses<sup>656</sup>.*

Loin de ne constituer qu'une autre rêverie érotique, ce passage s'inscrit dans le vaste projet déphallicisant de Genet, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir. De fait, rêvant à la beauté des jeunes ouvriers, le narrateur se perd dans une réflexion hébétée sur les chansons entonnées par ces derniers faisant d'eux des sortes de sirènes prolétaires auxquelles Jean ne peut résister. Or ces chansons sont à l'opposé du registre viril du fait même de leur lexique : ces chansons ne parlent que de romance. Ainsi, au fil de sa réflexion, les beaux ouvriers, autres parangons masculins, se transforment progressivement en « jeunes filles », « bergères » ou « princesses », par la seule vertu de la voix. On constate encore une fois la présence d'une métaphore florale déphallicisante : les chansons sont des « couronnes de fleurs ». « Roses » ou « résédas », les chants sont pour les ouvriers l'occasion de se couronner de vaginae vaporeux et immatériels. On note aussi – nous l'avons vu – la mention des « mains dans les poches », geste dont la constituante virile est sans cesse subvertie pour figurer dans ce creusement textile le *vagina* déphallicisant. En bref, la voix est ce qui permet de se démasculiniser en s'invaginant en chœur. Le narrateur conclut d'ailleurs ce passage de la sorte :

*Et les petites gouapes, jolies canailles, petites vaches, douces gueules, sont sensibles, comme un cristal l'est au doigt, à ces inflexions musicales, qu'il faudrait noter ici pour les bien rendre, qui, je le crois quand je les vois venir dans la chanson des rues, vont passer d'elles inaperçues. Mais à voir leur corps onduler ou se crispier, je reconnais qu'elles ont bien saisi l'inflexion et que leur être entier en marque le rapport<sup>657</sup>.*

---

<sup>656</sup> *Ibid.*, pp. 230-231.

<sup>657</sup> *Ibid.*, p. 232.

Nous reviendrons dans le quatrième sur la vertu déphallicisante des dénominations genetiennes, remarquons pour le moment la façon dont il lie étroitement l'évocation de la voix et des chants avec les représentations féminines du corps : celui-ci « ondule » (comme les serpents d'Alberto ?), les voyous sont « sensibles ». Le pronom féminin « elle » finit par contaminer tout le passage (« passer d'elles inaperçues ; je reconnais qu'elles... ») et les jeunes ouvriers passent dans la phrase d'un régime actif à un régime passif. Ce sont les chansons qui les produisent et non plus l'inverse. La production vocale finit par imprimer sa « marque » à leur corps, à leur identité. Ici, chanter déphallicise. Ce n'est pas pour rien que Genet passe son temps à chanter, que ce soit, dans ce premier roman, les facéties d'un travesti ou, dans le poème qui marque son entrée en littérature, l'exécution d'un condamné. Le chant, c'est-à-dire ici l'écriture (puisque Genet ne se départit pas d'un certain lyrisme), déphallicise. Rappelons encore que la féminité a été dévoilée à Culafroy par la jeune Solange, que Genet présente comme un parangon de la femme, un absolu – d'où l'angélique de son nom. Pendant virginal et bienveillant à la féminité d'Ernestine, Solange livre au jeune Culafroy les secrets de la féminité, sa théâtralisation. Et c'est par la voix que se produit cette révélation :

*L'émotion entrait en lui par vagues légères et courtes, envahissantes, s'échappait par les pieds, les mains, les cheveux, les yeux, pour se perdre dans la nature entière au fur et à mesure que Solange racontait les phases du drame compliqué et savant comme un drame japonais doit l'être. Elle y apportait beaucoup de complaisance, elle avait choisi le ton des récitatifs tragiques, où la voix ne rencontre jamais la tonique<sup>658</sup>.*

Solange, dans cette scène aux nuances fantasmagiques et mythologiques, est pour le jeune Culafroy la Sybille venant lui apporter le secret de la féminité, or c'est par la voix que la femme lui est contée. Solange est toute en parole, elle apparaît au personnage par la grâce du drame et de la performance vocale. L'analogie entre voix et vagin est d'autant plus évidente qu'elle se fait sur la base d'une « mollesse » commune, la voix ne rencontrant jamais « la tonique ». C'est une voix molle et élastique que Solange propose comme mètre étalon.

Chez Hubert Selby Jr., on chante moins ; on n'en donne pas moins de la voix. Alors qu'elles sont enfermées dans le salon de Goldie, rejointes par Vinnie et sa bande, les travestis et leurs hommes assistent à un drôle de spectacle. Georgette récite et déclame un poème de Poe, « Le Corbeau », sur fond de Charlie Parker (dont le surnom n'est autre

---

<sup>658</sup> *Ibid.* p. 261.



que... « Bird », preuve qu'il est surtout question d'oiseau et d'envol). Là encore, c'est par la voix que passe la performance féminine. C'est la voix qui se matérialise dans l'air, face à un parterre médusé de travestis et de voyous, le vagin fantasmé. Du reste, Georgette donnait de la voix dès l'*incipit*. Nous pensons à cette scène de violence transphobe chez le Grec dans laquelle le personnage est menacé d'un couteau par l'un des amis de Vinnie :

*Elle leva la jambe gauche, couvrit son visage de ses mains, se détourna et poussa un OOOOOO suraigu quand le couteau frappa le trottoir<sup>659</sup>...*

*She lifted her left leg slightly, covered her face with her hands, turned away and shrilled a OOOOOOO as the knife hit the sidewalk<sup>660</sup>...*

Or, qu'est-ce que ce « OOOOOOO » en lettres capitales sinon une figuration, par les lèvres et par la voix, une figuration par la lettre, du vagin désiré ? Menacée par un homme du fait de la féminité qu'elle arbore et contrefait, Georgette forme sur ses lèvres et dessine dans l'air un son dont l'ovale échancré correspond à son aspiration génitale : une bouche ouverte en corolle, un rond labialisé. Quelques pages auparavant, le travesti se lance déjà dans une performance vocale qui interpelle les clients du bar :

*Quand la musique s'arrêta elle s'assit sur un tabouret du comptoir, finit son café, pivota deux ou trois fois sur le tabouret, s'immobilisa, se leva en tenant délicatement les mains devant elle dans la posture spectaculaire d'une chanteuse lyrique et chanta un bel di d'une voix de fausset un peu chevrotante. Quelqu'un rit et dit qu'elle devrait se produire sur scène. T/as une jolie voix Georgette<sup>661</sup>.*

*When the music stopped she sat on a stool at the counter, finished her coffee, spun around a few times on the stool, stopped, stood up holding her hands delicately in front of her in the dramatic manner of a concert singer and sang un bel di in a wavering falsetto. Someone laughed and said she should go on stage. You have a nice voice Georgie<sup>662</sup>.*

On retrouve ici la « voix de fausset » qui caractérisait déjà la Folle d'en face, le falsetto analysé par Koestenbaum. La performance vocale se double d'une performance théâtrale. La féminité citationnelle évoquée plus haut s'incarne ici dans le personnage de la « chanteuse lyrique ». Faire la femme revient donc à faire le spectacle, à donner de la voix.

---

<sup>659</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. *Op. Cit.*, p. 37.

<sup>660</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. *Op. Cit.*, p. 30.

<sup>661</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. *Op. Cit.*, p. 30.

<sup>662</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. *Op. Cit.*, p. 25.

Partageant avec le vagin une composante commune, celle des lèvres, et un organe interne invisible aux autres, la voix relève donc, par sa production comme par son anatomie, de la performance de la féminité. Si la bouche s'avère être une zone sexuelle à part entière, invariablement génitalisée, la voix est quant à elle requalifiée pour figurer le vagina comme d'autres s'obstinent à matérialiser le phallus. Bien sûr, tout comme le phallus encore, le vagina est volatil, mobile, inatteignable, insaisissable. Le vagina partage avec le phallus ce détail constitutif : personne ne l'a vraiment. Et c'est parce qu'il échappe qu'il faut mobiliser l'entièreté du corps pour le matérialiser, pour s'en donner l'illusion. De sorte que construisant à même le corps, à même la bouche et la voix, la possibilité du vagin, les personnages s'inventent à sa suite une maternité tout aussi fantasmatique.

### 223. Devenir mère

Dans un roman autofictionnel assez récent, David Dumortier, poète, travesti et prostitué, avance une genèse pour le moins synthétique et définitive : « Ma mère est la première femme que j'ai travestie<sup>663</sup> ». On retrouve du reste la même fable génétique dans le roman de l'autrice transgenre argentine Camila Sosa Villada, *Les Vilaines* : « Quand je reste seule, je reprends son rituel devant le miroir, j'essaye ses vêtements, je suis un peu ma mère, aussi<sup>664</sup>. » C'est dire que le travesti a à voir avec la mère. La mère comme personnage originel, comme impulsion primitive. On pense bien évidemment à la mère de Divine, Ernestine, dont la théâtralité hyperbolique et permanente relève déjà du travestissement. Mère tragique et criminelle, Ernestine est déjà une *drag-queen*, une *drag-queen* cisgenre qui, comme Mimosa I à Mimosa II, lègue à l'enfant Culafroy les secrets de la sur-femme, les runes d'un travestissement quasi mystique. Ce n'est ni plus ni moins ce que Butler conceptualise avec la mélancolie de genre qui découle de sa lecture de Freud :

*Selon Freud, en faisant l'expérience de perdre un autre être humain que l'on a aimé, on peut dire que le moi incorpore cet autre dans la structure même du moi, reprenant*

---

<sup>663</sup> DUMORTIER, David. *Travesti*. Paris : Édition Le Dilettante, 2012, p. 27.

<sup>664</sup> SOSA VILLADA, Camila. *Les Vilaines*, trad. par ALCOBA, Laura. Paris : Éditions Métailié, 2021, p. 56.

*à son compte les attributs de l'autre et « faisant vivre » l'autre à travers des actes magiques d'imitation. La perte de l'autre que l'on désire et que l'on aime est surmontée par un acte spécifique d'identification visant à arrimer l'autre à l'intérieur de la structure même du moi<sup>665</sup>.*

C'est à partir de la mélancolie freudienne conçue comme assimilation de l'autre après sa perte que Butler forge le concept de mélancolie de genre :

*Compris comme un ensemble de sanctions et de tabous, l'idéal du moi régule et détermine l'identification masculine et féminine. Parce que les identifications résultent de la perte, l'identification de genre est une sorte de mélancolie dans laquelle le sexe de l'objet prohibé est intériorisé comme une prohibition<sup>666</sup>.*

On comprend donc l'importance de la figure maternelle dans la structure identitaire et représentative du travesti. Elle est l'objet primitif de tous les interdits et partant de toutes les imitations, de toutes les identifications. Vécue comme un site d'identification tabou, la mère ressurgit systématiquement dans la *praxis* du travesti, de sorte que le devenir-mère découle comme logiquement de la production génitale fantasmatique. Dans « Destins du féminin chez l'homme... », le psychanalyste Thierry Bokanowski va dans le même sens qui écrit :

*On peut facilement admettre que la « connaissance perdue » chez le sujet s'est organisée sous le signe du manque, du deuil et de la perte, lesquels ne se seraient jamais véritablement accomplis. De ce fait, le féminin contiendrait en lui-même l'objet d'une nostalgie indépassable (symbolisée ultérieurement par le fantasme de paradis perdu), qui résulte d'un deuil – « peut-être non élaboré » – de son propre objet... et dont il porterait, pour toujours, la trace au niveau de l'inscription psychique du féminin que sa mère aurait marquée en lui<sup>667</sup>.*

Le devenir-mère des personnages du corpus s'imposerait donc à la fois comme une consécration d'un corps fantasmatique et d'une identification primaire à la mère.

De fait, une des conséquences de la figuration fantasmatique du vagin, de la refonte d'un corps selon l'assomption d'un genre opposé au sexe biologique, est bien entendu la maternité. A l'image de Georgette, la reine de Hubert Selby Jr., mettant des serviettes hygiéniques entre ses cuisses, on assiste dans plusieurs romans du corpus à l'avènement d'un désir de maternité et à sa performance. Bien sûr, le corps travesti aura beau se creuser ou s'amollir, la production d'un utérus relève de l'impensable. Pourtant,

---

<sup>665</sup> BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre*. Op. Cit., p. 148.

<sup>666</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>667</sup> BOKANOWSKI, Thierry. « Destins du féminin chez l'homme... », Revue française de Psychanalyse, Tome LVII, *La Castration et le féminin dans les deux sexes*. Paris : Presses Universitaires de France, 1993, p. 1493.

la performance de la maternité s'invite au détour des pages. Il suffit de penser à Divine déclarant aux juges et jurés à propos de Notre-Dame : « Il pourrait être mon fils<sup>668</sup>. » N'ayant pu l'avoir pour amant, Divine fait donc de Notre-Dame son fils – un fils incestueux et criminel. C'est qu'elle a un modèle de mère travesti en la personne de Mimosa I. En effet, à travers ce personnage secondaire récurrent, Genet dote les travestis d'une filiation, d'une société matrilineaire. Mimosa, par la grâce d'une maternité de fiction, transmet son nom et sa féminité. C'est pourquoi toute une dynastie défile au début du roman lors de l'enterrement de Divine :

*Tandis que dans la rue, sous l'auréole noire des parapluies minuscules et plats qu'elles tiennent d'une main comme des bouquets, Mimosa I, Mimosa II, Mimosa mi-IV<sup>669</sup>...*

Dynastie burlesque, sautant une génération pour parvenir à l'absurde appellation de « mi-IV », la famille des Mimosas s'étend au rebours de la société patriarcale, défiant les lois sociales et sexuelles, défiant l'ordre familial bourgeois – ce « vous » auquel s'adresse Genet dès l'*incipit*. Notons au passage que les trois Mimosas portent à la main le flambeau du féminin en la présence symbolique de « parapluies minuscules », soit de signifiants déphallicisants, et de « bouquets », comme autant de représentants du vagina. C'est donc une dynastie du phallus désacralisé et de l'assomption du vagina qu'annonce cette procession funéraire. Le mot de dynastie est d'ailleurs prononcé par le narrateur lui-même (*elle-même* ?) lors d'une parenthèse éclairante :

*(une dynastie de Mimosas régnait sur Montmartre depuis les triomphes de Mimosa-la-Grande, froufrouteuse de haut vol<sup>670</sup>)*

Par le biais de cette dynastie fictive, Genet déclare de toute éternité l'avènement des travestis. La famille représente l'ordre bourgeois or le narrateur évoque ici une famille de travestis, une lignée. Comme il le fait de la langue – qu'il utilise, nous le verrons, comme l'arme de l'ennemi –, Genet détourne un concept bourgeois, une organisation propre à l'ennemi pour se l'approprier, celle de la famille. Mimosa (dont le nom peut tout aussi bien provenir de la fleur ou de l'œuf, signe de sa potentialité génitrice) s'invente mère, se crée une descendance. Aussi apprend-on en cours de récit ce qu'il est advenu de la première, la mère, l'originale, la matriarche :

---

<sup>668</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 341.

<sup>669</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>670</sup> *Ibid.*, p. 211.

*Mimosa la Grande, la Une, maintenant est entretenue par un vieux. Elle a sa villa à Saint-Cloud. Comme elle aimait Mimosa II, qui était alors garçon laitier, elle lui a laissé son nom. La II n'est pas jolie, mais qu'y faire<sup>671</sup> ?*

Pris sous l'aile du travesti Mimosa, un « garçon laitier » (notons au passage ce nouveau signifiant maternel : le lait !) devient fille et surtout *fille de*. Transmettre « le nom » équivaut ici à devenir mère, une mère linguistique, une mère performative, certes, mais une mère tout de même. La transmission du nom, habituellement celui du père, vaut à lui seul pour matrimoine. Du reste, la dynastie des Mimosas est plus grande qu'il n'y paraît et ne s'arrête pas au nom :

*Comment va la Louise ? (c'était le père de Mimosa). Et la Lucie ? (sa mère), demanda Divine<sup>672</sup>.*

Chez les Mimosas, on est travesti de père en fils, ou plutôt de père en fille, c'est selon. Le narrateur multiplie autour d'elle les signifiants du féminin. Quand il l'animalise, il s'agit d'une louve, figure maternelle s'il en est :

*Mimosa, en vue de cet événement, lui semble terrible, louve<sup>673</sup>.*

C'est d'ailleurs toujours par le biais de la langue que Mimosa s'invente mère par deux fois. Car elle ne transmet pas seulement son nom, elle transmet ses gestes, ses tics, ses mimiques, faisant de Divine sa fille, tout comme Mimosa II :

*Ces cris (Mignon dira : « Elle perd ses cris », comme il pensait : « Tu perds tes légumes » ou « Tu prends du rond ») étaient un des tics que Divine avait dérobés à Mimosa I<sup>674</sup>.*

On comprend pourquoi la relation entre Divine et Mimosa se fait sous le signe de la rivalité. C'est qu'elles sont sœurs, puisqu'elles ont la même mère. Si Mimosa a donné son nom, c'est-à-dire son identité, sa féminité, à Mimosa II, elle a transmis à Divine ses « tics », ses « cris » – ces signifiants que la voix produit, voix dont on sait maintenant qu'elle est l'une des zones de l'invagination. Décrétées sœurs, les deux travestis finissent par se battre ou s'insulter :

---

<sup>671</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>672</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>673</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>674</sup> *Ibid.*, p. 96.

*Divine et Mimosa se battirent. S'accotant au mur d'une maison, Divine lançait des petits coups de pied et tapait dans le vide avec ses poings, de haut en bas. Mimosa la plus forte cognait dur. Divine réussit à se dégager et courir, mais, au moment d'atteindre la porte entrebâillée d'une maison, déjà Mimosa l'attrapait. La lutte continua dans le couloir à mi-voix, à mi-coups<sup>675</sup>.*

Sœur, Divine ne s'en pense pas moins mère. On l'a vu, Notre-Dame, l'amant qui lui échappe, éveille en elle le désir de maternité ; elle eût voulu qu'il fût son fils. Or, les relations de Divine avec ses amants se font toujours sur le mode de la maternité. Elle se veut mère de Mignon et de Gabriel comme elle se veut, au tribunal, mère de Notre-Dame. Il faut rappeler ici que dans la version non-expurgée du roman, Genet faisait du jeune assassin le fils naturel de Mignon, légitimant du même coup le comportement de (belle-) mère de Divine :

*Mignon l'avait fait un matin d'avril (ce qui le fit naître en décembre) à une fruitière de la rue Lepic, dont nous ne saurons jamais rien. Seize ans plus tard, le père et le fils devaient se retrouver juste à temps pour dévorer ensemble les vingt-mille francs du vieux étranglé. Jusqu'à la fin du livre, – malgré ma tentation, car l'inceste commis aux cabinets entre père et fils est bien la forme d'amour exquise (à la promenade, ne resté-je pas longtemps dans l'escalier avec l'espoir de rencontrer ce père qui a violé son fils ? L'enfant de quinze ans est au quatrième, avec les mineurs. Le père est à quelques cellules de moi), – jusqu'à la fin du livre, Notre-Dame et Mignon doivent ignorer ce qui les lie<sup>676</sup>.*

C'est donc bien une famille qui est donnée à lire dans le premier roman de Genet, mais une famille constituée d'un père mac incestueux et d'un fils assassin vivant avec une belle-mère travestie. Cette filiation non-utérine rapproche, dans l'imaginaire genetien, un peu plus Divine de la Vierge, mais une Vierge, encore une fois, incestueuse. Car si Divine aime les hommes, ce sera toujours d'un amour maternel, c'est-à-dire incestueux. L'inceste est pour elle aussi la « forme d'amour exquise ». On le voit notamment lors de la rencontre avec Gabriel :

*Divine encore : « Je t'aime comme si tu étais dans mon ventre », ou encore :*

*– Tu n'es pas mon ami, tu es moi-même. Mon cœur ou mon sexe. Une branche de moi<sup>677</sup>.*

---

<sup>675</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>676</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 121 ou GENET, Jean. *Romans et poèmes. Op. Cit.*, p. 62.

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 146.

Aimer, est toujours pour Divine aimer le fils. Du reste, dès l'origine, l'amour d'un homme équivaut pour Divine à l'amour d'un fils. Derrida, dans *Glas*, avait déjà perçu la dimension maternelle (et virginale) de Divine :

*À vouloir être aussi mère de Gabrielle, celle qui se prénomme, le surnomme, dénomme – Divine – annonce dans tout l'éclat de son identité : je suis ma mère, ma fille, mon fils et moi. La mère précède et suit obstinément le cortège<sup>678</sup>.*

Alberto, son premier amour, est celui autour de qui s'échafaude ce désir de maternité. Le garçon se retrouve alors l'œil arraché au cours d'une bagarre et c'est cette position hautement déphallicisante et œdipienne qui éveille en Culafroy le sentiment maternel :

*D'un coup de couteau, il lui avait crevé l'œil. Tout l'amour de Culafroy se gonfla, si l'on peut dire, quand il sut l'accident. Il se gonfla de douleur, d'héroïsme et de tendresse maternelle<sup>679</sup>.*

Comme à son habitude, Genet lie dans ces quelques phrases les signifiants phalliques et vaginaux : à l'invagination de la cavité oculaire d'Alberto répond le gonflement de Culafroy, l'érection en lui du maternel. A noter que le maternel est ici associé à l'héroïque et au dolorisme. Être mère, pour Divine, sera toujours être une *mater dolorosa*, une mère courage, une mère héroïne : d'où la révélation du lien qui l'unit à Notre-Dame le jour même où ce prétendu « fils » s'apprête à recevoir la peine maximale. Du reste, la vision des travestis de Genet est une vision de mère. Dans le bal déjà évoqué plus haut, celui qui se tient régulièrement au Tabernacle, les travestis brillent par leurs élans maternels :

*Ce serait l'endroit rêvé pour commettre un meurtre, qui resterait secret au point que les tantes affolées, prises de panique (encore que vite, l'une d'elles, par un sursaut de sévérité maternelle, saurait se transformer en un policier rapide et précis), et les petits macs. Le visage crispé de terreur, le ventre serré, blottis contre elles, chercheraient en vain qui est la victime et qui est l'assassin. Un crime de bal masqué<sup>680</sup>.*

Encore une fois, les travestis sont envisagés comme les mères des macs, des mères protectrices et doloristes, héroïques et sévères. Mais la mention de la « tendresse maternelle » qui s'éveille en Culafroy à la rencontre d'Alberto blessé, invaginé, dit surtout deux choses : premièrement, que Divine se considère comme la mère de ses amants, deuxièmement – et puisqu'elle n'a de la mère que deux modèles, celui castrateur et

---

<sup>678</sup> DERRIDA, Jacques. *Glas. Op. Cit.*, p. 121.

<sup>679</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 327.

<sup>680</sup> *Ibid.*, p. 249.

infanticide d'Ernestine, et celui, doloriste, de Marie –, que son amour pour eux, tout maternel fût-il, engagera un processus inéluctable de déphallicisation. Mignon, Notre-Dame, devront finir comme Alberto énucléé.

Lemebel n'envisage pas autrement son personnage. La Folle, loin de n'être qu'une prostituée vieillissante, une amante éconduite, éprouve pour Carlos un désir incestueux. C'est qu'elle s'imagine devenir sa mère, comme Divine le fait de Notre-Dame. La relation à l'amant se construit sur le mode maternel. Ainsi, par la vertu de l'amour et du désir, le travesti ne devient pas seulement femme mais encore mère. Du reste, la Folle d'en face est le personnage de la mélancolie de genre. N'a-t-elle pas perdu très tôt le référent maternel ?

*Son cœur bouclé d'enfant colibri que la mort de sa mère avait rendu orphelin dès son plus jeune âge<sup>681</sup>.*

Dans sa thèse *La construction des subjectivités dans les chroniques de Lemebel*, Carolina Navarrete-Higuera revient sur cette identification à la figure maternelle :

*Les diverses variations du sème « mère » chez Lemebel continuent à se réactualiser et à se métamorphoser lorsque la figure de la folle et des homosexuels apparaissent comme des subjectivités porteuses de liens d'affectivité et de parenté<sup>682</sup>.*

L'identification maternelle serait donc en lien avec la potentialité affective du personnage de travesti, de sorte qu'il réinvestirait un champ des subjectivités interdit à la masculinité, celui du *care*, du souci de l'autre, de la bienveillance tendre et altruiste. La dimension maternelle du personnage relève de l'adhésion un rôle social clairement défini au féminin. C'est d'autant plus prégnant chez Lemebel chez qui, d'après Navarrete toujours, cette identification de genre se double d'une identification sociale et raciale :

*Lemebel revendique la figure maternelle, en optant pour une identification avec sa propre mère, identification qui, suivant une lecture psychanalytique, pourrait s'associer à la prédominance du complexe d'Œdipe inversé. Avançons donc à titre d'hypothèse que ce modèle maternel lemebelien situe, d'une part, la mère comme prolétaire, habitante des banlieues pauvres de Santiago, et d'autre part comme populaire, revendiquant par le langage son appartenance à sa classe sociale, et enfin comme métisse dans une société niant l'origine indienne. Ce modèle est un dialogue constant avec le paradigme virginal évoqué, et il devient par ailleurs une référence pour les folles qui récupèrent, d'une certaine manière, ce culte marial. Ainsi, la mère*

---

<sup>681</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 16.

<sup>682</sup> NAVARRETE HIGUERA, Carolina. *La construction des subjectivités dans les chroniques de Lemebel*. Thèse de Doctorat d'Études ibériques et méditerranéennes, Spécialité Espagnol, Université Lumière Lyon 2, 2015, p. 349.



*de l'écrivain s'installe comme modèle de la lignée matriarcale que le chroniqueur élabore<sup>683</sup>.*

Ainsi la figure de la mère, quoiqu'absente de la diégèse, s'inscrit en creux du récit pour innover la figure de la folle. L'identification à la mère est à retrouver dans ses actes, son comportement face aux hommes, son caractère, sa façon d'occuper l'espace domestique. C'est aussi ce que déclare Milagros Ezquerro dans un article consacré à l'auteur de *Tengo miedo torrero* :

*La folle, loin de se laisser entraîner par la véhémence de son désir, agit avec la douceur et la délicatesse d'une mère qui prend soin de son bébé. Cette attitude maternelle est en opposition frontale avec la manipulation érotique à laquelle elle se livre, mais elle correspond parfaitement aux relations entre Carlos et son hôtesse. En effet, la Loca del Frente, bien qu'elle soit amoureuse du jeune homme, le traite comme un fils bien aimé. On retrouve là un des traits fondamentaux que nous avons relevés dans la chronique : la folle séduit les hommes non pas en se substituant à l'image de la femme qu'ils pourraient aimer, mais en adoptant la fonction de la bonne mère, celle qui nourrit, qui soigne, qui cajole, qui donne de la tendresse, qui écoute et console. [...] Ce n'est pas seulement la bonne mère, c'est la mère qui ne vit que pour son fils et accepte tout pour lui complaire, même ce qui met sa propre vie en danger. La folle n'est donc ni une femme fatale, ni un dangereux séducteur, mais un personnage généreux, capable de donner beaucoup sans être payé de retour<sup>684</sup>.*

Ce portrait de la Folle pourrait bien être celui de Divine. Cette dernière agit avec Mignon ou Notre-Dame, avec Gabriel ou Alberto, de la même façon que la Folle agit avec Carlos, en mère nourricière et protectrice, en mère aimante et tendre. De sorte que l'amant peut retrouver en elle un peu de la mère phallique qu'il a perdue dans sa petite enfance, si l'on suit là la grille d'analyse freudienne. Encore une fois l'amour éprouvé pour le travesti équivaut ici à remettre le phallus à la mère déphallicisée. Mais c'est surtout que la performance de la féminité se double dans le geste amoureux d'une performance de la maternité. En devenant amante, la Folle ne devient pas seulement femme mais bien mère :

*Carlos avait baissé la voix en regardant les caisses du mystère ; un rideau de vacuité futra l'instant. Alors un déclic se fit dans son âme de folle maternante<sup>685</sup>.*

*Carlos bajó la voz mirando las cajas del misterio, y un a cortina de vacío afelpo el instante. Entonces algo gatillo en su alma de loca-mater<sup>686</sup>.*

---

<sup>683</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>684</sup> EZQUERRO, Milagros. « De la chronique au roman : dévoiler les sexes », in SEMILLA-DURAN, Maria A. (dir). *L'Écriture de Pedro Lemebel. Nouvelles pratiques scripturales*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 49.

<sup>685</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. *Op. Cit.*, p. 40.

<sup>686</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. *Op. Cit.*, p. 42.

L'amour que suscite Carlos éveille en elle un désir de mère, comme s'il ne lui suffisait pas d'aimer un homme pour advenir à la femme mais il lui fallait de surcroît endosser le rôle de la mère, rôle d'autant plus approprié que l'homme en question est bien plus jeune qu'elle. C'est d'ailleurs au moyen d'une métaphore habituelle sous la plume de Lemebel que le désir de maternité est exprimé. La Folle devient une "*loca-mater*", métaphore qui a le mérite de lier deux identités jadis distinctes : la Folle et la mère. Lemebel impose cette identité transgenre par la force d'une association de substantifs comme s'il fallait pour rendre compte du détournement anatomique, de la transgression génitale, en passer par une subversion grammaticale. Toujours est-il que l'amour qui lie les deux personnages relèvent d'une pulsion maternante. La Folle a d'ailleurs conscience que Carlos trouve en elle une forme d'amour maternel :

*Je suis une vieille folle, se dit-elle, se sentant aussi éphémère qu'une goutte d'eau dans la paume de sa main. Et Carlos le sait, je dirais même qu'il aime qu'il en soit ainsi. Il se sent chouchouté dans cette maison, il se laisse aimer<sup>687</sup>.*

*Soy una vieja loca, se dijo, sintiéndose tan efímera como una gota de agua en la palma de su mano. Y Carlos lo sabe, es más, le gusta que sea así. Se siente acunado en esta casa, se deja querer<sup>688</sup>.*

Chez Lemebel, comme chez Donoso ou Genet, l'amour de la folle, l'amour du travesti, est une resucée de l'amour maternel. C'est d'ailleurs dans l'expression de cet amour – et de cette identité – maternel que le sème de la vieillesse est positivement réinvesti. Les folles sont vieilles car elles sont mères, et aimées pour telles. Il n'est ainsi pas étonnant de retrouver la Folle dans une performance maternelle glissée en plein centre du roman. De fait, surjouant l'amour maternel, comme elle le fait de tout, la Folle organise pour Carlos un goûter d'anniversaire auquel elle invite tous les enfants du quartier. Carlos est un enfant à ses yeux, un enfant à aimer, à adorer. C'est qu'il lui arrive de « se comporter en enfant gâté, lorsqu'il faisait sa petite tête de poussin capricieux<sup>689</sup> » ("*se portaba como un crio regalón, cuando le ponía esas caritas de pollito mañoso<sup>690</sup>*"). C'est pourquoi les seuls invités à cette fête sont des enfants. La Folle se pense et se réinvente en matriarche. Elle se retrouve ainsi à occuper une « cohorte d'angelots<sup>691</sup> » – comme ceux présents sur

<sup>687</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ó Matador. Op. Cit.*, p. 52.

<sup>688</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 55.

<sup>689</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ó Matador. Op. Cit.*, p. 86.

<sup>690</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 94.

<sup>691</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ó Matador. Op. Cit.*, p. 89.

la nappe qu'elle brode ! – dans le seul but de distraire Carlos. Et les enfants ont beau l'appeler « Tonton » (“*Tío*”) ou la considérer comme « le personnage asexué d'un conte de fée » (“*un personaje asexuado de cuento*<sup>692</sup>”), son comportement n'en est pas moins maternel. Du moins en assume-t-elle tous les codes, tous les gestes. En organisant ce goûter, c'est-à-dire en cuisinant, en organisant sa demeure, en se proposant d'inviter les enfants du quartier – pauvre – qu'elle habite, la Folle endosse le rôle social dévolu à la femme. Performance du reste réussie puisque c'est précisément ce qui amène la confession de Carlos (celle de ses premiers émois homoérotiques) puis son abandon sur son canapé, conduisant la Folle au premier rapprochement sexuel. Rapprochement sexuel à forte connotation maternelle puisque la mère tête l'enfant endormi – dont le pénis est un « bébé-boa » –, se cantonne avec lui à un amour buccal, prégénital. De sorte que tout au long de cette érotique maternelle, les sèmes de l'enfance sont convoqués : la Folle sent le sexe de l'enfant Carlos « barboter dans la cavité humide<sup>693</sup> » (“*concauidad húmeda*<sup>694</sup>”), Carlos qui n'est plus qu'un « bambin au repos » et dont le visage s'avère celui d'un « bébé repu après un bon biberon<sup>695</sup> » (“*como después de un placido biberón*<sup>696</sup>”). L'infantilisation de Carlos a comme corollaire l'assomption maternelle de la Folle, le remodelisation de son corps en corps de mère.

Du reste, ce modèle lui était donné par le travesti Grenouille qui, tout comme Mimosa I, est dépeinte dans le roman sous les traits d'une mère de famille :

*Même avant d'emménager dans sa maison, à l'époque où elle passait sa vie à battre le pavé, la seule à l'avoir hébergée et nourrie était Grenouille, une vieille tapette de quatre-vingt-dix kilos qui l'avait recueillie comme une mère, lui conseillant de ne pas se laisser mourir, d'arrêter de boire, d'oublier l'alcool qui l'avait fait plonger dans le vice<sup>697</sup>...*

*Incluso antes de encontrar su casa, cuando ella era una callejera perdida, la única que le había dado alojamiento y un plato de comida, era la Rana, una veterana cola de noventa kilos que la acogió como una madre, aconsejándola que no se dejara morir, que la cortara con el trago, que olvidara al curagüilla que la hundió en el vicio<sup>698</sup>...*

<sup>692</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero Op. Cit.*, p. 96.

<sup>693</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, pp. 97-98.

<sup>694</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, pp. 107.

<sup>695</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 99.

<sup>696</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero Op. Cit.*, p. 109.

<sup>697</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 71.

<sup>698</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 76.

On retrouve ici un système familial proche de celui des Mimosas. Grenouille a envers la Folle un comportement de mère protectrice, éducatrice et nourricière :

*Reprends le dessus, ma fille, t'es encore jeune, la grondait Grenouille, l'obligeant à se laver, lui prêtant des habits propres et brûlant avec dégoût ses haillons infestés de poux<sup>699</sup>.*

*Tira pa arriba niña, que aun estai joven, la encaraba la Rana, obligándola a bañarse, prestándole ropa limpia, mientras quemaba con asco los trapos que hervían de piojos achicharrados por el fuego<sup>700</sup>.*

Grenouille retire la Folle à la rue et à la violence des hommes. C'est elle du reste qui lui donne un travail, celui de couturière. Grenouille est envisagée comme la mère d'une petite famille constituée des jeunes Lupe et Fabiola. Quand la Folle retourne la voir, c'est toute une maison qu'elle découvre. Grenouille, ancienne tenancière de bordel (tout comme la Grande et la Petite Japonaise !), s'est construit un foyer dans lequel elle est la mère nourricière de jeunes travestis en perte de liens affectifs et parentaux. Dans *Bodies that matter*, Judith Butler évoquait déjà l'importance de la notion de maternité dans les regroupements de performateurs. Elle revenait alors sur le film *Paris is burning*<sup>701</sup> de Jennie Livingstone et sur le système des « maisons » qui accueillent et regroupent, qui relient, de jeunes travestis en mal de logement et de famille :

*Ces hommes sont les uns pour les autres des « mères », ils s'offrent une « maison », il s'« élèvent » les uns les autres, et la resignification de la famille à travers ces termes ne constitue pas une imitation creuse ou inutile, mais bien plutôt la construction discursive et sociale d'une communauté dans laquelle des liens existent, les uns prenant soin des autres, contribuant à leur apprentissage, à leur protection, et les encapacitant<sup>702</sup>.*

Si les Mimosas n'habitent pas ensemble, force est de constater que les enjeux d'« apprentissage » et de « protection » sont de mise. Le personnage de Grenouille est une « mère » pour la Folle d'en face, ainsi que Mimosa I l'est pour Mimosa II. Toute une parenté est recrée ici. Quand la Folle vient lui présenter Carlos, Grenouille ne se voit pas autrement :

---

<sup>699</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 72.

<sup>700</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 77.

<sup>701</sup> LIVINGSTONE, Jennie. *Paris is burning*. United Kingdom: Secondsight Film, 1990.

<sup>702</sup> BUTLER, Judith. *Ces Corps qui comptent*. Op. Cit., pp. 143-144.

*Allez, dis à cet homme d'entrer un moment prendre une petite tasse de thé et faire la connaissance de ta mère*<sup>703</sup>.

*Anda y dile al hombre que entre un rato para tomarse una tacita de té, y también pueda conocer a tu madre*<sup>704</sup>.

Marginalisées, mises au ban de leur famille d'origine, les travestis n'ont d'ici d'autres choix que de se reconstruire un ordre sur le modèle de l'ordre bourgeois qu'elle dévoie en le rejouant. Grenouille, travesti de quatre-vingt-dix kilos, ancienne patronne de bordel, se réinvente mère d'une fille qui est comme elle. lui, un travesti voué à l'abjection. Comme le souligne encore Butler :

*De façon significative, c'est dans l'élaboration d'une parenté à travers la resignification des termes mêmes qui réalisent notre exclusion et notre abjection qu'est créé l'espace discursif et social pour une communauté, de sorte que l'appropriation des termes de la domination les réoriente vers un futur plus ouvert et encapacitant*<sup>705</sup>.

Aussi ne sommes-nous pas étonnés de retrouver dans les dialogues entre la Folle et Grenouille des performatifs qui leur permettent d'atteindre au statut désiré :

*Mettez de l'eau à bouillir, ma fille, pour qu'on prenne un petit thé, la pria Grenouille, tendre et maternelle. Tout de suite maman, fit l'autre en se levant et en marchant vers la cuisine avec une mimique de dessin animé*<sup>706</sup>.

*Ponga la tetera miya para que tomemos tecito, le rogo la Rana tierna y maternal. Al tiro mami, se paro la otra y fue a la cocina con una morisqueta de dibujo animado*<sup>707</sup>.

Dans cet extrait, ainsi que dans toute le passage, Grenouille et la Folle jouent pour Carlos la scène de la présentation du gendre à la belle-famille. Les performatifs abondent (« maman », « avec une mère pareille », « ma fille »), réitérés incessamment, répétés à l'envi, pour faire advenir devant le jeune homme la famille et la parenté que les travestis se sont recréés, et, provisoirement, l'y intégrer.

Chez Donoso, la Manuela ne se voit pas autrement que comme une mère pour sa fille, la Petite Japonaise. Il s'agit même ici de l'un des fils rouges du récit : la prétention de la Manuela à accéder au rang de mère alors qu'elle est de toute notoriété le géniteur de sa fille. Le refus de l'identité de père est l'une des constantes du personnage. Comme on

---

<sup>703</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 129.

<sup>704</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 146.

<sup>705</sup> BUTLER, Judith. *Ces Corps qui comptent. Op. Cit.*, p. 144.

<sup>706</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 130.

<sup>707</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 148.

peut le voir dans le passage suivant, la dénomination sape jusqu'à sa féminité, métaphorisée ici par la robe :

*Porque cuando la Japonesita le decía papá, su vestido de española tendido encima del lavatorio se ponía mas viejo, la percala gastada, el rojo desteñido, los zurcidos a la vista, horrible, ineficaz<sup>708</sup> ...*

*Quand la Petite Japonaise l'appelait papa, sa robe de gitane étalée sur l'évier avait l'air encore plus vieille et la percale plus défraîchie, le rouge passé, les raccommodages visibles, affreuse, inutiles<sup>709</sup> ...*

C'est pourquoi il faut attendre la fin du roman pour la Manuela endosse enfin l'identité maternelle, la revendique aux yeux et aux oreilles de tous :

*Allez, emmène-moi, cette sale gosse raconte à tout le monde qu'elle est ma fille pour m'obliger à rester ici, si tu voyais comme elle me traite, comme une bonniche alors que je suis sa mère, elle ne me laisse sortir que pour aller à la messe ou chez la Ludo<sup>710</sup>.*

*Ya vamos, llévame, mira que esta chiquilla mala le dice a todo el mundo que es hija mía para obligarme a quedarme, vieras como me trata, como una china siendo que soy su madre, y no me deja salir nada mas que a misa y donde la Ludo<sup>711</sup>.*

Il faut rappeler que ce passage survient à la fin du roman alors que la Manuela a trouvé le courage de se confronter à Pancho. Ici, elle ne cherche pas seulement à performer la maternité, le but est bien plus altruiste et héroïque : elle cherche à éloigner Pancho de sa fille, à l'empêcher de faire état de sa violence et de son désir sur elle. En somme, la Manuela se sacrifie et, parce qu'elle se sacrifie pour sa fille, atteint justement au statut de mère. On retrouve donc ici les codes d'une maternité sacrificielle. Du reste, toute la relation de la Manuela à sa fille s'échafaudait déjà sur un registre plus maternel que paternel. Sharon Magnarelli le faisait déjà remarquer :

*Indeed, Manuela's relationship with Japonesita is more like that of a mother than that of a father. They sleep together (a situation that society would deem intolerable were Manuela a "normal" father), s/he fixes the daughter's hair, s/he wants her to "find a man", etc<sup>712</sup>.*

*En effet, la relation de la Manuela et de la Petite Japonaise ressemble plus à une relation mère-fille plutôt que père-fille. Elles dorment ensemble (une situation que la*

---

<sup>708</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p 143.

<sup>709</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 69.

<sup>710</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 183.

<sup>711</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 206.

<sup>712</sup> MAGNARELLI, Sharon. *Understanding José Donoso. Op. Cit.*, p. 91.

*société n'aurait daigné tolérer si la Manuela avait été un père « normal »), il/le refait la coiffure de sa fille, il/le veut qu'elle se « trouve un homme », etc. [Notre traduction]*

De fait, de nombreuses scènes attestent d'un comportement maternel de la Manuela vis-à-vis de sa fille. La scène d'ouverture du roman est significative ; la Manuela dort dans le même lit que sa fille :

*La Manuela decolla avec difficulté ses paupières chassieuses, s'étira péniblement, puis tournant le dos à la Petite Japonaise qui dormait encore, allongea le bras pour prendre le réveil<sup>713</sup>.*

*La Manuela despegó con dificultad sus ojos lagañosos, se estiró apenas y volcándose hacia el lado opuesto de donde dormía la Japonesita, alargó la mano para tomar el reloj<sup>714</sup>.*

Plusieurs scènes viennent ensuite renforcer cette identité maternelle, notamment la scène où la Manuela arrange les cheveux de sa fille, comme si elle passait à sa fille le secret même de la féminité :

*La Manuela termina de coiffer la Petite Japonaise en forme de ruche. Femme. Elle était femme. C'est elle qui aurait Pancho. Lui c'était un homme. Vieux<sup>715</sup>.*

*La Manuela termino de arreglar el pelo de la japonesita en la forma de una colmena. Mujer. Era mujer. Ella se iba a quedar Pancho. Él era hombre. Y viejo<sup>716</sup>.*

Non seulement la Petite Japonaise reçoit de la main de la Manuela la féminité mais encore le désir de Pancho. Mais ce qui importe ici, malgré les regrets de la Manuela de ne pas être une femme comme l'est sa fille (encore que la Petite Japonaise n'est pas encore pleinement une femme), c'est la façon dont cette dernière endosse le comportement social de la femme : coudre, coiffer sa fille et ses consœurs, dormir avec elle, danser, chanter, etc.

L'adoption d'un comportement typiquement féminin permet au travesti, que ce soit Divine, la Folle ou la Manuela, d'advenir à la mère, c'est-à-dire à la faiseuse de féminité et non plus seulement à la femme. Comme pour la Folle, c'est en dépassant son égoïsme – comportement habituellement considéré comme masculin – et en intervenant pour sauver sa fille des mains de Pancho que la Manuela peut enfin prétendre à la féminité

---

<sup>713</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 9.

<sup>714</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 107.

<sup>715</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 70.

<sup>716</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 143.

et surtout à la maternité. A la différence de la Folle cependant, la Manuela en paiera le prix, c'est-à-dire se verra détruite par la masculinité.

### **23. Un corps hors-norme : une morphologie fantasmée**

De fait, le corps semble ici, à plus d'un titre, hors-norme. Par son refus de l'assignation à un genre et à une sexualité d'une part, par son refus du déterminisme physique de l'autre. Les personnages du corpus ne se contentent pas de transgresser leur corps assigné mais semblent par moment contrevenir aux lois fondamentales de la physique. A bien des égards, la morphologie est ici fantasmée, ne se satisfait pas du réel, ne répond pas à ses contraintes ou tente du moins de s'y soustraire. La norme, sociale comme physique, est constamment contredite, repoussée, subvertie. De là peut-être la puissance d'attraction dévolue au travesti dans ces romans. Malgré le sceau de l'abjection dont il est frappé, le travesti fascine et séduit. C'est ce potentiel séductif qu'il s'agira d'interroger dans son rapport à la norme, dans son rapport aux normes. Toujours est-il qu'il faut dans un premier temps interroger la torsion des corps, montrer à quel point les corps travestis apparaissent, chez Genet, Donoso et Lemebel, tordus, déformés par la double postulation simultanée d'une identité corporelle masculine et féminine. Tout se passe comme si – et parfois, notamment pour Genet, bien avant l'émergence d'un mouvement *queer* – les auteurs cherchaient à rendre compte de l'inévitable torsion des matières déchirées par la tension qu'elles s'imposent entre l'assomption d'un genre à atteindre et l'éviction du genre honni. De là la représentation mythographique d'un corps instable et déshumanisé.

#### 231. Sous le signe de Tirésias : le corps tordu du travesti

Il existe toute une fantasmagorie des corps. A bien des égards, dans les œuvres du corpus, le réalisme le dispute à l'imaginaire. Dans l'enclave romanesque, la magie de l'écriture opère, alliant performance corporelle et linguistique, si bien que les corps eux-mêmes, tant leurs organes que leurs membres, que leur squelette, s'avèrent très vite protéiformes, changeants, modélisables à l'excès. C'est particulièrement notable chez



Genet. Le personnage de Divine dont le corps constitue au fil des pages une matière molle et modulable, plastique et mobile, change au besoin, s'adapte à ses amours, à ses envies, sans pour autant parvenir à tous les coups à la métamorphose désirée, à l'assomption physique fantasmée, c'est-à-dire, en fait, se heurtant à la réalité, aux limites du réel, à un certain déterminisme biologique. Il y aurait donc, chez Divine, un corps symbolique et un corps réel, aux imbrications multiples certes, mais aux confrontations souvent difficiles. Le corps est autant un vecteur qu'un obstacle. De même, nous le verrons, chez Donoso, la Manuela trouve dans sa matière corporelle des éléments qu'elle n'aurait jamais cru découvrir. Le travestissement ne procède donc pas seulement du textile, du gestuel ou de l'accessoirisation. Le corps entre en jeu qui permet d'atteindre au genre idoine ou d'y faire obstacle. Le corps est à la fois l'effet et la source de l'expression de genre. Toujours est-il qu'il faut se demander ce qui peut, sous la plume des auteurs de ce corpus, distinguer le corps travesti, le corps *queer*, du corps normé, du corps straight.

Le premier constat à faire est que le corps est dans chacun des livres du corpus une obsession du personnage. Le travesti essaie de jouer avec son corps comme avec sa garde-robe. Dans l'idéal, il est modulable, changeant, adaptable à l'assomption du genre. Les autres fois, il s'avère limité, pesant, soumis au réel, déterminé. Il n'en demeure pas moins que les romans mettent en scène une performance corporelle dont il est parfois difficile de distinguer l'apport d'autres performances conjointes, linguistiques et imaginaires.

Toute la trajectoire de Divine procède par exemple d'une longue négociation avec le corps :

*Sa féminité n'était pas qu'une mascarade. Mais, pour penser « femme » en plein, ses organes la gênaient*<sup>717</sup>.

Entre ce qu'elle est et ce à quoi elle aspire : l'obstacle du corps, la limite des organes. L'expression de la féminité se heurte ici au déterminisme biologique. Il faut à Divine un dépassement de l'organique pour parvenir à la féminité. C'est pourquoi sans doute le récit commence par une dématérialisation, par la mort de l'héroïne. Dans les premières pages du roman, Divine apparaît au lecteur dans un moi idéal, c'est-à-dire sans corps. Du reste le fantasme de sainteté du personnage dit bien ce désir de désincarnation :

---

<sup>717</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 258.

*Maintenant qu'elle n'a plus de corps (ou si peu lui en reste, d'un peu blanchâtre, pâle, osseux et en même temps très mou), elle s'esquive vers le ciel<sup>718</sup>.*

La fin du roman met en scène Divine au terme de son existence, négociant avec sa matérialité. Le narrateur insiste sur deux traits cadavériques qui courent tout le long : la maigreur d'une part, la pâleur de l'autre. Le fantasme de sainteté du personnage relève de l'espoir de se débarrasser d'un corps, d'un corps limité qui empêche ou freine la réalisation de soi, l'assomption du genre. Comme s'il lui fallait pour y parvenir en passer par une transsubstantiation. Mais il s'agit aussi d'une lutte contre ce désir dématérialisant :

*Pour conserver sa position, elle fit ce qu'elle crut bon de faire : des gestes. Alors, de tout son corps, s'empara une frénésie de rester. Elle eut des gestes d'atroce désespoir, d'autres. De timides tentatives, d'hésitation pour chercher le joint, s'accrocher à la terre et ne pas monter au ciel<sup>719</sup>.*

« Conserver sa position », « ne pas monter au ciel », les deux syntagmes verbaux qui encadrent ce court extrait montre bien la résistance opérée par le personnage pour demeurer dans les instances du corps, sa « frénésie de rester ». Et ce sont les « gestes », ces expressions de corps, ces actes corporels, qui lui permettent de s'accrocher au réel, à « la terre ». Ainsi, quelques temps avant sa mort, cette « frénésie » atteint son nadir :

*En promenade. Partout. Son corps toujours se manifestait. Manifestait mille corps. Nul ne savait ce qui se passait et les tragiques instants de Divine luttant contre Dieu. Elle prit des poses étonnantes, autant que celles que prennent certains acrobates japonais. On eût dit ainsi une tragédienne affolée, qui ne peut plus rentrer dans sa personnalité et qui cherche, qui cherche... Enfin, un jour, alors qu'elle ne s'y attendait pas, immobile dans son lit, Dieu la prit pour une sainte<sup>720</sup>.*

La lutte de Divine est une lutte pour le corps, contre sa dématérialisation. Elle est une « tragédienne », une « acrobate », une femme prenant des « poses », car face à l'atomisation, à l'annihilation, seul le geste, l'acte corporel peut prévaloir. La dialectique genettienne, jamais à court d'un paradoxe, oscille sans cesse entre la nécessité du corps et son encombrement, entre la crainte et le désir d'une dématérialisation qui est pour Divine une transsubstantiation. La phrase, lapidaire, qui mentionne son trépas est hautement signifiante :

---

<sup>718</sup> *Ibid.*, p. 360.

<sup>719</sup> *Ibid.*, p. 361.

<sup>720</sup> *Ibid.*, p. 362.

*La voici morte. La Toute-Morte. Son corps est pris dans les draps*<sup>721</sup>.

Morte, Divine est une nouvelle fois enrobée. Elle se trouve « dans les draps », mortuaires certes, mais qui ne figurent pas moins la robe, l'objet qui voile. Et qui voile l'absence autant que la présence. Le drap voile ici le corps, la présence de ce qu'il est, l'absence de ce qu'il n'a pu être. Comme si la mort fonctionnait à la fin comme un autre signifiant de la féminité.

Du reste, on l'a dit, la disparition corporelle progressive du personnage est inscrite dans cette maigreur dont elle ne se dépare pas. Dès sa première description, le narrateur mentionne la finesse et la légèreté de Divine, bref, sa résistance personnelle au corps :

*Ses cheveux sont châtain et bouclés ; les boucles dégringolant dans ses yeux et sur ses joues on la dirait coiffée d'un chat à neuf queues. Son front est un peu rond et lisse. Ses yeux chantent malgré leur désespoir et leur mélodie passe des yeux aux dents qu'elle rend vivantes, et des dents à tous ses gestes, à ses moindres actes, et sorti des yeux, c'est ce charme qui, de vague en vague, se déplie jusqu'à ses pieds nus. Son corps est fin comme l'ambre. Ses jambes peuvent devenir agiles quand elle fuit les fantômes ; à ses talons les ailes de l'épouvante alors la portent. Elle est vite, car pour dépister, semer les fantômes à la course, il lui faut filer plus vite que sa pensée pense*<sup>722</sup>.

La maigreur (« son corps est fin »), la légèreté (« agiles ; ailes ; vite ; fantômes ») sont les caractéristiques d'un personnage performant son corps, c'est-à-dire son genre. Dans cette première description qui dit bien l'importance donnée au corps (« cheveux ; yeux ; joues ; front ; dents ; gestes ; pieds ; jambes ; talons »), l'enjeu est d'inscrire d'emblée la performance corporelle de Divine, sa fuite : « elle fuit les fantômes ; semer les fantômes ». On pourrait proposer que le spectre honni est celui de feu Culafroy, c'est-à-dire la fatalité du masculin, le dessein phallique. On pourrait aussi voir dans cette prime description une réécriture du tableau de Boticelli, « La Naissance d'Aphrodite ». « Ce charme qui, de vague en vague, se déplie jusqu'à ses pieds nus » figure pour le lecteur l'émergence parmi l'écume d'un avatar de Vénus, le travesti Divine.

A la différence de la déesse antique, Divine doit cependant lutter contre une matérialité qui vient comme une contradiction à sa performance de genre. C'est toujours Culafroy *versus* Divine. A plusieurs reprises, le narrateur mentionne le clivage sexuel violent qui a cours dans le personnage. De même évoque-t-il cette lutte, cette peur, cette tension qui procède de la double postulation sexuelle permanente, comme si sous la

---

<sup>721</sup> *Ibid.*, p. 374.

<sup>722</sup> *Ibid.*, pp. 38-39.

surface performée de la prostituée Divine cherchait à se promouvoir le destin mâle relégué aux soubassements musculaires :

*Forte de vigueur physique, Divine le serait assez, si elle ne craignait les mouvements de la riposte parce qu'ils sont virils, ni n'avait cette pudeur de la grimace de la face et de tout le corps à laquelle oblige l'effort*<sup>723</sup>.

L'emploi d'un conditionnel (« serait ») doublé d'une hypothétique (« si elle ne craignait... ») dit bien que la féminité du personnage relève de la performance, et d'une performance continue. Cette phrase est à lire sous le double sceau du corporel et du sociologique. En effet, le narrateur croit bon de mentionner la potentielle « vigueur physique » de Divine, ce qui relève du corps, d'une force inhérente au personnage. Mais il insiste aussi sur le fait que Divine rejette « l'effort » qui déforme (c'est-à-dire qui change la forme du corps), qui impose au visage et aux membres une « grimace ». Cette « grimace », précisément, est l'apanage du masculin, est la grimace du masculin. Cette mention relève d'une réalité sociale : l'effort physique, la force, sont deux attributs sociologiquement liés au comportement de l'homme. C'est pourquoi Divine le rejette. Elle rejette le rôle social dévolu à l'homme (ici l'effort physique) et sa déformation conséquente (la grimace de l'effort). Ainsi toute la performance physique de Divine tend à la dénégation de la vigueur, de la force, du muscle, de l'ampleur physique. D'où la maigreur sans cesse mentionnée. Elle est une façon pour Divine de performer le féminin, d'évacuer la potentialité masculine incarnée par la force, la vigueur, l'ampleur corporelle, comme si la féminité figurait l'impossible, l'incarnation impossible, comme s'il fallait, pour la signifier, ne pas avoir de corps :

*Le soir même, déshabillée et seule dans le grenier, elle vit d'un œil nouveau son corps blanc, sans un poil, lisse, sec, osseux par endroits*<sup>724</sup>.

Pour autant, la maigreur ne suffit pas. Bien au contraire, elle peut rappeler celle d'une autre figure masculine. C'est du moins ce que souligne la phrase suivante :

*Elle en eut honte et s'empessa d'éteindre la lampe, car ce corps était celui d'ivoire de Jésus sur une croix du XVIII<sup>e</sup> siècle, et des relations, une ressemblance même, avec la divinité ou son image, l'écœuraient*<sup>725</sup>.

---

<sup>723</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>724</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>725</sup> *Ibidem.*

Le corps de Divine est ainsi une prison et un sacerdoce. La maigreur est à la fois ce qui l'éloigne de la potentialité masculine et ce qui l'en approche, par la grâce d'une analogie christique. Or Divine se veut sainte et non Christ. C'est aussi que la dimension christique est une autre morbidité. La maigreur est autant ce qui éloigne du masculin que ce qui l'approche de la mort, de la disparition. Aporie de la performance corporelle : le corps peut et ne peut pas endurer la performance. La récurrence des paradoxes et des contradictions dans le labyrinthe romanesque genétien dit bien l'impossibilité de rendre viable la destinée transgenre. La maigreur éloigne l'assomption virile mais annihile toute émergence matérielle :

*Dans son grenier, Divine ne vivait que de thé et de chagrin. Elle mangeait son chagrin et le buvait ; cet aliment aigre avait séché son corps et corrodé son esprit<sup>726</sup>.*

Le corps est donc vu comme un assèchement, une constituante morbide. Pourtant, dans sa polymorphie naturelle, Divine l'envisage comme un refuge :

*Elle se sent assez bien protégée par le fait d'être dans son corps. Dehors règne l'épouvante<sup>727</sup>.*

Mort et vivant, masculin et féminin, le corps du travesti genétien est soumis à une double valence. C'est pourquoi il oscille entre les différentes assomptions de genres, qu'elles soient ou non volontaires, performées. Comme l'explique Agnès Vannouvong dans le livre qu'elle consacre à Genet et aux « revers du genre » :

*Sorte de créature androgyne, à mi-chemin entre homme et femme, elle endosse les deux sexes et, dans un geste narcissique, elle/il devient un Tout sexué. Cette métamorphose exhibe un corps volontariste et décrit l'architecture d'un corps en construction. Le genre s'improvise dès lors de façon théâtrale. Divine prend la posture d'un comédien ou d'une comédienne. Elle ou il s'invente des formes et des rôles explorés dans la liberté et la fluidité des identités sexuelles qui circulent librement dans ce roman. Divine est une drag queen baroque qu'on ne peut enfermer dans une catégorie<sup>728</sup>.*

Le corps chez Genet est donc « volontariste », toujours « en construction », non pas fixe mais mobile, plastique, disposé à prendre la forme que lui imprime le désir du personnage. D'où l'inévitable torsion de sa matière. Genet envisage la sexuation, le genre, selon un registre fluide et polymorphique. « Drag queen » baroque, Divine n'est ni homme ni

---

<sup>726</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>727</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>728</sup> VANNOUVONG, Agnès. *Jean Genet. Les Revers du genre. Op. Cit.*, p. 59.

femme ni les deux à la fois, elle navigue d'un genre à un autre, d'un sexe à un autre, et échoue le plus souvent. Dans l'article qu'elle consacre dans le *Dictionnaire Genet* au « Travestissement », Myriam Endhif-Syllas écrit à ce propos :

*Le travestissement apparaît dès Notre-Dame-des-Fleurs où les travestis investissent l'espace narratif en une cohorte bariolée et pépiante, avec à leur tête, l'exubérante Divine. La référence faite aux spectacles de travestis qui abondent dans la capitale dans l'entre-deux-guerres est ici explicite. Dans cette première œuvre, le travestissement est associé à la réflexion portant sur les identités sexuelles complexes des personnages, oscillant tous, macs comme Folles, entre masculin et féminin<sup>729</sup>.*

Elle poursuit un peu plus loin :

*Le travestissement ne marque pas seulement la métamorphose d'un genre en un autre, il permet leur coexistence<sup>730</sup>.*

Et c'est à Divine que revient de porter haut les couleurs réunis des deux genres, dans cette torsion quasi continue qu'elle fait subir au corps. C'est qu'il y a dans la destinée corporelle de Divine une aspiration démiurgique, un hubris qui lui tient lieu d'identité, d'où la récurrence des pronoms globalisant « Tout » dont la majuscule dit bien le caractère ontologique. *Divine*, elle l'est, littéralement, à la fois Tirésias et Hermaphrodite :

*Elle demeurait au grenier pour s'y branler. Des jours et des nuits, elle restait couchée, les rideaux tirés sur la fenêtre des morts, sur la Baie des Trépassés. Elle buvait du thé, mangeait des cakes. Puis, la tête sous les draps, elle combinait des partouzes compliquées, à deux, trois ou quatre, et lors desquelles tous les partenaires d'accord devaient sur elle, en elle, et pour elle, connaître le plaisir. Elle le souvenir des reins étroits mais vigoureux, des reins d'acier qui l'avaient perforée. Sans souci de leurs goûts, elle les accouplait. Elle acceptait d'être le but unique de tous ces ruts, et son esprit se tendait pour les percevoir simultanément s'égarer dans une volupté accourant de tous les côtés. Son corps tremblait de la tête aux pieds. Elle sentait passer au travers d'elle des personnalités qui lui étaient étrangères. Son corps criait : « Le dieu ; voici le dieu ! » Elle retombait très lasse. Bientôt s'émoussa le plaisir. Divine alors endossa le corps d'un mâle ; forte et musclée, elle se voyait dure comme fer, les mains dans les poches, sifflotant. Elle se voyait faisant l'acte sur elle-même. Elle sentait enfin ses muscles, comme lors de son essai viril, lui pousser et se durcir aux cuisses, aux omoplates, aux bras, et cela lui faisait mal. Ce feu aussi s'abolit. Elle séchait. Ses yeux n'étaient même plus cernés<sup>731</sup>.*

---

<sup>729</sup> ENDHIF-SYLLAS, Myriam. « Travestissement » in HUBERT, Marie-Claude (dir.). *Dictionnaire Jean Genet*. Paris : Honoré Champion Éditeur, 2014, p. 665.

<sup>730</sup> *Ibid.*, p. 666.

<sup>731</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. *Op. Cit.*, pp. 158-159.

Le début de cet extrait insiste sur la fantasmagorie de Divine, sa libido homosexuelle qui la fait figurer comme objet de désir et de coït offert aux appétits mâles, aux « ruts » les plus rudimentaires. Il n'en reste pas moins que cette fantasmagorie n'existe pas hors-corps : « son corps tremblait de la tête aux pieds ». Le tremblement exprime bien la saturation du corps généré par la performance. Vient ensuite la révélation (ou plutôt la sensation) d'une identité polymorphe, d'une multitude d'identités : « Elle sentait passer au travers d'elle des personnalités qui lui étaient étrangères. » Mais cette révélation en précède une autre, immatérielle, démiurgique, l'apparition du divin qui permet à Divine, dans une sorte de transsubstantiation libidinale et sexuelle de passer d'un sexe à l'autre : « Divine alors endossa le corps d'un mâle ; forte et musclée, elle se voyait dure comme fer, les mains dans les poches, sifflotant. » On l'a vu le sifflotement est dans le paradigme génétien l'un des principaux signifiants de la masculinité, d'une masculinité populaire, celle du mac, du voyou ou de l'ouvrier. La force, la musculature, répudiées jadis, reviennent à l'appel chez Divine. Deux événements surviennent alors. D'une part, la métamorphose virile, de l'autre la double postulation génitale et l'autarcie sexuelle qui en découle : « Elle se voyait faisant l'acte sur elle-même. Elle sentait enfin ses muscles, comme lors de son essai viril, lui pousser et se durcir aux cuisses, aux omoplates, aux bras, et cela lui faisait mal. » La périphrase d'« essai viril » dit bien que le genre procède de la performance, de l'acte, du geste, tout cela lié au corps et à sa matérialité : « muscles, cuisses, omoplates, bras ». Divine performe son corps. Le muscle est une saillie, un autre phallus propre à jaillir. Cela peut rappeler les hypothèses développées par Butler dans *Body that matters* qui tente de réinscrire le corps et sa matérialité dans le cadre des études de genre :

*Le « sexe » est une construction idéale qui impose de force sa matérialisation à travers le temps. Ce n'est pas un fait simple ou une condition statique du corps, mais un processus par lequel des normes régulatrices matérialisent le « sexe » et réalisent cette matérialisation à travers la répétition forcée de ces normes. Le fait que cette répétition soit nécessaire est un signe que la matérialisation n'est jamais tout à fait achevée, que les corps ne se conforment jamais entièrement aux normes qui leur imposent leur matérialisation. Ce sont précisément les instabilités et les possibilités de rematérialisation ouvertes par ce processus qui signalent l'existence d'un domaine où la force de la loi régulatrice peut être retournée contre elle-même et faire naître des articulations mettant en question la force hégémonique de cette même loi régulatrice<sup>732</sup>.*

---

<sup>732</sup> BUTLER, Judith. *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe*, trad. Charlotte Nordmann, Paris : Éditions Amsterdam, 2009, p. 16.

Le personnage de Divine chez Genet valide cette hypothèse : présenté comme une femme (ou du moins un personnage performant la femme), sa masculinité est rematérialisée au moment de la rencontre avec Notre-Dame. En cela, le personnage génétien incarne l'instabilité du genre conceptualisée par Butler. « Les corps ne se conforment jamais entièrement aux normes qui leurs imposent leur matérialisation », ou pour le cas de Divine à sa façon de ne pas se conformer aux normes – qui de fait lui impose une autre forme de matérialisation, une torsion. Le corps est pour Divine une matière contre quoi lutter. Pascale Gaitet, dans l'ouvrage qu'elle consacre à Jean Genet et à ses « reines révolutionnaires », ne dit pas autre chose :

*Divine, the drag queen in Our Lady of the Flowers, is not without physical strength. But "a modesty makes her shy away from the facial and bodily grimaces that effort requires." Reactive rather than performative, such involuntary grimaces would be expressions of the raw body. They would be unsexy signs on and of the body-as-matter: the body in effort becomes simply matter struggling against matter, muscles tightening, contracting under the pressure of an opposing force, with repercussions on the face which is no longer composed*<sup>733</sup>.

*Divine, le travesti de Notre-Dame-des-Fleurs n'est pas sans force physique. « Divine le serait assez, si elle ne craignait les mouvements de la riposte parce qu'ils sont virils, ni n'avait cette pudeur de la grimace de la face et de tout le corps à laquelle oblige l'effort. » Réactives plus que performatives, ces grimaces involontaires seraient les expressions du corps à l'état brut. Elles constitueraient des signes repoussoirs du corps comme matière : dans l'effort, le corps n'est plus que de la matière luttant contre de la matière, les muscles se tendant, se contractant sous la pression d'une force opposée, avec les répercussions que cela implique sur le visage qui se retrouve décomposé. [Notre traduction]*

Ainsi Divine se trouve (dans son ère post-Culafroy du moins) dans une performance permanente, celle de sa féminité. La crainte de l'effort dans l'extrait cité par Gaitet est la crainte d'un corps matériel contre lequel la performance ne peut rien, l'angoisse d'un échec de la performance ou de la capacité d'agir (ce que Gaitet appelle, rappelons-le, « *the failures of agency* »). Si le corps travesti est tordu, c'est qu'il doit lutter contre une double assomption, volontaire et involontaire, féminine et masculine. Puisque se travestir n'équivaut pas seulement à employer des accessoires ou des étoffes, des artifices ou des subterfuges, le corps doit subir une forme de modification, une métamorphose, certes moindre que celle opérée par les transsexuels dont Genet chantera les louanges dans *Un Captif amoureux* mais suggère malgré tout une modification, une déformation. Pascale Gaitet met en évidence la résistance du corps à se laisser modifier :

---

<sup>733</sup> GAITET, Pascale. *Queens and Revolutionaries. Op. Cit.*, p. 30.



*To end, one might emphasize again that, beyond these theoretical debates, what predominate in *Our Lady of the Flowers* is the celebration of the magnificent metamorphosis of the village boy Louis Culafroy into the reigning queen of Pigalle. It is that metamorphosis that prevails, that is where strength and power are located, perhaps precisely because the performance is a difficult one. One remembers that the marble out of which Divine carves herself offers a double resistance: the resistance of a dense, unyielding substance (unlike a far less noble medium, the “muddy, still shapeless clay” of which the clients at Graff’s were made), and of its odd shape, like the block out of which Michelangelo carved his Moses<sup>734</sup>.*

*Enfin, on peut encore souligner que, au-delà de ces débats théoriques, ce qui prédomine dans *Notre-Dame-des-Fleurs* est la célébration de la magnifique métamorphose du garçon de campagne Louis Culafroy en la reine régnante de Pigalle. C’est cette métamorphose qui prévaut, c’est là que la force et le pouvoir sont situés, précisément peut-être parce que cette performance est des plus difficiles. On se souvient que le marbre à partir duquel Divine se sculpte elle-même offre une double résistance : la résistance d’une substance dense, rigide (contrairement à ce medium bien moins noble, cette « argile encore boueuse, informe » dont les clients de chez Graff sont faits), et d’une forme étrange, comme le bloc avec lequel Michelangelo sculpta Moïse. [Notre traduction]*

Ainsi le corps procède d’une « substance dense, rigide », il est une « forme étrange » contre laquelle l’individu, ce sculpteur de soi, lutte pour advenir à lui-même. C’est ce qui explique aussi que malgré ces transformations, malgré cette lutte, le masculin transparaît sous le féminin. Dans l’article qu’elle rédige dans le *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Nicole Albert ne déclare-t-elle pas que le travestissement « sous-tend un nouveau modèle d’altérité sexuelle, substituant à l’être unisexe un individu hybride, héritier du mythe de l’androgynie<sup>735</sup> ».

La double postulation du personnage de Divine se retrouve déjà dans celui de Culafroy. Dès la première expérience vécue avec Alberto, le charmeur de serpent, l’occurrence apparaît :

*Culafroy joua d’abord avec les bras d’Alberto ; le jour suivant avec ses jambes ; le jour suivant ces jours avec le reste et ce souvenir ravit Divine, qui se revoit, creusant ses joues comme un garçon qui siffle<sup>736</sup>.*

Dans ce court passage qui introduit la narration de la première expérience sexuelle de Culafroy, on voit comment la performance corporelle passe sans transition de la masculinité à la féminité. D’ailleurs, on constate que les deux identités du personnage (Culafroy et Divine) se pressent dans la même phrase. Mais le plus étonnant est encore la façon dont Divine se représente en train de performer la masculinité, par ce geste

---

<sup>734</sup> GAITET, Pascale. *Queens and Revolutionaries. Op. Cit.*, p. 55.

<sup>735</sup> ALBERT, Nicole. « Travestissement ». *Op. Cit.*, p. 478.

<sup>736</sup> *Ibid.*, p. 165.

prototypique du « garçon qui siffle » (geste « voyou »), alors qu'il/elle est en train de s'adonner à son premier geste homoérotique. Le sifflement échappe à la topique virile pour figurer, nous l'avons vu, un creusement quasi vaginal. C'est d'autant plus flagrant dans la version non expurgée du roman qui précise l'acte sexuel oral<sup>737</sup>.

Si dans cette scène génétique, Culafroy/Divine apparaît polymorphe, bisexué, il faut rappeler tout de même que c'était déjà le cas aux yeux de sa mère. Ernestine a conscience d'avoir engendré un être polymorphe et polysexué (ou asexué d'ailleurs) :

*Cela gâtait à peine l'opinion qu'elle avait d'elle-même, de savoir qu'elle avait mis bas un être monstrueux, ni mâle ni femelle<sup>738</sup>...*

Ernestine voit en Divine un être à la fois asexué et plurisexué, « ni mâle ni femelle » parce que ne pouvant s'arrêter à l'une des deux options, parce que ne pouvant s'inscrire dans la binarité universelle – de même, du reste, que la Folle d'en face que le père considère comme un « fardeau efféminé<sup>739</sup> ». Aussi toute la trajectoire de Divine est-elle à lire à l'aune de cette double postulation. D'où l'émergence d'un corps tordu entre ces deux assomptions. D'où la situation d'échec dans laquelle s'inscrit la performance, notamment dans ce passage déjà cité :

*Elle courait de la fille au garçon, et les passages de l'une à l'autre – parce que l'attitude était nouvelle – se faisaient en trébuchant. Elle courait après le garçon à cloche-pied. Elle commençait toujours ses gestes de Grande Évaporée, puis, se souvenant soudain qu'elle devait se montrer virile pour séduire l'assassin, elle les achevait dans le burlesque, et cette double formule l'enveloppait de merveille, faisait d'elle un pitre timide en bourgeois, quelque folle empoisonnée<sup>740</sup>.*

« Burlesque », « pitre », « folle » : les constantes hésitations de Divine entre une performance ou l'autre la place d'emblée dans l'excès ou le ridicule. Quoi qu'il en soit, Genet crée, avec le personnage de travesti Divine, une héroïne polymorphe et polysexuée, un être irréel incarnant pour lui une volonté de dépasser les clivages, la binarité. La torsion des corps s'imposait du reste dès les premières pages du roman lors de l'arrivée des « sœurs » de Divine à son enterrement :

*A son passage – cela se révéla par un imperceptible mouvement du buste – en elles-mêmes, secrètement, Monseigneur, les Mimosas, Castagnette, toutes enfin, les tantes,*

---

<sup>737</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 185.

<sup>738</sup> *Ibid.*, p. 364.

<sup>739</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 17.

<sup>740</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 125.

*imprimèrent à leurs corps un mouvement de vrille et crurent enlacer ce bel homme, s'entortiller autour*<sup>741</sup>.

Le corps des travestis (Monseigneur, les Mimosas I et II, Castagnette, sont des travestis) imprime un « mouvement de vrille », c'est-à-dire une torsion dont l'enjeu est double : il s'agit à la fois d'enlacer le prêtre, dans une manœuvre serpentine de séduction, mais également d'exprimer la torsion inhérente au corps *queer*, au corps travesti. Le corps des tantes ne peut être droit (*straight*), leur zone d'habitation (« l'inhabitable », « l'inviabable ») ne peut que produire une torsion. Chez Divine, héroïne fantasmagorique et masturbatrice, cela provient de la double assomption féminine et masculine. Véronique Lane résume de façon métaphorique la volonté de Genet quant à la description du corps double, tordu, fantasmatique de son héroïne : « En décrivant le corps de Divine, Genet ouvre comme une vulve le foyer immonde de son imagination<sup>742</sup>... » De fait, seul le roman – seule la langue – permet ainsi de se transposer d'un sexe à l'autre, de fantasmer son incarnation. C'est donc sans surprise dans la mort, c'est-à-dire dans la dématérialisation, que Divine réalise son fantasme. Comme l'explique Agnès Vannouvong :

*Le corps mort de Divine joue d'un dédoublement fantastique et identitaire lorsque Culafroy se détache de la morte Divine et contemple le corps de « la noyée », « la morte » : Culafroy... Le corps semblait fécondé par la réalité. Il prononçait sa vérité ». Genet suggère non pas la réconciliation véritable du féminin et du masculin, mais la « réalité » et surtout la « vérité » d'un corps qui a formulé toute sa vie le fantasme absolu et impossible de l'autre sexe, à savoir le féminin. Divine morte ne peut être identifiée ni à un homme, ni à une femme. Détruite, elle ne ressemble véritablement qu'à elle-même, une morte*<sup>743</sup>.

Toute la destinée de Divine est de s'opposer à l'enfermement dans un sexe, à la catégorisation définitive (nous reviendrons dans un autre chapitre sur le culte du faux chez Genet). Vaincre le déterminisme du corps, la catégorisation qu'implique sa matière, c'est en somme réaliser le vœu de Monique Wittig :

*La catégorie sexe est une catégorie totalitaire. [...] Elle forme l'esprit tout autant que le corps puisqu'elle contrôle toute la production mentale. Elle possède nos esprits de telle manière que nous ne pouvons pas penser en dehors d'elle. C'est la raison pour laquelle nous devons détruire et commencer à penser au-delà d'elle si nous voulons*

---

<sup>741</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>742</sup> LANE, Véronique. « L'Immonde frémissement du nombre. Jean Genet à corps perdu. » *Un certain genre malgré tout*. Québec : Éditions Nota Bene, 2006, p. 183.

<sup>743</sup> VANNOUVONG, Agnès. *Jean Genet. Les Revers du genre. Op. Cit.*, p. 84.

*commencer à penser vraiment, de la même manière que nous devons détruire les sexes en tant que réalités sociologiques si nous voulons commencer à exister*<sup>744</sup>.

Que propose Divine sinon de penser au-delà de la catégorie sexe ? Bien sûr, les performances échouent, les ratages abondent, mais Divine n'en incarne pas moins cette volonté de dépassement et, par conséquent, d'annulation des catégories de sexe. Agnès Vannouvong va dans le même sens :

*Le travesti est une figure plurisexuée qui, au-delà de la fiction du jeu et du genre, interroge les catégories sexuelles comme un système binaire. Plus qu'un jeu dichotomique, plus que l'antithèse d'une dialectique féminin-masculin qui s'épuise vers le neutre, le travesti n'implique pas nécessairement un affrontement catégoriel des oppositions de genre*<sup>745</sup>.

Pas d'affrontement donc, mais une cohabitation suivie d'un dépassement, d'une destruction des catégories pour accéder à une hybridation totale.

Ce qui n'est pas forcément le but de la Manuela de Donoso. Pour autant, l'hybridation est là encore de mise. Les représentations du corps travesti affleurent de page en page et hésitent entre le féminin et le masculin. On retrouve d'ailleurs la même maigreur, la même tendance matérielle au morbide comme si le corps ne pouvait résister à la double assomption de genre, se condamnant à une décorporisation du fait même de sa volonté transgressive. A bien des égards, la robe de la Manuela fonctionne comme une synecdoque de son propre corps :

*Porque cuando la Japonesita le decía papá, su vestido de española tendido encima del lavatorio se ponía mas viejo, la percala gastada, el rojo desteñado, los zurcidos a la vista, horrible, ineficaz*<sup>746</sup>...

*Quand la Petite Japonaise l'appelait papa, sa robe de gitane étalée sur l'évier avait l'air encore plus vieille et la percale plus défraîchie, le rouge passé, les raccommodages visibles, affreuse, inutiles*<sup>747</sup>...

Les « raccommodages visibles » sont ici davantage associés au corps qu'à la robe. C'est le corps de la Manuela qui est raccommodé, rapiécé, comme si la jonction des genres y avait été rendue évidente. La robe est une seconde peau qui affirme l'hybridité du personnage. De sorte que la Manuela s'y perd elle-même :

---

<sup>744</sup> WITTIG, Monique. *La Pensée Straight* (1992). Paris : Éditions Amsterdam, 2013, p. 49.

<sup>745</sup> VANNOUVONG, Agnès. *Jean Genet. Les Revers du genre. Op. Cit.*, p. 171.

<sup>746</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 143.

<sup>747</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 69.

*Mais à tout à coup la Petite Japonaise l'appelait papa et sa propre image se brouillait comme si une goutte d'eau était tombée dessus, alors il se perdait elle-même, lui-même de vue, moi-même je ne sais pas, il ne sait pas, ne voit pas la Manuela et il restait plus que ce chagrin, cette impuissance, cette grande tache d'eau dans laquelle il se noie<sup>748</sup>.*

*Pero de pronto la Japonesita le decía esa palabra y su propia imagen se borraaba como si le hubiera caído encima una gota de agua, y él entonces, se perdía de vista a sí misma, mismo, yo misma no sé, él no sabe ni ve a la Manuela y no quedaba nada, esta pena, esta incapacidad, nada más, este gran borrón de agua en que naufraga<sup>749</sup>.*

La robe comme le corps marque une identité hybride, raccommodée : « il » et « elle » s'y retrouve comme dans un patchwork grammatical et corporel. De sorte que chaque fois que son corps est évoqué, décrit, on insiste sur son désordre, sa torsion :

*La Manuela, les décombres de son visage remis en ordre souriait<sup>750</sup>.*

Le visage travesti, comme son corps, comme le reste de sa matérialité, passe des décombres à la remise en ordre, du chaos à la réorganisation, sans jamais parvenir véritablement à se fixer (comme Divine, le corps de la Manuela subit une déchirure mortelle, une dématérialisation violente, comme si les romanciers de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, contrairement à Lemebel par exemple qui achève son roman à l'aube du XXI<sup>e</sup>, ne pouvaient envisager de viabilité de l'identité transgenre). Du reste, toute la scène du coït entre la Manuela et la Grande Japonaise au chapitre 9 met en évidence la résistance du personnage travesti à la résurgence de son corps. Le personnage semble se convaincre du caractère inerte de sa masculinité. C'est pourquoi elle insiste sur son « corps de poupée trompeuse, sans abîme, tout entier à l'extérieur, inutile, pendouillant<sup>751</sup>... » (*“cuerpo de muñeca mentida, sin hondura, todo hacia afuera lo mío, inútil, colgando<sup>752</sup>...”*). Dans cette seule phrase, l'hybridité corporelle du personnage se manifeste, à la fois féminin (« poupée ») et masculin (« pendouillant »), quand bien même la féminité est « trompeuse » et la masculinité « inutile ». Comme chez Divine, bien que moins « volontariste », le corps du travesti surgit d'une double postulation simultanée, d'autant plus que l'enjeu est ici pour la Grande Japonaise de réveiller la masculinité endormie de la Manuela, en somme d'ériger cet organe qui ne lui sert qu'à « faire pipi<sup>753</sup> ». C'est

---

<sup>748</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, pp. 70-71.

<sup>749</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, pp. 144.

<sup>750</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 87.

<sup>751</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>752</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 189.

<sup>753</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 113.

pourquoi les signifiants de la féminité abondent dans le discours de la Grande Japonaise comme autant de performatifs – nous y reviendrons – pour mieux conforter la Manuela dans l'idée de sa féminité tandis que ces mêmes signifiants de la féminités sont jugés par cette dernière comme répugnants quand il s'agit du corps de la Grande Japonaise (l'angoisse de la mollesse, de l'épaisseur – bref de la corporéité). Et puisque toute la scène est rédigée selon un procédé d'entrelacements des monologues intérieurs des deux protagonistes, le lecteur assiste à la confusion et au conflit interne de la Manuela qui reproche à son corps sa féminité d'artifice ainsi que la façon dont sa masculinité s'extériorise en appendices inutiles tout en angoissant à la perspective d'approcher de si près la féminité épaisse et molle – englutissante – de la Grande Japonaise. Comme le souligne Magnarelli, la Manuela, par ses manifestations corporelles, par ses actes de chair, est simultanément masculine et féminine :

*Manuela is the epitome of a being who cannot be suitably labeled and who both X and not X. S/He is both and alternately male and female; her/his feminine clothing and mannerisms disguise or distract the gaze from his/her sizeable and potent mark of the male, yet that phallic signifier is made visible from time to time<sup>754</sup>.*

*La Manuela est un épitomé d'être qui ne peut être durablement labellisée et qui, à la fois, X et n'est pas X. I/Ille est simultanément et alternativement mâle et femelle ; ses vêtements et ses manières féminin-e-s déguisent ou distraient le regard de la marque puissante et notable du masculin, pourtant ce signifiant phallique est rendu visible par instants. [Notre traduction]*

Comme chez Divine, le stigmatisme masculin menace régulièrement de faire irruption au travers de la performance féminine. Ainsi, de nouveau, le corps apparaît-il tordu du fait de la confrontation constante que le personnage lui impose entre assomption du féminin et assomption du masculin. S'il n'est pas aussi « volontariste » que chez Genet, le corps travesti n'en souffre pas moins de la même hybridité. Il faudra dans le prochain chapitre revenir sur la notion d'identité car, comme chez Divine, la double assomption de genre menace tout simplement d'annuler toute identité potentielle comme si, à être simultanément masculin et féminin, on finissait, dans les romans du corpus, par n'être plus rien.

Il n'est pas étonnant de retrouver chez Lemebel les traces de la même hybridité ainsi que la torsion que celle-ci fait subir au corps. Dès l'*incipit*, la mention des « mains

---

<sup>754</sup> MAGNARELLI, Sharon. *Understanding José Donoso. Op. Cit.*, p. 86.

tam-tam de la Folle<sup>755</sup> » (*“las manos marimbas de la Loca del Frente”*<sup>756</sup>) laisse entendre une dissonance dans la performance de la féminité. Les mains demeurent masculines si l’on en croit l’association métaphorique avec l’instrument percussif ; il s’agit de main faite pour taper (sur des peaux !), des mains épaisses pouvant encaisser le rythme et sa perdurance. La Folle est encombrée d’un corps pesant, qui lui rappelle au déterminisme de la matière. Aussi évoque-t-elle ces « longues heures de silence à regarder ses jambes lourdes oubliées sur le satin fuchsia des coussins<sup>757</sup> » (*“largas horas de silencio mirando su fatiga de piernas olvidadas en el raso fucsia de los cojines”*<sup>758</sup>). À plusieurs reprises, les signifiants masculins transparaissent littéralement, le corps n’est jamais loin à rappeler sa présence mâle comme dans ce « silence de velours qui effleurait sa joue bleutée et mal rasée<sup>759</sup> » (*“un silencio terciopelo rozaba su mejilla azulada y sin afeitarse”*<sup>760</sup>). À ces membres lourds, encombrants, résiduels de la masculinité, répondent cependant sa « bouche mignarde<sup>761</sup> » (*“lengua marucha”*<sup>762</sup>), des « larges hanches de jument tapette<sup>763</sup> » (*“sus gruesas ancas de yegua coliflor”*<sup>764</sup>). Preuve du caractère protéiforme et hybride de la Folle, ses « mains tam-tam » deviennent quelques pages plus loin – par la grâce sans doute du regard tendre de Carlos – des « mains d’alouette<sup>765</sup> » (*“las manos de alondra”*<sup>766</sup>), des « mains cerf-volant<sup>767</sup> » (*“una mano volantín”*<sup>768</sup>), comme si le corps ne restait pas figé dans sa matière mais, à la manière de celui de Divine, se refondait pour l’occasion, se métamorphosait au gré de la passion. Plus loin, c’est cependant la biologie qui encore une fois sape la performance :

*Mais par malheur, elle devait sortir, affronter la grisaille avec sa barbe naissante qui le faisait ressembler à un hérisson*<sup>769</sup>.

---

<sup>755</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 10.

<sup>756</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 8.

<sup>757</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 15.

<sup>758</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 14.

<sup>759</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 15.

<sup>760</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 14.

<sup>761</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 13.

<sup>762</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 11.

<sup>763</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 22.

<sup>764</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 22.

<sup>765</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 18.

<sup>766</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 17.

<sup>767</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 37.

<sup>768</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 38.

<sup>769</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 55

*Pero por desgracia tuvo que salir, enfrentarse a “esa tarde gris” con su cara sin afeitarse como puerco espín*<sup>770</sup>.

Se confrontent toujours dans le personnage travesti les expressions, biologiques ou théâtrales, des deux genres poussant à celle d'une hybridité vécue, corporellement, matériellement, comme une torsion. Les « lèvres froncées à cause de l'absence de son dentier<sup>771</sup> » (“*los labios fruncidos por la ausencia de la placa dental*<sup>772</sup>”), les « pupilles myopes<sup>773</sup> » (“*sus pupilas miopes*<sup>774</sup>”), le corps de la Folle exprime en tout point l'inviabilité, l'incohérence, la discontinuité, en un mot : la torsion.

Or cette torsion du corps *queer*, du corps travesti, est exprimée par les romanciers de diverses façons. Loin de ne se cantonner qu'au réalisme des descriptions, ils insufflent à leur écriture une forme de lyrisme étonnante qu'impose la métaphorisation systématique des corps. Ce trait stylistique est comme aux trois auteurs principaux du corpus, Donoso, Lemebel et Genet, comme s'il leur fallait, pour rendre compte du corps, en passer par l'expression d'un imaginaire dénaturisant, voire déshumanisant. Le corps travesti, au prisme romanesque, s'animalise, c'est-à-dire se *queerise* davantage encore.

### 232. Mythographie : l'instabilité des corps

D'après Judith Butler, « Les ‘personnes’ ne deviennent intelligibles que si elles ont pris un genre<sup>775</sup> ». Qu'en est-il des travestis dont on vient de voir qu'ils cumulent ou superposent les genres, les catégories, rendant par ce même fait leur corps instable, illisible ? Qu'en est-il de ces personnages (c'est-à-dire de ces représentations de personnes) qui *ne prennent pas un genre* – dans le sens, stable, intelligible, de la matrice hétérosexuelle qui suppose que l'on prenne *un* genre et non deux, et que ce genre corresponde en toute logique au sexe biologique ? La polymorphie du personnage travesti le prive-t-il de l'intelligibilité et du statut de personne ? À lire la trajectoire de ces personnages, il semblerait que la destinée polymorphique du travesti l'éloigne

---

<sup>770</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., pp. 58- 59.

<sup>771</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 108.

<sup>772</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 121.

<sup>773</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 109.

<sup>774</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 122.

<sup>775</sup> BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre*. Op. Cit., p. 83.



invariablement de ce statut – Divine, la Manuela, Édouard, connaissent des destins tragiques et il semble peu probable que Georgette échappe à un sort identique tant la violence et la loi (phallique, hétérosexuelle, patriarcale) sont partout présentes.

C'est pourquoi sans doute, la polymorphie travestie tourne sans surprise à la mythographie. Placé sous le signe de Tirésias, les héroïnes de Genet, Donoso, Lemebel, finissent animalisées, métaphorisées. C'est que chacun des auteurs s'emploie à souligner l'instabilité fondamentale du genre des « tantes », des « folles », et par là l'instabilité de toute identité que n'aurait pas produite la « matrice hétérosexuelle » évoquée par Judith Butler. En d'autres termes le corps *queer* ne peut faire autrement que d'apparaître tordu, illégitime. Si les catégories « homme » et « femme » sont générées par la matrice hétérosexuelle et apparaissent ainsi straight (droit), légitimes, normés, les catégories périphériques – que ce soit les « tantes » ou « travestis » de Genet, les “*locas*” et les “*maricón*” de Donoso et Lemebel, les “*drags*” et les “*queens*” de Hubert Selby Jr. – ne peuvent exister que tordues, illégitimes, non-normées. Or, ces catégories génèrent un corps à l'avenant. La matrice hétérosexuelle impose « une grille d'intelligibilité culturelle qui naturalise les corps<sup>776</sup> ». Le corps *queer*, et plus particulièrement le corps *drag* ou travesti, sort de cette grille d'intelligibilité naturalisante pour imposer une identité instable et un corps tout aussi instable et illisible :

*Dans ce modèle, l'existence d'un sexe stable est présumée nécessaire à ce que les corps fassent corps et aient un sens, un sexe stable traduisible en un genre stable (le masculin traduit le mâle, le féminin traduit la femelle) et qui soit défini comme une opposition hiérarchique par un service obligatoire : l'hétérosexualité<sup>777</sup>.*

Bien entendu, l'« identité » travestie – mais à la fin s'agit-il même d'une « identité » ? – ne remplit aucune de ces conditions : elle n'assure aucune stabilité, ne propose aucun sens, ne produit nul sexe traduisible en genre stable, et ne se définit pas par le service obligatoire de l'hétérosexualité. Quant au corps, il ne peut que rendre compte, matériellement, de cette instabilité et de cette intraduisibilité à laquelle les identités travesties sont réduites. Les auteurs du corpus ne font qu'exprimer l'instabilité des corps, leur illisibilité, leur intraduisibilité, et ce par des phénomènes linguistiques et romanesques qui leur sont propres. L'animalisation est l'un de ces phénomènes. Il s'agit de fait d'une représentation métaphorique tordant le corps à son degré maximal de telle

---

<sup>776</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>777</sup> *Ibidem*.

sorte que celui-ci n'apparaît même plus humain, s'incarne et se matérialise en dehors de toute humanité. Car, produit hors de la matrice hétérosexuelle et, dès lors, instable et illisible, le corps travesti se retrouve exclu de la catégorie même d'humanité, remis dans l'abjection. L'animalisation, tout mythographique soit-elle, a du moins le mérite de rendre compte de cette relégation, de ce déclassement radical, de cette déshumanisation. Non seulement le travesti n'est pas homme mais il n'est pas même humain.

Ce phénomène d'animalisation est sans doute le plus notable chez Lemebel qui multiplie métaphores, périphrases, allégories, pour broser de sa Folle un portrait à la limite de l'humanité. Encore une fois, face à l'impossibilité de caractériser le corps travesti de façon stable, l'écrivain se trouve obligé de passer par la métaphorisation, comme si les codes de l'écriture réaliste ne pouvaient s'appliquer ici, avaient été pensées pour un autre genre. S'il serait vain et fastidieux de relever exhaustivement toutes les traces linguistiques d'une animalisation de la Folle, nous pouvons tout de même mettre en évidence un panorama tout à fait conséquent. Chez Lemebel, la métaphore animale permet de souligner l'illisibilité, l'intraduisibilité du corps travesti. Dans l'univers lemebelien, le corps *queer*, et plus spécifiquement le corps travesti, largement remis dans l'abjection (la Folle habite un grenier vétuste dans un quartier pauvre de Santiago), arbore tous les signes de cette non-identité, de cette instabilité, de cette abjection. Ainsi sous la « plume » de l'écrivain chilien la Folle apparaît-elle moins comme une femme – ou comme un homme – que comme une bête mythologique, une chimère conjuguant dans sa chair des parties d'insectes ou de mammifères, d'oiseaux ou de reptiles. Le narrateur insiste par exemple sur le « travail arachnéen de ses mains<sup>778</sup> » (« *el arácnido oficio de sus manos*<sup>779</sup> ») ou ses « doigts tarentules<sup>780</sup> » (« *sus dedos tarántulas*<sup>781</sup> ») comme s'il fallait pour décrire le corps du personnage travesti en passer par des catégories autres qu'humaines. Tordu entre l'assomption d'un genre féminin et le destin biologique du mâle, le corps de la Folle s'avère moins humain qu'arachnoïde. On note en premier lieu le choix d'un insecte psychopompe pour désigner ses mains : la tarentule est un l'animal topique d'une féminité dévorante et castratrice, d'une féminité fatale et mortifère, animal solitaire s'il en est qui dit bien la marginalisation dont souffre le personnage. Bien entendu, la métaphore arachnéenne ne permet pas seulement à Lemebel de signifier

---

<sup>778</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 11.

<sup>779</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 10.

<sup>780</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 47.

<sup>781</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 49.

l'illisibilité et l'instabilité, voire la déshumanisation imposée par le stigmate de l'abjection, du corps travesti, mais également de renvoyer à l'activité principale de la Folle, son travail de couseuse, imposant dès lors un autre réseau sémantique, celui du tissu et du texte qu'on file et avec eux l'identité, la peau, que la Folle cherche à coudre, à rapiécer afin de parvenir à une identité tolérable – pour elle autant que pour les autres. Le narrateur la désigne d'ailleurs au cours du récit par la périphrase explicite de « folle fileuse », fileuse comme une araignée : c'est que la Folle tisse la toile de son être et de son corps tout au long du roman afin de parvenir, dans les dernières pages, à une identité sinon stable du moins provisoirement stabilisée, ayant dépassé le sceau de la honte, le stigmate de l'abjection, par le biais du politique, de la résistance. Du reste on peut noter que les mains sont, de tout le corps travesti, le membre qui accueille le plus volontiers la métaphore animale. Le narrateur désigne tour à tour « les colombes humides de ses mains<sup>782</sup> » (« *sus manos de palomas mojadas*<sup>783</sup> »), « sa main mouette<sup>784</sup> » (« *su mano gaviota*<sup>785</sup> »), afin de développer sa déshumanisation :

*No lo pensaba, no lo sentía, cuando su mano gaviota aliso el aire que la separaba de ese manjar, su mano mariposa que la dejo flotar ingrávida sobre el estrecho territorio de las caderas, sus dedos avispas posándose levisimos*<sup>786</sup>...

*Sans y penser, insensiblement, sa [main mouette] s'abattit dans l'air qui la séparait de cette gourmandise ; sa main papillon flotta comme en apesanteur sur le territoire des hanches, ses doigts guêpes se posèrent en douceur*<sup>787</sup>... [Traduction modifiée]

C'est qu'il s'agit ici de désigner la performance du genre, le gestuel gracieux du travesti visant à la représentation topique de la femme. Les mains sont souvent, on l'a vu, le point de focale de la performance de la féminité, les doigts et les poignets permettant mieux que les autres membres de signifier le féminin. Or, cette féminité se pare d'animalité, comme si l'auteur voulait mettre en évidence la dimension construite et monstrueuse de la féminité et, plus largement, de toute performance de genre. C'est pourquoi malgré son « air de reine des abeilles<sup>788</sup> » (« *un desprecio de avispa real*<sup>789</sup> »), c'est à l'oiseau que fait penser la Folle. De fait, le motif de l'oiseau est tout aussi récurrent que le motif

<sup>782</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 51.

<sup>783</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 54.

<sup>784</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 96.

<sup>785</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 106.

<sup>786</sup> *Ibidem.*

<sup>787</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, pp. 96-97.

<sup>788</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>789</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 81.

arachnéen : on mentionne par exemple « son corps de grue grelottante<sup>790</sup> » (“*su cuerpo de grulla tembleque*<sup>791</sup>”), « sa petite tête d’oiselle platinée<sup>792</sup> » (“*su cabecita de pájara oxigenada*<sup>793</sup>”), « sa bouche de colibri<sup>794</sup> » (“*la boca picaflora*<sup>795</sup>”), on apprend plus loin qu’« elle se blottit (...) contre la vitre telle une colombe<sup>796</sup> » (“*se acurruco pichona pegada al vidrio*<sup>797</sup>”). Légère et aérienne, la Folle, quand elle performe le féminin, a tout de l’oiseau, emprunte à ses mouvements, à son allant, à sa légèreté. Du reste n’est-il pas dit que la Folle est « déplumée par les années<sup>798</sup> » (“*...despelucada por los anos*<sup>799</sup>”) ? C’est dire que le personnage, oisifiée pour l’occasion, n’existe plus que dans les périphéries de l’humanité. Ce sont ses yeux ensuite – des yeux de myope, preuve de sa perception *tordue* du monde – qui sont l’occasion d’une nouvelle métaphorisation :

... ses yeux de vieille chenille qui se promenait, soyeuse, sur le nerf olivâtre du cou plié  
comme un ruban<sup>800</sup>.

... sus ojos de vieja oruga reptando sedosa por el nervio aceituno del cuello plegado  
como una cinta<sup>801</sup>.

Et puis la Folle ne porte-t-elle pas des « lunettes de chatte<sup>802</sup> » (“*lentes de gata*<sup>803</sup>”) et un chapeau jaune rappelant la nappe brodée de motifs d’oiseaux qu’elle coud tout au long du roman ? A l’occasion, l’animalisation permet de rendre compte de sa féminité comme ces « larges hanches de jument tapette<sup>804</sup> » (“*sus gruesas ancas de yegua coliflor*<sup>805</sup>”) que Carlos enserre. Mais l’animalisation désigne aussi le caractère pathétique du personnage dont « l’âme de chienne triste<sup>806</sup> » (“*su alma de perra triste*<sup>807</sup>”) dit bien la destinée tragique, l’abjection sociale dans quoi la contraint la société *straight*. Enfin,

<sup>790</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 98.

<sup>791</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 109.

<sup>792</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 12.

<sup>793</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 10.

<sup>794</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 119.

<sup>795</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 134.

<sup>796</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 35.

<sup>797</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 36.

<sup>798</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 116.

<sup>799</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 131.

<sup>800</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 96.

<sup>801</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 106.

<sup>802</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 33.

<sup>803</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, pp. 187-188.

<sup>804</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 22.

<sup>805</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 22.

<sup>806</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 79.

<sup>807</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 86.

passant par tous les stades de l'animalisation, la Folle ne peut qu'affirmer son identité mythologique, se référant volontiers à la « robe de sirène<sup>808</sup> » (“*su vestido de sirena*<sup>809</sup>”) qu'elle portait lors de ses shows travestis du temps de son jeune âge. Après la manifestation des femmes de disparus, c'est encore à la mythologie que la Folle se réfère pour exprimer à Carlos son dépit de « sirène privée de mer<sup>810</sup> » (“*sirena sin mar*<sup>811</sup>”). Mi-femme, mi-homme, la Folle oscille également entre l'humain et l'insecte, entre l'oiseau et le poisson, entre le réel et le mythologique. Elle est même végétalisée, elle qu'on désigne, en espagnol, de “*yegua coliflor*<sup>812</sup>”, soit de « jument chou-fleur », “*coliflor*” étant un autre terme argotique pour désigner les homosexuels. Lemebel joue d'ailleurs de ce lexique pour forger de nouvelles identités, nommant la Folle une « pédale de chou-fleur bleue<sup>813</sup> » (“*brócoli mariflor*<sup>814</sup>”). Preuve dernière de la déshumanisation et de l'animalisation du travesti, la mère de la Folle dont le nom désigne clairement son identité batracienne : Grenouille. Suivant le processus de déshumanisation jusqu'à son terme, Lemebel impose à la matriarche corpulente et vieillissante le nom d'un amphibien, animal des marais psychopompe et grotesque qui dit bien l'abjection subie par l'ancienne maquerelle.

José Donoso procède, quoique moins systématiquement, à la même animalisation de son personnage, à la même déshumanisation. C'est que mettant en scène un Chili rural et arriéré, l'identité de la Manuela s'avère tout aussi inintelligible, tout aussi impossible, que celle de la Folle. La comparaison des parcours s'arrête là cependant : quand la Folle de Lemebel advient à la fin du roman à un encapacement généré par l'embrassement d'une cause politique, la Manuela n'a d'autre issue que de se faire lacérer par les chiens de l'enfer, les cerbères de Don Alejo. L'identité et le corps travestis sont mis à mal et la récurrence des métaphores animalisantes et déshumanisantes le démontrent. Voyons pour exemple le portrait que la Petite Japonaise fait de « son père » :

... la Manuela, c'était un enfant. Il lui arriver de le détester, comme il y a un instant. Et de ne pas le détester. Un enfant. Un oiseau. Tout sauf un homme<sup>815</sup>.

<sup>808</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 163.

<sup>809</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 188.

<sup>810</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 117.

<sup>811</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, pp. 130-131.

<sup>812</sup> Op. Cit., p. 22.

<sup>813</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 22.

<sup>814</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 22.

<sup>815</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 70.

... era un niño, la Manuela. Podía odiarlo, como hace un rato. Y no odiarlo. Un niño, un pájaro. Cualquier cosa menos un hombre<sup>816</sup>.

« Tout sauf un homme » : ainsi la sentence tombe-t-elle assez vite dans le roman ! La Manuela, vieil homme travesti, « tapette » et fêtard, vivant la nuit et disparaissant des jours entiers, n'est pas un homme, un « oiseau » mais pas un homme. On retrouve ici un peu de l'imaginaire de Lemebel. Le travesti est décrit sous les termes volatils. Il est fait de plumes et de légèreté, c'est un être insaisissable, hors-sol. Rappelons qu'en sus de la robe, ce sont des plumes qui l'habillent lors de ses spectacles :

*En su maleta, debajo del catre, además de su vestido de española tenía unas plumas lloronas bastante apolilladas. La Ludo se las regaló hacía años para consolarla porque un hombre no le hizo caso... cuál hombre sería, ya no me acuerdo (uno de los tantos que cuando joven me hicieron sufrir). Si la fiesta se componía, y la rogaban un poquito, no le costaba nada ponerse las plumas aunque pareciera un espantapájaros y nada tuvieron que ver con su número de baile español<sup>817</sup>.*

*Dans sa valise, sous le lit, en plus de sa robe espagnole elle avait quelques [plumes] passablement mitées. Offertes par Ludo il y avait longtemps pour la consoler d'un homme qui l'avait laissée tomber... qui ça pouvait bien être, je n'en sais plus rien (un parmi tous ceux qui m'ont fait souffrir quand j'étais jeune). Si la soirée s'annonçait bien, et qu'on le lui demandait gentiment, elle acceptait volontiers de mettre ses plumes [bien qu'elle eût l'air d'un épouvantail et que ça n'aille pas du tout avec son numéro de danse espagnole]<sup>818</sup>. [Traduction modifiée]*

Habillée de ses plumes, la Manuela ne fait pas que se travestir, ne fait pas que passer de l'homme à la femme, elle se déshumanise, devient oiseau et, pis encore, « épouvantail ». C'est dire si la position de travesti est partout déshumanisante. Rendu illisible par la rupture opérée dans l'ordre sexe/genre/désir évoqué par Butler, le travesti ne parvient qu'à perdre de son humanité. Mais cette déshumanisation n'est générée que par le refoulement qui est fait de sa proposition identitaire. De fait, la représentation qu'elle propose au monde dérive considérablement des propositions générées par la matrice hétérosexuelle la rendant dès lors illisible et non-viable. La métaphore de l'oiseau déplumée revient plus tard dans le roman :

*Maigre, trempé, ratatiné, dévoilant sa constitution malingre, son ossature chétive comme un oiseau qu'on a plumé pour le jeter à la casserole<sup>819</sup>.*

<sup>816</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 143.

<sup>817</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>818</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 17.

<sup>819</sup> DONOSO, José. *Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 118.

*Flaco, mojado, reducido, revelando la verdad de su estructura mezquina, de sus huesos enclenques como la revela un pájaro al que se despluma para echarlo a la olla*<sup>820</sup>.

Ici, la métaphore de l’oiseau permet surtout d’exprimer le caractère fragile et morbide de la corporéité de la Manuela : elle est comme l’oiseau, fragile et chétive, maigre, éminemment mortelle. Mais les métaphores animales peuvent aussi être présentes pour souligner la laideur du corps travesti vieillissant. C’est pourquoi dès le premier chapitre, le narrateur procède à une animalisation explicite du personnage :

*Quando elle leva sa petite figure toute ratatinée, ses narines poilues de vieille jument se dilatèrent pour humer l’air du matin brumeux le parfum des vendanges finissantes*<sup>821</sup>.

*Alzando su pequeña cara arrugada como una pasa, sus fosas nasales negras y pelosas de yegua vieja se dilataron al sentir en el aire de la mañana nublada el aroma que deja la vendimia recién concluida*<sup>822</sup>.

A noter que l’animalisation se fait ici au féminin (« jument »). Il n’en demeure pas moins qu’il marque une nette déshumanisation du personnage. Au cours de l’analepse qui raconte l’arrivée de la Manuela au village, le narrateur rend compte de la perception du travesti par les villageoises. Or, elle n’est pas vue comme une femme ni même comme un homme, mais comme une « créature » ; c’est dire si sa prétention au rang d’être humain est problématique :

*Les dames du village, qui observaient à distance, se demandèrent ce que c’était que cette créature, maigre comme un clou, avec des cheveux longs et des yeux presque aussi maquillés que les trois Farias*<sup>823</sup>.

*Ellas, las señoras del pueblo, mirando desde cierta distancia, discutían, qué podía ser: flaco como palo de escoba, con el pelo largo y los ojos casi tan maquillados como los de las hermanas Farias*<sup>824</sup>.

On voit bien comment le narrateur rend compte linguistiquement de la réification à laquelle procèdent les villageoises. Elles ne se demandent pas « qui » est la Manuela mais « ce que c’[est] » (« *qué podía ser* »). Cette « créature » (selon la traduction française) se trouve d’ailleurs « maigre comme un clou » (en espagnol, on dit : « *como palo de escoba* »

---

<sup>820</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 171.

<sup>821</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 14.

<sup>822</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 110.

<sup>823</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 90.

<sup>824</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 155.

soit, littéralement, « maigre comme un balai »). Tout dans le regard que les villageoises posent sur la Manuela est déshumanisant. Le regard de Pancho l'est tout autant :

*Pancho soudain s'est tu et regarde la Manuela, cette chose qui danse au milieu de la pièce, défraîchie, déchaînée, haletante, tout en rides, en creux, en ombres brisées, cette chose qui va mourir malgré les cris qu'elle lance, incroyablement répugnante et incroyablement joyeuse, cette chose danse pour lui<sup>825</sup> ...*

*Pancho, de pronto, se ha callado mirando la Manuela. A eso que baila allí en el centro, ajado, enloquecido, con la respiración arritmica, todo cuencas, oquedades, sombras quebradas, eso que se va a morir a pesar de las exclamaciones que lanza, eso increíblemente asqueroso y que increíblemente es fiesta, eso está bailando para él<sup>826</sup>.*

Ce court passage en focalisation interne permet d'envisager le regard que pose Pancho sur la Manuela, un regard objectivant, déshumanisant. A la réification systématique (la Manuela est « cette chose », traduction efficace de la structure “*eso que*” en espagnol) se mêlent les notations sur la vieillesse, la laideur et la décrépitude (« défraîchie ; tout en rides ; creux ; répugnante »). Le corps du travesti apparaît toujours aussi morbide et mortifère. N'ayant su se stabiliser par le choix d'un genre fixe correspondant à son sexe biologique et faisant correspondre son désir, le travesti sort des bornes fixées par la société hétérosexuelle quant à la définition de l'humanité. Là encore, Donoso, comme Genet ou Lemebel, semble illustrer les propos tenus par Butler dans *Gender Trouble* :

*L'identité étant fixée par des concepts stabilisants tels que le sexe, le genre et la sexualité, l'idée même de personne est mise en question par l'émergence culturelle d'êtres marqués par le genre de façon « incohérente » ou « discontinue », des êtres qui apparaissent bel et bien comme des personnes mais qui ne parviennent à se conformer aux normes de l'intelligibilité culturelle, des normes marquées par le genre et qui définissent ce qu'est une personne<sup>827</sup>.*

Or, à bien des égards, la Manuela reste inintelligible et non pas marquée par le genre de façon cohérente et continue. En elle, le masculin le dispute au féminin, la désirabilité à la vieillesse, la vitalité à la décrépitude, la chaleur à la maigreur. Même son identité ethnique est discontinue, cette chilienne rurale performant une féminité de gitane européenne. Et c'est son corps, sa morphologie, qui rend compte de cette discontinuité, de cette incohérence, de cette inviabilité. La Manuela est une identité qui ne peut pas exister, pour reprendre une nouvelle fois les mots de Butler :

---

<sup>825</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites*. Op. Cit., p. 180.

<sup>826</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites*. Op. Cit., pp. 204-205.

<sup>827</sup> BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre*. Op. Cit., p. 84.



*La matrice culturelle par laquelle l'identité de genre devient intelligible exige que certaines formes d'« identités » ne puissent pas « exister » ; c'est le cas des identités pour lesquelles le genre ne découle pas directement du sexe ou lorsque les pratiques du désir ne « découlent » ni du sexe ni du genre<sup>828</sup>.*

C'est exactement le cas des personnages travestis. Tout dans les récits qui leur sont consacrés témoigne d'une identité qui n'aurait pas dû exister, qui ne peut exister. C'est pourquoi le regard des autres achoppe à leur manifestation corporelle : leur corps leur est, irrémédiablement, illisible et surtout intolérable. La réification et l'animalisation qui sont à l'œuvre dans les textes témoignent inaltérablement de cette illisibilité et de cette intolérance. Même la Manuela ne peut qu'attester elle-même de cette réification, de cette désincarnation :

*La Manuela mit une main sous sa chemise pour la réchauffer : les bourrelets de sa peau flétrie étaient comme du carton givré et elle la retira<sup>829</sup>.*

*La Manuela se metió una mano debajo de la camisa para calentársela: cada uno de los pliegues de su piel aneja era como de cartón escarchado, y la retiro<sup>830</sup>.*

A l'inverse de la chair des femmes, notamment celle de la Grande Japonaise, chaude, irradiante, pleine de vie, celle du travesti est froide, désincarnée, réifiée, sans vie : du carton. Aussi n'est-il pas surprenant de retrouver, à la fin du roman, le corps de la Manuela brisé, puis déchiqueté. Parce qu'il ne peut advenir à l'expression totale du genre désiré, parce qu'il ne peut s'imposer au monde comme lisible, intelligible et viable, le corps travesti finit littéralement tordu, cassé, brisé par l'ordre hétérosexuel et patriarcal hégémonique. La violence faite à la Manuela est la violence faite au genre, la violence faite à un modèle subversif et alternatif à celui de la matrice hétérosexuelle. C'est le sort qui lui est systématiquement réservé, comme le rappelle sa fille :

*Un de ces jours, il va lui arriver quelque chose, c'est ce que je me dis chaque fois, mais il revient. Au bout de trois ou quatre jours, ou au bout d'une semaine après avoir fait le tour des bordels de la région où on le connaît bien, la tournée des grands ducs comme il dit, et il arrive ici avec un œil au beurre noir et une ou deux côtes cassées, quand les hommes sont saouls ils lui tapent dessus parce que c'est une tapette<sup>831</sup>.*

*Uno de estos días le va a pasar algo, eso me digo todas las veces, pero siempre vuelve. Después de tres o cuatro días. A veces después de una semana en que ha andado por ahí en las casas de putas de otros pueblos donde lo conocen, triunfando como dice él,*

---

<sup>828</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>829</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 147.

<sup>830</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 187.

<sup>831</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 197.

*y llega de vuelta aquí con un ojo en tinta o con un par de costillas quebradas cuando los hombres le pegan por maricón cuando andan borrachos*<sup>832</sup>.

Le corps de la Manuela est donc destiné à porter les stigmates de son illisibilité, de son inintelligibilité. A une identité incohérente et discontinue correspond un corps incohérent et discontinu, brisé en maints endroits. « Jetez-leur un peu de viande<sup>833</sup> » demande don Alejo lorsque ses chiens s'énervent trop. Ce sera chose faite à la fin du roman quand ses molosses déchiquetteront les chairs de la Manuela. Déshumanisée au point de n'être plus que « viande », la Manuela n'a d'autre destinée que celle de servir de nourriture aux chiens de l'enfer du diable en personne.

On l'a vu, le corps de Divine subit les mêmes procédés désincarnant que ses sœurs de roman. Cependant, si l'animalisation est moins présente, un phénomène propre à Genet se détache de la mise en scène de ce corps discontinu et incohérent, celui d'une transsubstantiation divine qui fait le corps du travesti aussi instable et désincarné que celui du Christ ou des Saintes :

*Alors, elle dansait. En promenade. Partout. Son corps toujours se manifestait. Manifestait mille corps. Nul ne savait ce qui se passait et les tragiques instants de Divine luttant contre Dieu. Elle prit des poses étonnantes, autant que celles que prennent certains acrobates japonais. On eût dit ainsi une tragédienne affolée, qui ne peut plus rentrer dans sa personnalité et qui cherche, qui cherche... Enfin, un jour, alors qu'elle ne s'y attendait pas, immobile dans son lit, Dieu la prit pour une sainte*<sup>834</sup>.

La multiplication des corps en Divine, tout comme la multiplication des pains, la fait advenir à une dématérialisation : à ne pouvoir se fixer un corps – et un genre – Divine perd sa substance. Elle prend le corps d'une sainte, un corps sans matière, un corps substance. Voyons comme le corps, à vieillir, perd de son humanité pour advenir au Christ réifiant, désincarnant :

*Maintenant, un adolescent l'émouvait : par là elle eut le sentiment d'être vieille, et cette certitude se déployait en elle comme des tentures formées d'ailes de chauve-souris. Le soir même, déshabillée et seule dans le grenier, elle vit d'un œil nouveau son corps blanc, sans un poil, lisse, sec, osseux par endroits. Elle en eut honte et s'empressa d'éteindre la lampe, car ce corps était celui d'ivoire de Jésus sur une croix du XVIII<sup>e</sup> siècle, et des relations, une ressemblance même, avec la divinité ou son image, l'écœuraient*<sup>835</sup>.

---

<sup>832</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 214.

<sup>833</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 50.

<sup>834</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 362.

<sup>835</sup> *Ibid.*, pp. 127-128.

Entre l'animalisation (« chauve-souris ») et la chistification, Divine est avant tout statufiée, réifiée : son corps n'est plus de chair mais « d'ivoire ». Dans tous les cas, il est déshumanisé. L'identité du corps du travesti et du corps du Christ dit bien la destinée tragique qui lui est réservée. Subvertissant la notion de calvaire, Genet donne à son travesti un corps voué à la souffrance : pour lui, le travesti est un nouveau Christ, portant sa croix dans les rues en pente du Montmartre des années 1940. Froid, désincarné, le corps de Divine est aussi à l'image des corps de reptiles et de batraciens qui lui sont une révélation ontologique lorsqu'elle n'est encore que le jeune Culafroy. Au détour d'une analogie, son corps lui-même devient reptilien :

*Divine a compris que Mignon est un maquereau. Elle eut d'abord quelques craintes : être rouée de coups, dévalisée, insultée. Puis elle eut l'orgueil d'avoir fait jouir un mac. Sans prévoir au juste ce que l'aventure donnerait, et plutôt que volontairement, un peu comme l'oiseau, dit-on, va dans la gueule du serpent<sup>836</sup>...*

Animal totem – et phallique, évidemment –, le serpent colle au personnage de Divine :

*Certain soir, Culafroy eut un geste large, démesuré de tragédien. Un geste qui dépassait la chambre, entrait dans la nuit où il se continuait jusqu'aux étoiles, parmi les Ourses et plus loin qu'elles, puis, pareil au serpent qui se mord la queue, il rentrait dans l'ombre de la chambre, et dans l'enfant qui s'y noyait<sup>837</sup>.*

Homme et femme, Divine est aussi Christ et Diable, à la fois sainte et serpent. La scène primitive, génétique, de la découverte des serpents annonce le devenir-reptile du travesti :

*Alberto prit un autre serpent et le posa sur le bras nu de Culafroy, où il s'enroula de la même manière que s'était enroulé le premier.*

*– Tu vois, elles ne te font pas de mal. (Alberto parlait des serpents au féminin.)*

*Alberto sensible, comme sous ses doigts sa verge grossir, sentait monter chez l'enfant l'émotion qui le raidissait et le faisait tressaillir. Et pour les serpents l'amitié insidieuse naissait. Pourtant, il n'en avait pas encore touché, c'est-à-dire même effleuré avec l'organe du toucher, le bout des doigts, là où les doigts sont gonflés d'une toute petite bosse sensible, par où les aveugles lisent. Il fallut qu'Alberto lui ouvrît la main et y fit glisser le corps glacé, lugubre. Cela fut la révélation. Dès cet instant, il lui sembla qu'un peuple de serpents aurait pu l'envahir, l'escalader et s'insinuer en lui sans qu'il en éprouvât autre chose qu'une joie amicale, une sorte de tendresse, cependant que la main souveraine d'Alberto n'avait pas quitté la sienne, ni même une de ses cuisses, les siennes, et de la sorte il n'était plus tout à fait lui-même<sup>838</sup>.*

---

<sup>836</sup> *Ibid.*, pp. 48-49.

<sup>837</sup> *Ibid.*, pp. 135-136.

<sup>838</sup> *Ibid.*, pp. 163-164.

Nous avons eu l'occasion de revenir sur la symbolique à la fois phallique et déphallicisante de ce passage fondateur. Ce qui nous intéresse ici est la marque imposée à Culafroy, celle du serpent qui se pose sur sa peau, s'enroule sur son bras, s'y tatoue comme un insigne fasciste, et décrète à ce moment son devenir-reptile. Mou, rampant, ondulé, froid, le corps du serpent se veut ici une vision proleptique de la future Divine. Si la scène évoque bien entendu la découverte de la sexualité, et plus précisément de l'homosexualité, elle est aussi une fable identitaire. Envahi par les serpents, Culafroy est sans doute envahi par le phallus. Toujours est-il que son association métaphorique au serpent dit bien la difficulté de son corps à s'incarner, à prendre forme, cohérence. Le narrateur énonce, au cours d'une rêverie, ce propos qui pourrait tout aussi bien s'appliquer à Divine :

*Mon esprit continue de produire de belles chimères, mais jusqu'aujourd'hui aucune d'elles n'a pris corps. Jamais. Pas une fois*<sup>839</sup>.

A bien des égards, cette « chimère » qui ne peut prendre corps correspond à Divine qui, du statut vivant de « Toute-Molle » devient progressivement la « Toute-Morte ». La trajectoire que suit son corps est celle de la désincarnation. A ne pouvoir se fixer dans un genre, le travesti perd son corps, perd la possibilité de devenir une personne. Marquée par une animalisation rampante et irrémédiable, Divine conjugue travestissement et déshumanisation. Rappelons que Mairéad Hanrahan dans son article « Espèces de travestissements et travestissement de l'espèce dans l'écriture de Genet » évoquait déjà la fusion de la pratique transgenre et de celle, mythographique, de l'animalisation : « Revêtir une « toilette » de femme, c'est ainsi s'habiller en animal [...] c'est alors exhiber un trouble aussi bien de l'espèce que du sexe ou du genre<sup>840</sup> ». À ses yeux, le travestissement jette tout autant le trouble dans l'espèce que dans le genre. C'est dire que le genre vaut pour identité, pour humanisation. Ne pas avoir de genre, c'est ne pas accéder au statut ontologique de l'humain. Voici comment la critique développe par la suite cette idée :

---

<sup>839</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>840</sup> HANRAHAN, Mairéad. « Espèces de travestissements et travestissement de l'espèce dans l'écriture de Genet », *MLN*, Vol. 128, No. 4, French Issue (September 2013), pp. 928.

*Mettre une toilette, c'est alors exhiber un trouble aussi bien de l'espèce que du sexe ou du genre. De plus, en tant qu'« enveloppe » des tripes, la toilette animale relève à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, de la surface et de la profondeur<sup>841</sup>.*

Notre interprétation est la suivante : si le trouble dans le genre se double d'un trouble dans l'espèce c'est précisément parce que l'identité du travesti, la perception par les autres de son corps et de sa mise en actes, sort des limites de l'intelligibilité imposées par la matrice hétérosexuelle. Incapable de se fixer un genre en adhésion avec son sexe, le travesti sort des bornes de l'humain. Dans l'ordre straight, troubler le genre revient à troubler l'espèce. Refuser l'injonction du système genre/sexe/désir équivaut à sortir de l'humain. Voilà pourquoi les auteurs de ce corpus animalisent, réifient, désubstantialisent, leurs héroïnes. Si l'écriture genétienne joue de toutes les contradictions, de tous les paradoxes, interdisant au critique toute possibilité de fixer dans une théorie, dans une structure, la pensée de l'auteur, sa *philosophie*, c'est que le corps *queer*, le corps travesti, remis dans l'abjection, s'avère désespérément tordu, irréductible, incorruptible, jouant de toutes les postulations à la fois, imposant simultanément toutes les lectures possibles, c'est-à-dire aucune, à proprement parler. Le personnage de Divine n'impose pas *une* théorie du genre genétienne, mais une torsion, une tresse théorique indissociable et indécidable d'où n'émerge pas qu'un corps mais *des* corps, et *des* identités lié·e·s, superposé·e·s, sédimenté·e·s les unes avec les autres de sorte qu'il faudrait à l'analyste une clairvoyance démiurgique, et, pour le dire clairement, bornée, pour détricoter cette liasse identitaire qu'est le personnage travesti et en imposer une vision unitaire, logique, réductible – bref, fausse, incomplète.

Rappelons enfin pour finir ce développement sur la torsion et l'instabilité du corps dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, que la proposition romanesque genétienne a un statut à part parmi l'échantillon fictionnel qui compose notre corpus et notre sous-corpus. La force de cette proposition tient spécifiquement en la position narratoriale. De fait, contrairement à Donoso et Lemebel, Genet est le seul à s'impliquer matériellement dans la composition romanesque dans la mesure où il se place clairement en narrateur – et en penseur – de la fiction proposée. On pourrait bien sûr poser toutes les limites de l'identité entre le narrateur et l'auteur ; il n'en demeure pas moins que le narrateur se veut une représentation de l'auteur dénommé Jean Genet – on sait à quel point la dénomination (l'état civil) pour un hors-la-loi est importante. Or, ce qui est rarement évoqué et encore

---

<sup>841</sup> *Ibidem.*

moins analysé par la critique littéraire est la part physique qu'impose l'écriture d'un roman. L'écrivain écrit avec son corps et le corps de Genet est partout présent dans sa fiction. Bien sûr un roman n'est composé que de de mots mais aucun de ces mots n'est pensable sans la présence originelle d'un corps pour les produire. Au fil des pages de *Notre-Dame-des-Fleurs*, il ne s'agit pas seulement de la représentation du corps narratorial mais d'un rappel systématique de l'origine même de l'écriture. Ces notations peuvent sembler superflues, il nous semble cependant que la critique oublie trop souvent qu'un roman est issu d'une matière, qu'une fiction n'est pas pensable sans corps et que la présence de ce corps est lisible dans les interstices des phrases et parfois même au sein des phrases et qu'il y a fort à parier qu'un certain type d'écriture découle d'un certain type de corps. L'histoire de Divine, et, secondairement, l'histoire de Mignon-les-petits-pieds, de *Notre-Dame-des-Fleurs*, de *Seck*, de *Gabriel*, de *Mimosa* et consorts, est invariablement entrecoupée de micro-récits autour de la figure du narrateur emprisonné. Et tous ces récits font mention du corps, un corps qui se dit et se veut homosexuel, un corps dont on sait, pour avoir lu *Journal du voleur*, qu'il a pu, à l'occasion, se travestir. Genet tapisse les pages de son roman des effusions de son corps – sperme, urine, merde, flatulences, larmes – comme pour imposer sa signature à ces histoires de tantes et de macs dont il se dit à la fois l'observateur et l'affabulateur. Or, ce corps narratorial, ce corps auctorial, s'avère aussi tordu et souffreteux que celui de Divine, aussi hybride, portant en lui les mêmes contraires, les mêmes contraintes, les mêmes paradoxes. Voici comment, introduisant le personnage de Mignon, il évoque leurs amours :

*Pendant trois mois, il fit de mon corps une fête, me battant à tour de bras. Je traînais à ses pieds plus piétiné que la serpillière*<sup>842</sup>.

Le narrateur assume ici une position masochiste très nette qui l'associe une fois de plus au personnage de Divine. C'est le narrateur lui-même qui possède le « moulage en plâtre » que Divine fit de la verge de Mignon. C'est Jean, l'affabulateur, le prisonnier, l'onaniste, le narrateur, qui a le phallus creux, qui le tient comme une plume. Et son corps porte les traces de ces amours humiliantes, *efféminantes*, pour s'être trouvé aux pieds de Mignon. Le corps homosexuel est le lieu de tous les plaisirs et de tous les piétinements. Tout comme Divine le corps de l'auteur est menacé de la même néantisation, de la même

---

<sup>842</sup> *Ibid.*, p. 21.

dématérialisation. C'est qu'homosexuel avéré, notoire, publié, sa trajectoire physique et sociale ne peut qu'être la même :

*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'avalier moi-même en retournant ma bouche démesurément ouverte par-dessus ma tête, y faire passer tout mon corps, puis l'Univers, et 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<sup>843</sup>.*

Par le motif de l'anéantissement, le corps auctorial lie son destin à celui de son personnage, de sa figurine, de sa quasi transposition – nous aurons l'occasion de revenir dans le dernier chapitre sur le rapport d'identité entre Divine et le narrateur. Toujours est-il que le corps narratorial s'inscrit dans la même trajectoire de décomposition. C'est pourquoi la narration à la première personne de la vie de prison et celle, à la troisième personne, de la vie de Divine et de ses amants, se tressent et s'imbriquent jusqu'à ne plus se démêler. Ce motif de l'anéantissement rappelle la fatalité qui pèse sur l'homosexuel, et à plus forte raison sur le travesti, du XX<sup>e</sup> siècle. Comme le rappelle Corrado dans l'article qu'il consacre à Jean Genet comme *drag-queen* : « l'homosexualité est toujours tragique<sup>844</sup> ». Parfois, une seule phrase, ponctuant un paragraphe sur Divine et Mimosa, suffit à dessiner la figure du narrateur, dont le corps figure la même discontinuité que celle des travestis qu'il met à l'honneur par la pensée, par la rêverie, par l'imagination romanesque :

*Ma tête encore sous les couvertures et mes doigts dans mes yeux, perdue ma pensée, ne reste que le bas de mon corps détaché de ma tête, par mes doigts enfoncés dans les yeux, pourrie<sup>845</sup>.*

Le corps perd ici son unité pour ne plus faire paraître que des membres éclatés : tête, doigts, yeux, se retrouvent détachés, menacés de pourrissement. Rappelons que pour Genet, la figure de la tante, l'homosexuel comme le travesti, relève du discontinu. L'identité et le corps des tantes ne révèlent pas d'unité, ne peuvent produire de l'unité. Une phrase comme celle que l'on vient d'extraire du roman prouve que dans l'imaginaire genétien – un imaginaire datant des années 1940, soit bien avant l'explosion des luttes

---

<sup>843</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>844</sup> CORRADO, Jean-Christophe. « Portrait de Jean Genet en *drag queen*. Modèle idéal du féminin et performance de genre dans l'œuvre de Jean Genet », *Sociopoétiques* [En ligne], n° 4, mis à jour le : 25/11/2019, URL : <http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=762>, p. 8.

<sup>845</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. *Op. Cit.*, p. 101.

LGBT – l'identité homosexuelle demeure problématique. C'est pourquoi le corps se révèle *queer*, discontinu, sans unité, tordu. Corrado valide d'ailleurs cette hypothèse : « Notamment, l'homosexualité est dite par Genet discontinu du fait de sa stérilité : l'homosexuel ne se reproduit pas, il ne se continue pas<sup>846</sup>. » Nous verrons que d'une certaine façon, par le biais de l'écriture, de la production littéraire, Genet s'invente une continuité en s'inventant une filiation fictionnelle et surtout un héritage artistique. La réinvention du hors-la-loi dégenré, du voleur homosexuel, en poète et écrivain célèbre permet à l'auteur de contrecarrer la destinée tragique de l'homosexuel telle que la vit sa création Divine. Ce qui ne l'empêche pas, dans ses bien nommés *Fragments*, de théoriser cette discontinuité ontologique propre au travesti :

*Folles, vous êtes faites de pièces*<sup>847</sup>.

Voilà pourquoi le corps du narrateur apparaît éclaté, tout comme celui des personnages qu'il imagine et dans lesquels il se projette, vers lesquels il se resubstantialise, tout aussi tragiquement. Enfermé dans sa cellule, n'ayant pour compagnie que les effluves de son corps et celles de l'urine qui parsème la prison, le narrateur Jean Genet met en scène sa propre matière organique, joue de sa chair et de ses os pour dire la tragédie du corps homosexuel, sa destinée de *hors-la-loi* (la loi du genre, la loi hétérosexuel). Ainsi, d'un corps tordu, d'un corps séquestré, d'un corps éclaté dont l'évaporation en sperme, urine, merde, flatulences et larmes, dit bien l'impossible incarnation, sortent d'autres corps, de macs ou de tantes, d'enfants-filles qu'il soumet à la même torsion, à la même *queerisation* – pour reprendre un terme anachronique à l'univers de Genet mais qui, en bien des points, semble lui coller à la peau.

### 233. Le potentiel érotique de l'homme-femme

Sans doute du fait de son hybridité définitive et définitionnelle, il semble impossible de ne pas se contredire lorsque l'on parle du travesti. Il semble surtout qu'une seule méthode d'analyse s'impose, celle d'une dialectique constante conduisant

---

<sup>846</sup> CORRADO, Jean-Christophe. « Portrait de Jean Genet en *drag queen* ». *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>847</sup> GENET, Jean. *Fragments*. *Op. Cit.*, pp. 78-79.



invariablement à une forme d'indécidabilité – ce qui est particulièrement notable avec la structure tressée, emmêlée, labyrinthique de la narration genettienne. De fait, l'hybridité du travesti a beau générer un corps instable et inhabitable, moqué, rejeté, *abjecté*, voué à la néantisation, il n'en demeure pas moins que s'en dégage une puissance de fascination et de séduction élémentaire. Le corps du travesti fascine et, dans le cadre de nos corpus et sous-corpus, fascine essentiellement des hommes – dans le sens hétéronormé du terme.

Judith Butler évoquait déjà ce potentiel séductif du *drag* et des identités transgenres dans *Gender Trouble* :

*Dans les communautés lesbiennes, l'« identification » avec le masculin de l'identité butch n'est pas une simple assimilation du lesbianisme à l'hétérosexualité. Comme l'expliquait une lesbienne fem, elle aime que ses boys soient des girls, ce qui veut dire qu'« être une girl » met en contexte et donne un autre sens à la « masculinité » de l'identité butch. Résultat, cette masculinité, si on peut l'appeler ainsi, se manifeste toujours en opposition au « corps féminin » culturellement intelligible. C'est précisément cette juxtaposition dissonante et la tension sexuelle que cette transgression génère qui constituent l'objet du désir. En d'autres termes, l'objet (et il n'y en a clairement pas qu'un seul) du désir lesbien fem n'est ni un corps féminin hors de tout contexte ni une identité masculine distincte et pourtant superposée à ce même corps. C'est la déstabilisation du rapport entre le corps et l'identité, le féminin et le masculin qui devient érotique<sup>848</sup>.*

Ce développement a beau s'intéresser à l'identité *butch*, on voit en quoi il peut nous être utile pour comprendre le phénomène d'attraction affilié au personnage de travesti dans les romans de notre corpus. De fait, la « féminité » des personnages se manifeste en opposition au « corps masculin » intelligible. Se crée alors une dissonance à travers cette juxtaposition générant une inévitable « tension sexuelle » via une transgression vue comme « objet du désir ». Et il est indéniable que Divine, la Folle ou la Manuela séduisent autant qu'elles répugnent, fascinent autant qu'elles repoussent. Le personnel masculin des quatre romans – personnages qui ne sont jamais présentés, *stricto sensu*, comme des homosexuels ou même des bisexuels (même chez Genet) – cède systématiquement à l'envoûtement du travesti, pour le meilleur (Carlos) et surtout pour le pire (Pancho, Vinnie).

Il n'est qu'à évoquer le nom des trois amants de Divine, une sainte trinité si l'on peut dire pour cette Vierge de bordel : Mignon, Seck, Gabriel – et dans une moindre mesure Notre-Dame. Malgré ce corps maigre, mou, morbide – ou peut-être *à cause* –

---

<sup>848</sup> BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Op. Cit.*, p. 240.

Divine continue de séduire, même vieillissante. C'est que chez Genet, comme le rappelle Jean-Christophe Corrado, le travesti relève toujours de l'Éros :

*Bien sûr, cette image de la grande dame part de l'actualisation du terme de « reine » (ou de « queen ») employé pour faire référence à un homosexuel, mais Genet ne se contente pas d'en faire une simple métaphore. Au contraire, Genet retient du terme de « reine » un sème de pouvoir et de fascination érotique<sup>849</sup> ...*

Le narrateur Jean a conscience de cette attraction, de ce pouvoir de fascination qu'exerce Divine sur ses amants, les hommes :

*Divine nouait, garrottait des carotides. Sa séduction sera implacable. S'il ne tenait qu'à moi, j'en ferais un héros fatal comme je les aime. Fatal, c'est-à-dire décidant du sort de ceux qui les regardent, médusés<sup>850</sup>.*

Ce développement, au travers duquel souffle le vent baudelairien d'une beauté sculpturale, dit bien le potentiel séductif de Divine autant que la fatalité que porte en germe ce potentiel. Divine méduse ses amants, c'est-à-dire qu'elle les détruit ; et on a vu que tous les personnages masculins cédant au charme du travesti finissent tous par mourir ou être emprisonnés. Divine est donc une nouvelle Méduse, ce qui nous permet de la ramener à sa scène originelle et primitive, le nœud de serpents d'Alberto. Divine est la femme aux serpents, une nouvelle Méduse, à ceci près que ses cheveux sont une perruque. On voit évidemment ce que cette séduction doit au performatif :

*Le travesti genétien se présente toujours – nous voulons dire par là est présenté par le narrateur mais surtout se présente lui-même – comme séductrice fascinante, comme celle qui attire l'amour des hommes. Qu'il se leurre ne change rien, car les modèles d'identification et les modèles de représentation se croisent du fait d'un narrateur complaisant qui accepte d'employer les images renvoyant à ce que le personnage rêve d'être plutôt qu'à ce qu'il est<sup>851</sup>.*

Toujours est-il que le travesti chez Genet se présente comme archétype d'une certaine féminité de roman. Elle est une séductrice, une femme fatale, une actrice, une reine :

*Les sèmes que Genet retient de l'actrice sont ceux de l'emphase, de la beauté, de la confiance en sa beauté, de la hauteur dédaigneuse, bref ce sont les sèmes qui renvoient à une autorité sur les autres et notamment sur les hommes<sup>852</sup>.*

---

<sup>849</sup> CORRADO, Jean-Christophe. « Portrait de Jean Genet en drag queen ». *Op. Cit.*, p. 4.

<sup>850</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. *Op. Cit.*, p 39.

<sup>851</sup> CORRADO, Jean-Christophe. « Portrait de Jean Genet en drag queen ». *Op. Cit.*, p. 5.

<sup>852</sup> *Ibid.*, p. 7.

C'est évidemment son talent pour l'adaptation, son hybridité fondamentale qui permet à Divine de séduire des archétypes aussi différents que le mac Mignon ou l'androgyné adolescent Notre-Dame. Pour séduire le jeune assassin il lui faut se métamorphoser en homme, c'est pourquoi elle s'invente un double en la personne de Marchetti qui seul lui permettra de devenir l'amante de Notre-Dame :

*Il s'assied ; on cause, entre hommes, du turbin. Notre-Dame vient. Serre la main à Marchetti. Marchetti le chahute un peu à cause de sa gueule de fille. Moi (Divine se parle en secret), je fais semblant de ne plus le voir. Seulement, je suis sûre que maintenant c'est grâce à moi que Notre-Dame fera le coup de bonheur-du-jour avec Marchetti. (Il a un trop beau nom pour qu'on lui cherche un prénom.) Je m'occupe trois minutes de la carrée. Je m'arrange pour leur tourner le dos. Je me retourne : je les vois qui se bécotent et Marchetti s'est fait ouvrir la braguette. L'amour commence<sup>853</sup>.*

Du reste, c'est précisément l'hybridité du travesti qui fascine un homme comme Mignon, non pas la femme ni l'homme mais la juxtaposition des deux dans un même corps, dur et mou à la fois :

*Ses formes rondes et sa féminité molle n'agissaient plus sur Mignon, habitué maintenant au dur contact d'une verge raide. Aux côtés de la femme, il restait inerte. Le gouffre l'effrayait<sup>854</sup>.*

Il y a donc chez Mignon une peur de la féminité, une angoisse du « gouffre », une terreur du vagin, qui le pousse à côtoyer Divine, à aimer Divine. C'est ce corps qui n'est pas celui d'une femme mais celui d'un homme performant la femme qui exerce sur lui une fascination érotique. Divine a beau se voir comme la « Toute-Molle », Mignon la perçoit comme la « Toute-Dure ».

Autre figure, celle de la sorcière, rarement mentionnée chez les critiques de Genet, mais qu'implicitement rejoue Divine dans l'espoir de séduire, malgré le vieillissement, ses amants les plus incorruptibles et par exemple Gabriel qu'elle s'attache de la façon la plus bestiale qui soit :

*J'ai entendu dire qu'on s'attache les chiens en mêlant chaque jour à leur soupe une cuillerée de l'urine de leur maître : Divine tente le coup. A chaque dîner où elle invite l'Archange, elle trouve le moyen d'y mettre un peu de son urine<sup>855</sup>.*

---

<sup>853</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p 127.

<sup>854</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>855</sup> *Ibid.*, p. 147.

Sorcière, Divine joue de ses fluides pour séduire. C'est dire si elle donne de son corps pour obtenir de charmer les hommes qu'elle désire, archange ou mac, adolescent ou assassin. Elle s'invente des potions d'amour. Elle développe ses talents de fascinatrice :

*Se faire aimer. Lentement conduire l'ingénu vers cet amour, comme vers une ville défendue, une cité mystérieuse, une Tombouctou noire et blanche, noire et blanche et émouvante comme le visage de l'amant sur la joue duquel joue l'ombre du visage de l'autre. Apprendre à l'Archange, le forcer d'apprendre, l'attachement du chien. Trouver l'enfant inerte et pourtant chaud, puis, à force de caresses, le sentir s'échauffer encore, sous mes doigts se gonfler, s'emplier, bondir comme vous savez quoi. Divine être aimée<sup>856</sup> !*

Du reste, la vieille est souvent, dans les représentations qu'on en sait, l'apanage de la sorcière. C'est cette vieille qui charme Gabriel – cette vieille c'est-à-dire cette masculinité, cette hybridation ; hybridation redoublée car dans cette scène l'image prototypique de la sorcière se double de celle, plus connue, de la Vierge vêtue de bleu :

*Divine, je l'ai dit, est aussi vêtue de bleu ciel qui flotte autour de son corps. Elle est blonde et sous une telle paille son visage paraît un peu ridé ; comme dit Mimosa, il est chiffonné (Mimosa dit cela méchamment, pour blesser Divine), mais ce visage plaît à Gabriel<sup>857</sup>.*

Ainsi, Vierge et sorcière, femme « chiffonnée », mâle et femelle et autre chose, Divine séduit, fascine, se fait objet d'un désir pluriel, protéiforme. Le corps travesti hypnotise par la jonction de deux genres, par la superposition des performances et des identités.

On retrouve ce même pouvoir de fascination chez Donoso et Lemebel – dans des proportions moindres certes mais tout aussi notables. Chez Donoso, le personnage de Pancho est sans cesse menacé par la fascination érotique – homoérotique en l'occurrence – que la Manuela exerce sur lui. Il est celui qui trouve, comme l'énonce don Alejo, « ensorcelé<sup>858</sup> » par le travesti. La tension dramatique qui est installée dès l'*incipit* par la mention de la présence, du retour de Pancho au village s'accroît tout au long du récit par les coups de klaxon que l'homme fait retentir comme des coups de glas à l'intention de la sorcière Manuela. Sa perspective est de la détruire car l'homme ne peut tolérer qu'elle soit un objet de désir. Or, c'est au cours de la performance finale de la danseuse que son pouvoir d'attraction, pouvoir tout aussi sorcier que celui de Divine, se fait

---

<sup>856</sup> *Ibidem.*

<sup>857</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>858</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 35.

ressentir avec le plus d'intensité. Pancho se fait le spectateur de la danse de flamenco et cède petit à petit au désir, et c'est parce qu'il cède au désir que la Manuela sera détruite :

*Pancho soudain s'est tu et regarde la Manuela, cette chose qui danse au milieu de la pièce, défraîchie, déchaînée, haletante, tout en rides, en creux, en ombres brisées, cette chose qui va mourir malgré les cris qu'elle lance, incroyablement répugnante et incroyablement joyeuse, cette chose danse pour lui, il sait qu'elle a envie de le toucher, de le caresser, elle a envie de se tortiller pas seulement sur la piste mais contre sa peau et Pancho se laisse regarder et caresser à distance... la vieille tapette danse pour lui et il se laisse faire, il ne rit plus, c'est comme si lui aussi se mettait à le désirer<sup>859</sup>.*

*Pancho, de pronto, se ha callado mirando la Manuela. A eso que baila allí en el centro, ajado, enloquecido, con la respiración arritmica, todo cuencas, oquedades, sombras quebradas, eso que se va a morir a pesar de las exclamaciones que lanza, eso increíblemente asqueroso y que increíblemente es fiesta, eso está bailando para él, él sabe que desea tocarlo y acariciarlo, desea que ese retorcerse no sea solo allá en el centro sino contra su piel, y Pancho se deja mirar y acariciar desde allá... el viejo maricón que baila para él y él se deja bailar y que ya no da risa porque es como si él, también, estuviera anhelando<sup>860</sup>.*

Conscient du désir qu'il génère, Pancho en vient à désirer à son tour. Les manœuvres de la « vieille tapette » fonctionnent. Sa danse hypnotique fonctionne. Le travesti finit par séduire par sa performance corporelle de la féminité, par sa *praxis*. Et plus la danse s'intensifie plus le désir devient évident :

*Pourvu qu'Octavio ne se rende pas compte. Que personne ne s'en aperçoive. Qu'on ne voie pas qu'il se laisse toucher, peloter par les contorsions et les mains hystériques de la Manuela qui ne le touche pas, qu'il se laisse faire, mais de cette chaise où il est assis personne ne voit ce qui se passe sous la table, il saisit la main endormie de la Lucy et la met là où il brûle<sup>861</sup>.*

*Que Octavio no sepa. No se dé cuenta. Que nadie contorsiones y las manos histéricas de la Manuela que no lo sentado nadie ve lo que sucede aquí desde la silla donde esta sentado nadie ve lo que sucede debajo de la mesa, pero que no puede ser y toma una mano dormida de la Lucy y la pone allí, donde arde<sup>862</sup>.*

A mesure que la Manuela danse pour lui, le désir monte. Les « mains hystériques » sont des mains de sorcières, des mains de femme. Le terme « hystérique » dit bien la féminité à l'œuvre dans cette performance conjuguant à la fois les sèmes des organes utérins et de la folie : c'est par sa danse et par le regard désireux de Pancho que la Manuela obtient un utérus. Comme chez Genet, le désir se manifeste par la représentation de l'érection.

---

<sup>859</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 180.

<sup>860</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, pp. 204-205.

<sup>861</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 180.

<sup>862</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 205.

C'était le cas pour Gabriel, pour Seck, pour Mignon, le pouvoir du travesti fascine et érige. On voit ici en quoi le phallus est à la fois puissance et impuissance. Pancho se retrouve soumis à son désir, soumis à son phallus. Son pénis ne lui appartient pas ; il appartient à la Manuela qui seule peut le conduire à l'érection, c'est-à-dire au phallus. La force du travesti est ici de phalliciser et de déphalliciser à la fois l'amant potentiel, la victime de sa séduction. La fin du passage est explicite et suggère à la fois la chute de Pancho et la mort de la Manuela, notamment dans un glissement discursif et narratif qui est l'un des traits de l'écriture donosienne, puisque le récit passe du « il » au « je », de la narration externe au monologue intérieur en discours direct :

*La Manuela le pelote en dansant, il voudrait l'attraper, la serrer jusqu'à ce qu'elle se brise, ce corps qui sent la sueur s'agitant dans ses bras et moi je serre la Manuela qui s'agite pour l'empêcher de gigoter, je serre jusqu'à ce qu'elle me regarde avec ces yeux comme des boules de verre, épouvantés, alors je plonge mes mains dans ses boyaux gluants et chauds pour les tripoter et puis je l'abandonne, épuisée, inoffensive, morte : plus rien<sup>863</sup>.*

*El baile de la Manuela lo soba y él quisiera agarrarla así, así, hasta quebrarla, ese cuerpo olisco agitando en sus brazos y yo con la Manuela que se agita, apretando para que no se mueva tanto, para que se quede tranquila, apretándola, hasta que me mire con esos ojos de redoma aterrados y hundiendo mis manos en sus vísceras babosas y calientes para jugar con ellas, dejarla allí tendida, inofensiva, muerta: una cosa<sup>864</sup>.*

Afin que la Manuela redevienne inoffensive, il faut qu'elle meure, qu'elle ne soit plus objet de désir. Le fantasme de Pancho mêle à la fois le désir de pénétration et le désir de meurtre. Toujours est-il que le charme opère. La Manuela joue ici la femme fatale sans se douter, ou, précisément, tout en se doutant, que la fatalité se retournera contre elle.

Carlos aussi, chez Lemebel, finit par se laisser séduire par la Folle qu'il ne souhaitait au départ qu'utiliser à des fins politiques et de diversion – pour cacher des caisses d'armes ou pour tromper la vigilance des gardes armées. C'est sa performance de femme fatale qui le convainc d'abord :

*Grâce à sa réplique de comédie vieillotte, elle avait réussi à émouvoir le gosse, à l'intégrer dans la scène bon marché de folle fatale qu'elle était en train de jouer. Elle tourna lentement les épaules et lorsqu'elle lui fit face, elle l'incendia d'un regard de forêt obscure<sup>865</sup>.*

*Lo había conseguido con su dialogo de comedia antigua, había logrado conmover al chiquillo, hacerlo entrar en la escena barata que representaba su loca fatal.*

---

<sup>863</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 181.

<sup>864</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 205.

<sup>865</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p 81.

*Lentamente fue girando sus hombros hasta quedar frente a él, mirándolo con una llamarada de selva oscura*<sup>866</sup>.

Les manœuvres de séduction de la Folle, vieillissante et ridicule, touche le jeune homme mais, comme c'est souvent le cas chez Lemebel, c'est par son humanité, par sa tendresse, son altruisme, que la Folle séduit le résistant, et non pas, comme chez le cas chez Genet, par la fascination d'un corps hybride ou monstrueux. C'est l'écart entre la performance de « folle fatale » et le corps vieillissant qui génère chez l'autre la séduction. La Folle a tout de même conscience de son potentiel séductif :

*Un halo vif-argent encadrait le reflet de ses quarante ans stagnant dans les mares qui baignaient ses yeux. Le nez, jamais retroussé, mais autrefois droit, avait succombé à la pesanteur des vieilles chairs. Cependant, la bouche, dont elle soulignait autrefois le baiser de travesti d'un rouge à lèvres couleur mûre, était encore capable d'attirer une pipe grâce à la touche minimale de son humidité perlée. Elle n'avait jamais été belle, pas même attirante, elle ne s'était jamais fait la moindre illusion là-dessus. Mais l'allure pédale de ses traits basanés avait construit un sombre échafaudage pour soutenir le mystère dans l'éclat intense de ses yeux*<sup>867</sup>.

*Un aureolado azogue moho bordeaba su reflejo cuarentón en el cristal, y la resaca de los años se había aposentado en charcas acuosas bajo los ojos. La nariz, nunca respingada, pero alguna vez recta, había sucumbido a la gravedad carnosa de la vejez. Pero, que antaño abultaba con rouge mora su beso travesti, todavía era capaz de atraer un mamón con el mimo labial de su humedad perlescente. Nunca fue bella, ni siquiera atractiva, lo supo siempre. Pero la conjunción maricoipa de sus rasgos morochos, habían conformado un andamio sombrío para sostener un brillo intenso en el misterio de sus ojos*<sup>868</sup>.

La séduction relève ici à la fois de la performance (le maquillage, le regard, les sous-entendus érotiques) et des beautés naturelles (les yeux, les traits, la bouche). La fatalité du vieillissement et de l'entropie persiste certes mais parvient à être momentanément dépassée par la performance de la féminité. On retrouve dans les deux scènes évoquées la même façon de jouer des stéréotypes de la femme séductrice et fatale que chez Divine. C'est « l'échafaudage », c'est-à-dire l'artifice, qui prime sur la biologie dévastée du corps vieillissant. Les scènes de séduction s'ensuivent : Carlos confesse ses premiers émois homoérotiques, s'endort sur le canapé de la Folle, l'étreint, se dit « troublé », accepte de la suivre chez ses sœurs travestis. Le dernier chapitre esquisse l'union idyllique du militant et du travesti dans une scène presque onirique :

---

<sup>866</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p 88.

<sup>867</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 84.

<sup>868</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., pp. 90-91.

*Ma Folle, pensa-t-il. Ma Folle inévitable, ma Folle inoubliable. Ma Folle impossible, affirma-t-il doucement en regardant son profil que le reflet de la haute mer teintait magnifiquement de vert bleuté<sup>869</sup>.*

*Mi loca pensó. Mi inevitable loca, mi inolvidable loca. Mi imposible loca, afirmo leve mirando el perfil hermosamente verde azulado por un reflejo de pleamar<sup>870</sup>.*

Ainsi la trajectoire esquissée par la narration est celle de l'acceptation par Carlos de son attraction pour le corps et l'identité de la Folle d'en face. Malgré la torsion imposée au corps par l'assomption d'une identité abjectée, la séduction opère.

La séduction opère également sur Vinnie lors de la récitation par Georgette du poème de Poe :

*Vinnie considérait Georgette et les ombres qui mettaient en valeur ses yeux, puis ses joues, puis ses yeux... songeant que c'était dommage qu'elle soit gay. Il est beau mec et vraiment génial, surtout pour une folle... il était franchement ému par la lecture de Georgette, mais même avec la zédrine qui stimulait son imagination il lui était impossible de surmonter sa répulsion devant la bizarrerie<sup>871</sup>.*

*Vinnie was staring at Georgette and the shadows that highlighted her eyes, then her cheeks, then the her eyes... it was a shame she was gay. Hes a good lookin guy and real great, especially for a queen... being honestly moveds by Georgettes reading, but even with the bennie stimulating his imagination it was impossible for him to get beyond the weirdness and the kick<sup>872</sup>*

C'est donc l'interdit social, le sceau d'abjection posé sur Georgette qui empêche Vinnie d'accepter la force d'attraction exercée sur lui par le jeune travesti. L'itération de l'écriture (« ses yeux, ses joues, puis ses yeux... ») renforce le caractère hypnotique de la performance *drag*. Encore une fois, on note que l'écart entre la performance féminine et la biologie masculine (“*she was gay ; a good lookin guy*”) a partie liée avec le phénomène d'attraction. Mais c'est aussi le doute, l'illisibilité du corps travesti qui peut générer cette attraction. Notamment lorsque Harry peine à comprendre ou déterminer l'identité de Lee, le travesti le plus réussi du groupe :

*Les yeux de Harry lui sortirent de la tête quand il vit Lee. On aurait dit une des danseuses qu'on voit dans certains magazines (sa chevelure blond doré lui tombait jusqu'aux épaules et elle portait toujours d'élégants vêtements de femme), une vraie poupée. Harry continuait de faire les yeux ronds, n'entravant pas grand-chose à la situation. Il n'était encore jamais venu chez Goldie et pensa que c'était peut-être Rosie,*

---

<sup>869</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 187.

<sup>870</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 215.

<sup>871</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn. Op. Cit.*, p. 83.

<sup>872</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn. Op. Cit.*, p. 65.



*la tarée dont il avait entendu les autres mecs parler, mais merde, elle avait vraiment pas l'air d'une tarée. Elle avait plutôt l'air d'un fameux morcif*<sup>873</sup>.

*Harrys eyes bugged when she saw Lee. She looked like one of the show girls you see in some of the magazines (her hair was shoulder length and golden blond and she was always smartly in drag), a real doll. Harry kept staring, not digging the score. He had never been to Goldies and he thought maybe she was Rosie the freak he had heard the guys talk about, but man, she didnt look like no freak. She looked like a real fine piecea ass*<sup>874</sup>.

C'est donc le *passing* de Lee qui exerce sur Harry cette force d'attraction, au point qu'il la confond presque avec Rosie, une femme cisgenre qu'il n'a jamais vue mais dont il sait l'existence. Aussi est-ce de ne pas savoir s'il s'agit d'une femme ou d'un travesti qui séduit ici ou plus précisément est-ce le fait de savoir qu'il s'agit d'un travesti contrefaisant avec une telle perfection la femme qui fascine le voyou. Le texte original rend compte de cette perfection : "*she was always smartly in drag*". Le narrateur insiste donc non pas sur l'habillement mais sur le travestissement du personnage de Lee. Une fois encore, cette scène illustre à l'avance le propos de Butler : « C'est la déstabilisation du rapport entre le corps et l'identité, le féminin et le masculin qui devient érotique. »

On voit donc que le travesti fascine et séduit, la juxtaposition d'un corps originellement masculin et de la performance du féminin opère une déstabilisation qui ne manque pas de troubler le regard que pose l'homme sur le travesti, voire sur la femme. De façon plus générale, le travestissement repose autant sur la *praxis* corporelle que sur la vestimentation ou l'accessoirisation. Le plus intéressant reste cependant la façon dont le corps matériel se double d'un corps fantasmatique. De fait, la performance de genre a des conséquences évidentes sur la matière des corps, sur l'expression organique du travesti. Encapacités par leur performance, Divine, Manuela et les autres, s'imaginent des métamorphoses, se durcissent ou s'amollissent au gré de leurs humeurs et des besoins de la séduction. De sorte que d'un strict point de vue génital, le pénis relégué à ses fonctions urinaires ou, plus rarement et pour quelques-unes, masturbatoires, cède la place à un vagin fantasmatique, mobile, volatil, capable d'être figuré à divers endroits du corps, s'installant en lieu et place d'un des « neuf trous » tant vantés par Divine que sur la surface plane et plastique de la peau, modelée pour l'occasion en matière molle et engloutissante.

---

<sup>873</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. *Op. Cit.*, p. 57.

<sup>874</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. *Op. Cit.*, p. 45.

De la bouche à l'anus, le travesti s'invente un sexe, se figure un vagin susceptible de parachever la représentation d'une féminité fantasmée, désirée, performée.

Reste que cette performance, cette corporéité renouvelée, ne semble pas seulement concerner le travesti qui en est le responsable, et pour ainsi dire le commanditaire. De fait, la performance travestie rejailli sur les autres, hommes ou femmes, qui le fréquentent, qui en attestent, qui en sont les destinataires, qui en forment le public. Il faut donc dans le chapitre suivant mettre en évidence la façon dont le travestissement est perçue en public, et surtout la façon dont ce travestissement influe sur l'ordre social, et qui plus est l'ordre genré. Car en effet le travestissement n'est pas sans semer chaos et désordre dans le microcosme dans lequel il intervient. Se travestir, performer la femme, se faire et se représenter femme, s'avérer, socialement, aux yeux des autres, comme *étant* femme et féminine, n'est pas sans influence sur la représentation que les autres se font d'eux-mêmes et de leur genre. C'est qu'à trop parodier la femme ou à trop la *réaliser* – à trop parfaitement la réaliser ! –, la performance finit par en dire long sur l'homme, la femme, tel·le·s que l'homme et la femme, précisément et respectivement, la figurent en vis-à-vis, la réalisent et, à leur tour, la performant. En bref, ce qu'il s'agit d'interroger est la vertu révolutionnaire de ces reines de romans qui jouent de leur corps, qui jouent du tissu, et nous le verrons dans un dernier chapitre, du langage, afin de performer le féminin et – est-ce là un but conscient, un enjeu préétabli, un but primaire, secondaire ? il faudra le déterminer – de troubler le genre, de déranger autant que de dégenrer l'ordre social des choses.

### III. Des Folles révolutionnaires

#### Le travestissement comme acte politique

Si les deux premiers chapitres de cette étude se sont donnés pour tâche de mettre en évidence toute une sémiologie du travestissement ainsi que les représentations des corps travestis et *queerisés*, ce troisième temps se propose quant à lui de réfléchir à la dimension politique de la Folle. De fait, l'histoire du féminisme et celle du mouvement *queer* sont riches de débats concernant le *drag* comme transgression ou consolidation du modèle hétéronormatif. Notre point de vue est le suivant : le travestissement romanesque relève très systématiquement de la dissidence sociale et politique et ce quelle qu'ait été la motivation originelle du travestissement. Après avoir mis en évidence la dimension sociologique de ces romans de folles (*lumpen*) prolétaires, nous reviendrons sur l'organisation du pouvoir hétéronormatif représenté dans les récits et déstabilisée par l'identité et/ou la performance de la folle avant de montrer comment la féminité y est envisagée comme une contamination et un travail de sape des masculinités.

Mais voici tout d'abord ce qu'écrit Laure Murat sur la « tante » en tant que force du désordre dans son article « La tante et le policier » :

*Car la tante désigne d'abord cela : ceux dont le sexe biologique ne remplit pas la fonction supposée lui être inhérente. Un homme est nécessairement actif, une femme nécessairement passive, l'un donne, l'autre reçoit, telle est la base intouchable de « l'amour naturel » et de la « génération ». Dans les couples de même sexe, l'homme pénétré, soit féminin, sera toujours le plus sévèrement incriminé. Celui-là est le réprouvé, le justiciable, quand un pédéraste actif reste malgré tout un « homme » – qui se trompe certes de destination. Pire que de bafouer le principe de procréation, la tante profane les rôles assignés. Ces gens-là, et dans tous les sens du terme, ne sont pas « à leur place » – la police qui cherche par tous les moyens à les incarcérer et à éradiquer leur présence gênante le dit assez<sup>875</sup>.*

Que le travestissement et ses corollaires, l'efféminement et l'homosexualité visibilisée, soient envisagés ou non dans une perspective politique explicite, il revient toujours à bafouer l'ordre social. Il est une transgression à la binarité hégémonique. Laure Murat poursuit d'ailleurs de la sorte :

*Parce qu'elle signale et démontre une possible déstabilisation des normes, la tante représente idéologiquement un danger évident : si l'homme consent à « faire la*

---

<sup>875</sup> MURAT, Laure. « La tante, le policier et l'écrivain. Pour une protosexologie de commissariats et de romans », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, vol. 17, n° 2, 2007, p. 50.

*femme », le maître peut se retrouver de même sous l'empire du domestique, et par extension tout pouvoir être « renversé »<sup>876</sup>.*

Murat met donc sur le même plan l'inversion de l'ordre sexuel et l'inversion de l'ordre social : si un homme peut jouer, voire devenir une femme, alors un prolétaire peut remplacer le bourgeois dans l'organisation sociale du pouvoir et c'est tout un monde qui se trouve renversé. Dans *La Loi du genre*, elle revient sur la dimension subversive de la « tante » du fait même de sa caractéristique transgenre :

*A transcender les classes et mélanger les genres, on devine à quel point le troisième sexe, rompant avec les lois de la société et ses conventions les mieux établies, se dessine comme un élément perturbateur<sup>877</sup>.*

Élément perturbateur, c'est bien ce que représentent Divine, Manuela, Georgette et la Folle d'en face aux yeux des autres personnages cisgenres. Leur existence même semble constituer une menace, un rappel de la dimension artificielle de cette répartition fragile des rôles sociaux et sexuels.

### **31. Des prolétareines**

En inscrivant leurs personnages de travestis dans des contextes socio-politiques spécifiques, Genet, Donoso, Lemebel et, dans une moindre mesure, Hubert Selby Jr., semblent bien déclarer que la Folle a partie liée avec la *polis*. Se travestir n'est jamais un acte strictement intime, il est à envisager dans une sphère élargie, celle d'une société qui légifère constamment pour la binarité et son corollaire, la domination masculine. En se travestissant, la Folle contrevient donc à l'ordre. De sorte que sa situation dans la société est vouée aux gémonies, à l'abjection, à la marge. Ce premier temps nous permettra de brosser un portrait sociologique du travesti tel que représenté dans les romans du corpus. De fait, Georgette, Divine, la Manuela et la Folle d'en face partagent toutes les quatre une destinée commune : celle de l'abjection sociale. Plus encore que des reines

---

<sup>876</sup> *Ibidem*.

<sup>877</sup> MURAT, Laure. *La Loi du genre. Une histoire culturelle du 'troisième sexe'*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 2006, p. 44.

prolétaires, les travestis sont ici des membres avérés du lumpenprolétariat conceptualisé par Marx et Engels et que le premier définissait alors de la façon suivante :

*Des roués désargentés aux moyens d'existence douteux, et à l'origine tout aussi douteuse, des rejets dépravés et aventureux de la bourgeoisie, des vagabonds, des soldats limogés, des détenus libérés, des forçats évadés des galères, des escrocs, des saltimbanques, des lazzaroni, des pickpockets, des joueurs de bonneteau, des joueurs, des maquereaux, des tenanciers de bordels, des portefaix, des littérateurs, des tourneurs d'orgue, des chiffonniers, des rémouleurs, des rétameurs, des mendiants, bref, toute la masse indéterminée, dissolue, ballotée et flottante, que les Français appellent la « bohème »<sup>878</sup>.*

Intéressante à plus d'un titre, cette définition de Marx construite autour d'une longue énumération a le mérite d'intégrer les « littérateurs » or c'est précisément cette figure du littérateur que Genet incarne dans la masse des truands, des voleurs et des prostituées, masse vouée à la marge, au parasitage et à la trahison :

*Quant au lumpenprolétariat, ce produit passif de la pourriture des couches inférieures de la vieille société, il peut se trouver, çà et là, entraîné dans le mouvement par une révolution prolétarienne ; cependant, ses conditions de vie le disposeront plutôt à se vendre à la réaction<sup>879</sup>.*

L'analyse marxiste est d'autant plus pertinente quant au personnel de notre corpus romanesque que celui-ci nie toute conscience de classe et s'ingénie à l'apolitisme le plus systématique. Marx est revenu à plusieurs reprises sur la dimension apolitique du lumpenprolétariat et sur son absence de conscience de classe le poussant (comme le font Mignon, Notre-Dame, Poncho, Vinnie) à la trahison d'autres membres de cette lie décrite par Engels, voire des prolétaires avec qui ils partagent un *habitus*, un lieu, un espace de vie :

*Ils appartenaient pour la plupart au lumpenprolétariat qui, dans toutes les grandes villes, constitue une masse distincte du prolétariat industriel, pépinière de voleurs et de criminels de toute espèce, vivant des déchets de la société, individus sans métier avoué, rôdeurs, gens sans aveu et sans feu<sup>880</sup>.*

On voit bien que Lemebel, Donoso, Genet et Hubert Selby Jr. mettent en scène dans leurs romans des personnages issus de cette pépinière désocialisée qu'est le lumpenprolétariat.

---

<sup>878</sup> MARX, Karl. *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, trad. CHAMAYOU, Grégoire. Paris : GF Flammarion, 2007, p. 129.

<sup>879</sup> ENGELS, Friedrich. MARX, Karl. *Le manifeste du parti communiste*, trad. BRIÈRE, Francis. Paris : Éditions 10/18, 2004, p. 33.

<sup>880</sup> MARX, Karl. *Les Luttes de classes en France (1848-1850)*, trad. CORNILLET, Gérard. Paris : Éditions sociales, 1967, p. 58.

Antipolitiques – ou hors du politique –, ils se différencient de personnages strictement prolétaires par leur absence de conscience de classe et ne constituent pas de fait une force politique organisée. D'ailleurs, le rapport de force politique n'entre pas dans leur logique sociale. Les personnages ne cherchent nullement à s'opposer au bourgeois, au puissant, au capital. La Folle d'en face de Lemebel constitue, nous le verrons, un exemple intéressant, en ceci que cette dernière, si elle se borne en premier lieu à un apolitisme volontaire, finit par se politiser au contact des militants anti-Pinochet. À bien des égards, certains personnages louvoient entre lumpenprolétariat et prolétariat, entre désocialisation abjecte et reclassification sociale. Nous verrons aussi que cette implantation sociologique se lit dans les lieux mêmes que les protagonistes occupent avant de revenir sur les trajectoires de criminalité qu'impose au travesti cette même désocialisation.

### 311. La destinée prostitutionnelle du travesti

Le premier aspect marquant de la socialisation des folles est la systématisation de sa destinée prostitutionnelle. De fait, les quatre personnages (sans compter, mais nous y reviendrons, les personnages secondaires) connaissent ou ont connu le commerce sexuel. Le choix prostitutionnel, dans le contexte des romans qui nous occupent, peut s'expliquer par deux raisons : tout d'abord, il apparaît qu'une fois revêtu les oripeaux du travesti le seul métier possible soit celui de prostitué. Le devenir travesti impose une désocialisation totale : exercer une profession honorable leur est interdit, que ce soit dans le contexte de l'occupation ou de l'avant-guerre propre à *Notre-Dame-des-Fleurs*, celui, rural et arriéré, du Chili sans âge de Donoso, celui, dictatorial et viriliste, de Lemebel ou du New-York des années 1960' de *Last Exit to Brooklyn*. Mais il ne faut pas écarter l'hypothèse que la sur-sexualité du travesti fonctionne à ses yeux comme un signifiant de la féminité supplémentaire et que la prostitution lui permette ainsi de finaliser sa performance par l'exercice d'une profession majoritairement féminine aisément accessible de sorte que la vente du corps, de ses caresses prodiguées à ses orifices offerts, subsume l'abjection originelle que le stigmatisme de l'homosexualité doublé de celui de la féminité avait d'abord entérinée. Se prostituer est pour le travesti la meilleure façon de confirmer le stigmatisme d'abjection, de s'y complaire. C'est aussi faire corps avec le reste des relégués, des

déclassés, des marginalisés, voyous, marginaux, drogués, arnaqueurs, bohèmes, et pour Genet assassins, traîtres, voleurs. C'est enfin une façon d'assumer la position de soumission qui est celle dévolue à la femme mais aussi, et doublement, celle dévolue à l'homme qui, au lieu de jouir de la situation de domination que lui offre l'organisation patriarcale de la société, se décline sexuellement en optant pour la féminisation. Ainsi se dessine en creux des intrigues des quatre romans qui nous intéressent ici des trajectoires prostitutionnelles plus ou moins développées.

On l'a vu, si le métier de la Folle d'en face est de tisser et de coudre, elle n'échappe cependant pas toujours au commerce du corps. Au début du roman, l'expérience prostitutionnelle appartient au passé. La Folle se le remémore toutefois comme s'il s'agissait d'un avenir encore envisageable :

*Bribes d'une errance péripatéticienne dans les impasses sans nom, dans les rues sales où elle traînait, transie. Sa musique de pédale en arpentant son « trottoir tropical », en recevant le coup de queue opportun d'un soûlard qui avait été pour quelques heures son cavalier et le soutien de son destin en échange de quelques pièces, histoire de combattre ce froid solitaire à coups de queue chaude comme la braise. N'importe quel [frottement] vagabond était bon à se venger de la vie, à limer la malchance<sup>881</sup>. [Traduction modifiée]*

*Retazos de una errancia prostibular por callejones sin nombre, por calles sucias arrastrando su entumida "vereda tropical". Su son maraco al vaivén de la noche, al vergazo oportuno de algún ebrio pareja de su baile, sustento de su destino por algunas horas, por algunas monedas, por compartir ese frío huacho a toda cache caliente. A todo refregón vagabundo que se desquita de la vida lijando con el sexo la mala suerte<sup>882</sup>.*

Comme Divine, la Folle d'en face est donc l'amante des nuits, elle est la trotteuse dont le lieu de travail est la rue. L'expérience prostitutionnelle n'est pas seulement vue comme un emploi nécessaire à la survie (l'« échange de quelques pièces ») mais également un réconfort (« se venger de la vie »). Si le métier de prostituée est le seul qu'un homme travesti peut sans aucun doute prétendre à exercer, il est aussi l'occasion inespérée d'obtenir la chaleur d'un « frottement vagabond ». Aussi la prostitution figure-t-elle toujours dans l'imaginaire de la Folle comme une perspective possible :

*Elle retournerait faire le trottoir, pêcher des péquenauds et des érections [momentanées] grâce au harpon [de sa pêche] miraculeuse<sup>883</sup>. [Traduction modifiée]*

---

<sup>881</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 16.

<sup>882</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 165.

<sup>883</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 38.

*Retazos. Volvería a patinar la calle recogiendo pungas y erecciones momentáneas con el arpón de su pesca milagrosa*<sup>884</sup>.

Tout au long, la Folle est rapportée à l'expérience prostitutionnelle. Ne serait-ce que par la présence de sa « mère », Grenouille, dont on sait qu'elle a dirigé un « bordel<sup>885</sup> ». Le narrateur rappelle constamment les origines populaires du personnage et la condamnation sociale qui plane sur elle et la relègue dans les marges du monde commun.

Chez Genet, les hommes ne travaillent pas. Ils volent, trahissent, tuent, profitent, mais n'œuvrent jamais. C'est Divine qui est, de la *Sainte* famille que constitue Mignon et Notre-Dame, la pourvoyeuse, la travailleuse :

*Il songea donc au retour quand Notre-Dame et lui n'eurent plus d'argent. Vêtus tous deux comme de faux monarques, ils revinrent au grenier où l'on arrangea pour l'assassin, avec des couvertures volées dans les autos, une couche sur le tapis. Il dormit là, tout près de Divine et de Mignon couchés. En les voyant venir, Divine se crut oubliée et remplacée. Point. Nous verrons plus loin la sorte d'inceste qui noua les deux mecs. Divine travailla pour deux hommes, dont l'un était le sien*<sup>886</sup>.

Bien entendu ce travail n'est jamais que la vente de son corps. La prostitution participe du vaste processus de soumission entrepris par Divine. Se vendre pour nourrir ses amants relève d'une passivité constamment érotisée dans le roman. Le travesti assume la position passive de la femme dans la société patriarcale. La soumission fonctionne comme un signifiant de la féminité au même titre que la robe ou la mollesse analysée plus haut. Du reste, l'exercice prostitutionnel est le seul que Divine puisse envisager une fois parvenue à Paris. C'est le seul métier qu'un travesti puisse socialement envisager d'occuper :

*Elle cherchait ce soir-là, à Montmartre pour la première fois, des michetons. Ça ne rendit pas. Elle nous arrivait sans préavis ; les habitués du café n'eurent pas le temps, ni le sang-froid surtout, de ménager leur réputation et leur femelle*<sup>887</sup>.

La destinée prostitutionnelle est donc abordée par l'héroïne comme une activité professionnelle légitime et inévitable. C'est du reste une activité que le travesti connaît depuis l'époque où il se nommait encore Culafroy et fuyait le domicile maternel. On le devine à cette phrase alors que le garçon en fugue stationne dans les gares :

---

<sup>884</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 40.

<sup>885</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 79.

<sup>886</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 125.

<sup>887</sup> *Ibid.*, p. 41.



*... des pédérastes qui ne lui donnaient que cinquante centimes et s'enfuyaient, pleins de bonheur pour une semaine<sup>888</sup>...*

L'occupation de Divine est détaillée dès l'ouverture du roman dans un passage dont le lyrisme dit bien la valorisation du métier :

*Divine en traversa les feux multicolores puis, intacte, rentra dans la nuit du terre-plein du boulevard de Clichy, nuit qui préserve les pauvres visages vieux et laids. Il était trois heures du matin. Elle marcha un moment vers Pigalle. Elle fixait en souriant chaque homme qui passait seul. Ils n'osaient pas, ou c'est elle qui ne savait encore rien du manège habituel : les retours du client, ses hésitations, son manque d'assurance dès qu'il s'approche du gamin convoité. Elle était lasse, elle s'assit sur un banc, et malgré sa fatigue fut conquise, transportée par la tiédeur de la nuit ; elle s'abandonna le temps d'un battement de cœur et traduisit son émoi par ceci : « Les nuits sont folles de moi, les sultanes. Elles, mon Dieu, me font des œillades. Ah ! bouclent mes cheveux autour de leurs doigts. Les doigts des nuits, la queue des hommes !). Elles tapotent ma joue, câlinent mes fesses. » Elle pensa cela sans pourtant s'élever à, ou sombrer dans une poésie coupée du monde terrestre. L'expression poétique ne changera jamais son état. Elle restera toujours la fille préoccupée du gain<sup>889</sup>.*

Divine est donc identifiée à son occupation de prostituée. Elle est la fille des « nuits », la « fille préoccupée du gain ». Genet, on le verra, ancre son récit dans les lieux prostitutionnels du Paris populaire : Pigalle, Clichy. Dans ce passage, Divine est encore jeune. Elle vient d'arriver à Paris et montre de la maladresse et de l'inexpérience : « c'est elle qui ne savait encore rien du manège habituel ». L'allégorie des « nuits », ces « sultanes », montre bien que l'activité prostitutionnelle est liée chez Divine à la féminité, qu'elle constitue un signifiant à part entière de la féminité. Faire activité de son corps permet à Divine d'être le désir des hommes, d'incarner le désir des hommes. Comme le rappelle l'artiste Michel Journiac dont on sait l'attachement aux pratiques de travestissement :

*On a une fois pour toutes condamné les femmes à incarner le désir. Le costume féminin et le maquillage n'ont pas d'autres fonctions<sup>890</sup>.*

Quelques précautions tout de même : nous n'avancions pas ici que l'exercice prostitutionnel est un signifiant de la féminité comme un autre – comme si la représentation de l'acte sexuel et commercial de la prostitution pouvait équivaloir à celui de porter une robe, un maquillage, d'élaborer un gestuel. S'il peut fonctionner comme tel

---

<sup>888</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>889</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>890</sup> LABAUME, Vincent (dir.). *Michel Journiac. Le Corps travesti*. Dijon : Les Presses du réel, 2018, p. 82.

aux yeux du personnage travesti et du personnage client – et à leurs yeux seulement – ou dans l’imaginaire du narrateur (voire de l’auteur), il est aussi et surtout la conséquence d’une organisation sociale de la féminité, de rapports de pouvoir, d’une situation d’asservissement du corps face à la toute puissante masculinité. Comme le dit Silvia Federici dans son livre, *Par-delà les frontières du corps* :

*La performance est un concept utile. Mais ses applications sont limitées, et partielles. Le concept implique une idée d’obéissance passive à la loi, d’incarnation de la norme, une forme de consentement. Comme si l’identification sociale à la catégorie femme était inévitablement une blessure qu’on s’auto-inflige. Le concept néglige le fait que le genre est le résultat d’un long processus de disciplinarisation et que les « normes » sont le produit de l’organisation et de la division du travail, de la configuration diverse des marchés du travail, de la structuration de la famille, de la sexualité, et du travail domestique. Dans toutes ces situations, ce qui est souvent appelé « performance » gagnerait à être défini comme coercition et exploitation. Nous ne « performons » pas le genre en travaillant comme infirmière, travailleuse du sexe, serveuse, mère, ou salariée du care. Décrire la manière dont nous produisons la féminité dans ces métiers comme de la « performance » réduit complètement notre compréhension des dynamiques en cours<sup>891</sup>.*

L’activité prostitutionnelle, construite autour du maquillage, du costume, de l’apprêtement, participe de cette dynamique du désir évoqué par Journiac. C’est aussi que dans le Lumpenprolétariat où la prostituée travestie genettienne évolue, des stratifications existent qui lui permettent de s’élever à un certain rang. L’épithète qui lui donne son nom, c’est au travail qu’elle l’acquiert, comme le laisse entendre ce « Divinariane » :

*DIVINARIANE (suite)*

*Malgré l’abject où vous pourriez la tenir, Divine règne encore sur le boulevard. A une nouvelle (quinze ans peut-être) mal lingée, et qui se moque du clin d’œil, un mac dit en la bousculant :*

*– Elle, c’est la Divine ; toi, c’est la souillon<sup>892</sup>.*

L’exercice prostitutionnel fait de Divine une reine et une esclave à la fois. Et ces deux positions, féminines, participent de sa construction de genre. En bonne tragédienne, elle joue tous les rôles. De sorte qu’elle accepte humblement de travailler pour nourrir ses amants, éternellement oisifs :

*Sous les arbres du boulevard, Divine cherche les vieux michetons et l’angoisse d’une double jalousie la déchire. Puis, Divine étant un homme, elle. pense : « Il faut que je*

---

<sup>891</sup> FEDERICI, Silvia. *Par-delà les frontières du corps*. Paris : Éditions Divergence, 2020, p. 70.

<sup>892</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 202.

*les nourrisse tous les deux ensemble. Je suis l'esclave. » Elle s'aigrit. Au cinéma, sages comme des écoliers (mais, comme autour des écoliers, qui – il suffit – baissent ensemble leur tête derrière le pupitre, rôde, prêt à bondir, un petit acte fou), Notre-Dame et Gorgui fument et ne voient que des images<sup>893</sup>.*

Encore une fois, Divine est implicitement assimilée à une mère. Dans la mesure où les deux hommes sont « comme des écoliers », elle est comme une mère se prostituant pour les nourrir. Et puisqu'il est question d'« images » dans cet extrait, c'est celle, topique, de la maman et la putain que joue Divine par le double exercice de la maternité incestueuse et de la prostitution travestie. Enfin, l'activité prostitutionnelle a partie liée avec la honte, ou du moins avec son annulation. Elle est ce qui entérine et annule la honte primitive, celle qui découle de l'identité homosexuelle :

*Que l'on ne pense pas qu'elle avait honte de son métier. Elle avait su trop bien et très jeune pénétrer d'arrache-pied jusqu'au désespoir, pour, à son âge, n'avoir bu la honte.*

La honte a été bue par le jeune Culafroy et c'est cette honte dépassée, resignifiée, qui permet à Divine la préhension de son destin, celui de travesti et de prostituée. De sorte que l'identité prostitutionnelle, le stigmaté prostitutionnel, est non plus assumée mais brandie par le personnage :

*Divine, s'intitulant elle-même une vieille putain putassière, ne faisait que prévenir les moqueries et les injures<sup>894</sup>.*

Nous aurons l'occasion de revenir sur la resignification de l'injure dans le roman de Genet. Notons en tout cas que la *praxis* prostitutionnelle entre dans la stratégie dialectique de la honte et de l'abjection. Didier Eribon rappelle à juste titre que le terme d'abjection est « à entendre au sens où un être humain perd son humanité, en se trouvant relégué au statut de paria par le regard des dominants<sup>895</sup>. » De sorte que Divine, abjectée déjà par sa double position d'homosexuel et de travesti, ne fait que se conformer à son identité de paria, auquel on refuse le titre – moral, social, ontologique – d'être, en se prostituant puis en se soumettant au mac, aux mecs, à ceux qui dans la masse populaire des dominés représentent encore des dominants. L'acte prostitutionnel participe de l'identité de Divine, de son identité abjectée. Eribon précise plus loin sa pensée :

---

<sup>893</sup> *Ibid.*, pp. 246-247.

<sup>894</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>895</sup> ERIBON, Didier. *Une morale du minoritaire. Variations sur un thème de Jean Genet*. Paris : Éditions Flammarion, Collection Champs Essais, 2015, p. 70.

*L'identité assignée à un individu par la stigmatisation n'est donc que le produit d'une expulsion, au-delà d'une frontière qui sépare le normal et le pathologique, de tout ce que la société considère comme son négatif*<sup>896</sup>.

En se prostituant, Divine se conforme au stigmate déjà posé sur elle, assume sa position d'être social négatif, son néant ontologique. Repoussée dans la marge de l'être, elle se cantonne à une ontologie néant, celle de l'homosexuel travesti et prostitué dont l'argent ne sert qu'à entretenir des voyous oisifs qui la maltraitent, la trahissent, la quittent, la trompent, la battent même parfois. Du reste, le comble est atteint lorsque Divine, quittée par Mignon, se trouve obligée de payer ses amants :

*Elle tenait encore aux plaisirs du lit et du porche ; elle faisait des tasses, mais alors elle devait payer ses amants*<sup>897</sup>.

Étonnamment, on retrouve un passage similaire dans le roman de Lemebel lorsque séduisant un homme au cours de la projection dans un cinéma de *Die Hard*, la Folle se voit demander : « Combien tu vas m'payer<sup>898</sup> ? » L'inversion du rapport monétaire marque trop bien la déchéance du corps et du potentiel de séduction. L'acte prostitutionnel ne constitue pas seulement un métier aux yeux des travestis de notre corpus, il permet avant tout de se placer dans une situation de séduction qui avalise la position féminine. La prostitution permet en somme au travesti d'évaluer sa féminité. Car cette chose volatile et complexe qu'est la féminité doit être achetée par d'autres pour prouver qu'elle existe. De sorte que la féminité est un bien qu'on achète, un service auquel on peut attribuer une valeur marchande, permettant dès lors de la quantifier. Dans la logique capitaliste, le genre est aussi une valeur. Jouer à l'homme et à la femme se paye en monnaie sonnante. Le travesti ne fait qu'hyperboliser ce trait par l'acte prostitutionnel. Il ne vend pas seulement son corps ou ses services sexuels, mais le genre fabriqué pour l'occasion. L'acte prostitutionnel est un acte de passage qui valide ou invalide le travestissement. Nelly Richard revenait en ces termes sur l'exercice prostitutionnel du travesti dans *Masculin/Féminin* :

*While sexual commerce guarantees daily survival through the prostitute's body, a body for sale by obligation (sex necessity), the transvestite body lends itself to the cosmetic expending of sex fantasy that cashes in realism for illusion, overturning the daytime*

---

<sup>896</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>897</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. *Op. Cit.*, p. 158.

<sup>898</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ó Matador*. *Op. Cit.*, p. 149.

*law of indigence with the illegalisms of an opulent and sumptuous femininity hyperbolized at night (being a star)<sup>899</sup>...*

*Alors que le commerce sexuel garantit une survie quotidienne par le biais du corps prostitué, soit un corps à vendre par obligation (la nécessité du sexe), le corps du travesti se prête lui-même aux dépenses cosmétiques de la fantaisie sexuelle qui fait passer l'illusion pour une réalité, dépassant la légalité diurne de la misère par l'illégalité nocturne d'une féminité hyperbolisée, opulente et somptueuse (le fait d'être une star)... [Notre traduction]*

Pour Nelly Richard, la prostitution du travesti n'a pas seulement à voir avec la nécessité ou la misère, elle relève aussi de la performance. En bien des points, elle est l'aboutissement de la performance. Le travail nocturne de la prostitution permet au travesti de passer pour femme, le client fonctionnant d'ailleurs comme un signifiant de la féminité. Parce qu'en se prostituant il se fait désirer et payer par des hommes en échange de sa féminité et de ses effets sexuels, le travesti atteint à la femme, mais une femme hyperbolisée, qui a plus à voir avec la star de cinéma que la travailleuse du jour. La féminité dans ces représentations romanesques relève donc autant de l'identité sociale que du consumérisme capitaliste. Le travesti fabrique la femme pour la vendre. La féminité est un bien qu'on peut reproduire à l'envi et contre lequel de l'argent est potentiellement versé. Du reste, les clients de Divine ont bien conscience de payer une illusion, une performance. Ils ne recherchent pas une femme mais quelqu'un qui la fabrique, comme si de recourir à la prostitution du travesti était pour eux le moyen d'accepter le caractère illusoire de toute féminité ou bien d'entrer dans les coulisses de sa fabrication :

*Commencés dans l'ombre sur le terre-plein, ou devant des cafés-crèmes attiédés, ils se continuaient jusqu'au bureau de l'hôtel de passe. Là, on dit son nom discrètement et montre ses papiers, discrètement ; mais les clients se noyaient toujours dans cette eau pure et fourbe qu'était Divine. Sans le chercher, elle dénouait le mensonge avec un mot ou un geste de son épaule, avec un battement de cil ; ainsi, elle causait un trouble délicieux, quelque chose comme cette émotion que je ressens à la lecture d'une phrase, à la vue d'un tableau, à l'audition d'un motif musical, lorsque enfin je décèle un état poétique<sup>900</sup>.*

L'acte prostitutionnel rejoint ici la performance du geste. La gestuelle participe du service rendu. Divine vend de la féminité, de l'illusion, de la mascarade. La prostitution est pour

---

<sup>899</sup> RICHARD, Nelly. *Masculine/feminine: Practices of Difference(s)*. Translated by Alice A. Nelson and Silvia R. Tandeciarz. Durham, NC: Duke University Press, 2004, p. 48.

<sup>900</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. *Op. Cit.*, p. 225.

elle le corollaire du féminin : le moyen de confirmer par l'échange monétaire la valeur de sa *praxis*, et, partant, de son identité.

Quant à la Manuela, si son occupation majeure est de danser pour les hommes et non de les satisfaire sexuellement, cela ne l'empêche pas de baigner dans l'univers prostitutionnel. Dans ce roman qui entremêle la narration externe au monologue intérieur, le métier et le lieu du protagoniste ne sont pas tout de suite mentionnés explicitement mais certains indices sont disséminés dès l'*incipit* pour permettre au lecteur de déduire sa condition. C'est tout d'abord la Petite Japonaise qui « dit aux filles de s'arranger rapidement avec les clients ». La dimension sororale (il n'y a que des « filles ») du lieu occupé par la Petite Japonaise et la Manuela laissent supposer qu'il peut s'agir d'un lieu de plaisir d'autant que le syntagme nominal « les filles » sert souvent de périphrases pour désigner les prostituées. Quant aux « clients », l'indice est littéral. Quelques pages plus loin la Manuela parle de la Clotilde :

*Puta triste, puta de mal agüero. Se lo dijo a la Japonesita cuando asiló a la Clotilde hacía poco más de un mes. Y tan vieja. Quién iba a querer pasar para adentro con ella*<sup>901</sup>.

*Putain triste, putain de malheur. Elle l'avait dit il y a un mois à la Petite Japonaise quand elles avaient recueilli la Clotilde. Et vieille, avec ça ! Qui voudrait monter avec elle*<sup>902</sup> ?

La Manuela continue dans le même chapitre le portrait de ses sœurs :

*Sí, que la Clotilde les llevara el desayuno a la cama. Qué otro trabajo quería a su edad. Además, no era floja como las demás putas. La Lucy regresó a su pieza. Allí se echaría en su cama con las patas embarradas como una perra y se pasaría toda la tarde entre las sábanas inmundas, comiendo pan, durmiendo, engordando. Claro que por eso tenía tan buena clientela. Por lo gorda*<sup>903</sup>.

*C'est ça, que Clotilde leur apporte le petit-déjeuner au lit. Qu'est-ce qu'elle pouvait faire d'autre à son âge ? En plus, elle n'était pas mollasse comme les autres putains. La Lucy regagna sa chambre. Elle allait se jeter sur son lit, les pieds pleins de boue comme une chienne et elle passerait tout son après-midi dans ses draps, à dormir, à grossir. Bien sûr, c'est pour ça qu'elle avait une si bonne clientèle. Parce qu'elle était grosse*<sup>904</sup>.

---

<sup>901</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 111.

<sup>902</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 15.

<sup>903</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 113.

<sup>904</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 19.

Et c'est donc la Petite Japonaise, sa fille, qui règne en mère maquerelle sur toute cette troupe dilettante et vénale :

*No como la Japonesita que aunque quisiera ser puta la pobre, no le resultaría por lo flaca. Pero como patrona era de lo mejor. Eso no podía negarse<sup>905</sup>.*

*Tout le contraire de la Petite Japonaise, la pauvre gosse ne pourrait jamais devenir putain, elle était bien trop maigre. Mais comme patronne, il n'y avait pas mieux. On ne pouvait pas le nier<sup>906</sup>.*

L'angoisse de la maigreur n'est donc pas seulement, comme on l'a vu, lié à la perte de la féminité mais aussi à la perte d'emploi. Être grosse, c'est être désirable, c'est être désirée par les clients, c'est donc gagner sa vie. On comprend mieux que la Manuela déplore à ce point sa maigreur. Toujours est-il que, malgré sa maigreur, le destin de sa fille, que menace le client Pancho, est tout tracé :

*« Te défendre contre quoi ? Couche avec lui, ne sois pas sottte. Il est formidable. Ça, c'est un homme, il n'y en pas deux comme lui dans le coin, en plus il a un camion, il pourrait nous emmener promener. De toutes façons, tu seras putain un jour ou l'autre, alors<sup>907</sup> ... »*

*« —¿Para qué te voy a defender? Acuéstate con él, no seas tonta. Es regio. El hombre más macho de por aquí y tiene camión y todo y nos podía llevar a pasear. Y como puta vas a tener que ser algún día, así que<sup>908</sup> ... »*

La Manuela n'imagine pas d'autres possibilités comme pour sa fille que le destin prostitutionnel. Si elle-même l'évite, on sait que c'est moins par choix que par fatalité. Elle ne peut être considérée par les clients du bordel comme une prostituée comme les autres. Elle n'est à leurs yeux qu'un homme qui se déguise. C'est pourquoi son travail est de faire rire :

*[De Talca.] la Japonaise avait demandé à son amie la Pecho de la Palo de lui envoyer deux putains en renfort, les sœurs Farias, pour qu'on ne manque pas de musique, et la Manuela, cette tapette tellement drôle qui faisait un numéro de danse<sup>909</sup>.*

---

<sup>905</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 113.

<sup>906</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 19.

<sup>907</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>908</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 143.

<sup>909</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 93.

*Y de Talca la Japonesa encargo a su amiga la Pecho de Palo que le mandara dos putas de refuerzo, a las hermanas Farias para que no faltara música, y a la Manuela, el maricón ese tan divertido que hacia números de baile*<sup>910</sup>.

Dans la hiérarchie du bordel, la Manuela ne peut pas même prétendre à la prostitution qui du moins lui conférerait une valeur marchande et avaliserait son travestissement. Elle n'est qu'un divertissement ("*divertido*"). Il faut dire que contrairement aux trois autres personnages, elle n'évolue pas dans un milieu urbain, dont certains quartiers constituent pour les homosexuels un ghetto communautaire protecteur, mais dans une ruralité abandonnée et paupérisée.

L'exercice prostitutionnel est donc le lot commun du travesti. Cette destinée s'explique par sa socialisation – le travesti ne peut prétendre à d'autres emplois – également par les nécessités de la performance – se prostituer c'est assumer une position féminine de séduction et de d'hypersexualisation – et de l'abjection – marqué par le sceau du mépris, abjecté par l'organisation sociale, le travesti arbore et manifeste son identité homosexuelle de travesti par le choix d'une occupation tout aussi avilissante.

### 312. Société des Folles et corps déclassés : les limites du lieu

Les quatre auteurs de notre corpus partagent, dans le portrait social qu'ils font du travesti, deux points communs qui contribuent à sa politisation : Georgette, Divine, Manuela et la Folle d'en face appartiennent à la même classe sociale (prolétariat, lumpenprolétariat) et ont tendance à remplacer l'intégration sociale par la création d'un sous-groupe, d'une communauté. Les lieux traversés par les personnages témoignent systématiquement de leur ancrage social. Ce sont les quartiers populaires des métropoles pour trois d'entre elles. Il est notable que, s'occupant de peindre la folle, de la narrer, de la chanter, les auteurs choisissent tous de s'intéresser à des personnages issus des classes populaires, voire des classes les plus pauvres. Ce choix relève d'une vision politique du travesti. C'est évident pour Lemebel dont les *Chroniques* constituent un écho politique au roman et dont les différentes performances relèvent d'un militantisme *queer*. Ça l'est aussi pour Genet, quoique de façon plus subversive, qui occupe alors dans la

---

<sup>910</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 157



société le rang des parias tandis qu'écroulé pour la troisième fois il se lance dans la rédaction finale de *Notre-Dame-des-Fleurs*. Ces deux auteurs n'ont cessé, tant dans leurs écrits que dans leurs entretiens, de préciser un discours politique visant à déstabiliser l'ordre social, du Chili dictatorial de Pinochet à la France occupée de 1940.

La première page du roman de Lemebel esquisse le paysage d'un Santiago en proie aux mouvements de foule et de contestation pour focaliser petit à petit sur la Folle et son habitation « une bâtisse en ruine<sup>911</sup> ». Or la Folle n'habite pas n'importe quel quartier de Santiago mais bien le quartier populaire, le quartier pauvre, seul à même d'accueillir un être abjecté :

*Ainsi la Folle d'en Face fut-elle rapidement intégrée à cette [zoologie sociale de petite gens] de Santiago qui se grattaient les puces, ces chômeurs achetant à crédit leur demi-livre de sucre à l'épicerie<sup>912</sup>.*

*Así la Loca del Frente, en muy poco tiempo, formo parte de la zoología social de ese medio pelo santiaguino que se rascaba las pulgas entre la cesantía y el cuarto de azúcar que pedían fiado en el almacén<sup>913</sup>.*

Lemebel ancre son récit dans une « zoologie sociale » faite de « petites gens » et de « chômeurs » qui font accueil à la Folle. D'emblée, le personnage appartient donc à la périphérie de la ville, au quartier pauvre. Il s'agit d'une folle prolétaire comme les autres. Comme pour ces chroniques, Lemebel s'intéresse, selon les termes de Diana Palaversich dans un article écrit en espagnol et intitulé « Le corps blessé de l'homosexualité prolétaire dans *Loco afán* de Pedro Lemebel », au « Santiago habité par des êtres marginalisés autant par leur position socioéconomique que par leur orientation sexuelle<sup>914</sup> ». Lemebel ne cesse, tout au long du roman, de rappeler la situation socio-économique de la Folle :

*Appuyé contre la vitre, il vit défiler les rues, les carrefours où des hommes jeunes étiraient les jambes, débilités par le soleil fuyant, privés de travail et d'avenir. Ensuite, l'épave, se remplit d'ouvriers, de femmes, d'enfants et d'étudiants qui s'asseyaient<sup>915</sup>...*

*Luego, acodado en el vidrio del vehículo, vio pasar calles, esquinas donde los hombres jóvenes estiraban las piernas desmadejados por el esquivo sol sin trabajo ni futuro.*

---

<sup>911</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 10.

<sup>912</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>913</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 9.

<sup>914</sup> PALAVERSICH, Diana. "The Wounded Body of Proletarian Homosexuality in Pedro Lemebel's *Loco afán*", *Latin American Perspectives*, 29 (2), 2001 p. 99.

<sup>915</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 55.

*Después la cacharra se fue llenando de obreros, mujeres, niños, y estudiantes sentados*<sup>916</sup>...

L'espace représenté dans le livre met en évidence l'imperméabilité des zones d'habitations bourgeoises et prolétaires :

*Le bus clopinait à travers un Santiago défraîchi, des passants montaient et descendaient, renouvelant la cargaison humaine du véhicule. Les beaux quartiers étaient encore très loin, à l'autre bout de la ville, elle en avait encore pour une bonne heure de trajet*<sup>917</sup>.

*La micro rengueaba por un Santiago marchito, los pasajeros subían y bajaban renovándose el cargamento humano del vehículo. Faltaba tanto para llegar al Barrio Alto, era una hora pegada que tenía que viajar cruzando la ciudad*<sup>918</sup>.

Un peu plus loin, c'est le centre-ville, où se concentre le système mercantile du capitalisme, qui est esquissé :

*Le paysage changeait quand on atteignait le centre-ville, divers magasins égayaient le trottoir de leurs annonces commerciales qui proposaient mille articles importés, un carnaval de peluches et d'ustensiles en plastique qui avaient brisé la chétive industrie nationale. Beaucoup d'offres, beaucoup de tout, hypnose collective d'un marché destiné à être contemplé ; très peu de gens achetaient, rares étaient ceux qui en sortant des magasins portaient un paquet alourdi par l'angoisse du crédit à rembourser*<sup>919</sup>.

*El paisaje cambiaba llegando al centro, diversos negocios coloreaban la vereda con sus carteles comerciales ofreciendo mil chucherías de importación, un carnaval de monos de peluche y utensilios plásticos que había quebrado la precaria industria nacional. Mucha oferta, mucho de todo, hipnosis colectiva de un mercado expuesto para su contemplación, porque muy poca gente compraba, eran contados los que salían de las tiendas cargando un paquete doblemente pesado por la angustia del crédito a plazo*<sup>920</sup>.

Ainsi la Folle traverse un monde politique. Les paysages que Lemebel lui donne à franchir sont ceux de la pauvreté et de la désocialisation tandis qu'à l'autre bout de la ville les quartiers riches sont occupés par la junte militaire alors au pouvoir. Quant au centre-ville, il arbore partout les stigmates de la crise économique d'un Chili arriéré, incapable d'opposer à la mondialisation une force de production nationale stable. Ainsi, le patriotisme de Pinochet est-il présenté comme un travestissement de la ville même :

---

<sup>916</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 59.

<sup>917</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 57.

<sup>918</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 60.

<sup>919</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 57.

<sup>920</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 60.

*Mais septembre approchait et les vitrines arboraient malgré tout les guirlandes de drapeaux tricolores et autres symboles patriotiques qui uniformisaient le paysage urbain*<sup>921</sup>.

*Pero venia septiembre, y a pesar de todo, las vitrinas ostentaban cuelgas de banderitas y símbolos patrios que uniformaban con su tricolor el urbano semblante*<sup>922</sup>.

Le regard de Lemebel, lui-même militant et activiste, est bien plus sociologique et plus directement politique que celui de Genet ou de Donoso. Le choix de camper un personnage de travesti dépolitisé lui permet de rendre compte sans qu'intervienne le moindre discours partisan le climat de patriotisme saugrenu et superficiel régnant sur un Santiago paupérisé. Lionel Souquet dans un article faisant se croiser Lemebel, Puig, Copi, revient sur la dimension politique de ces romans mettant en scène des personnages paupérisés, minorisés (sexuellement, racialement) :

*Toutes ces meutes trans-, inter-genres, inter-règles, fruits de participations contre-nature – ce devenir-animal de l'homme, son devenir-femme, son devenir trans- –, toute cette Furor sème la contagion, contamine, harcèle et mine les organisations molaires telles que la littérature « d'élite », la culture institutionnelle, l'institution familiale et l'appareil d'État*<sup>923</sup>.

C'est le même univers urbain paupérisé que l'on retrouve dans *Notre-Dame-des-Fleurs*. Genet installe son récit dans le Paris populaire de Pigalle. L'essentiel de l'action s'y déroule. C'est qu'il s'agit aussi du quartier dans lequel officient les macs, les tantes, les prostituées. Lorsqu'au procès concluant le roman les folles se voient appeler par le nom qui figure sur leur état civil, le narrateur au détour d'une phrase circonscrit la zone d'existence parisienne des travestis :

*Ainsi, aux yeux de Notre-Dame ébahi, les petites tantes de Blanche à Pigalle perdaient leur plus belle parure*<sup>924</sup>...

Encore une fois, ce qui intéresse Genet, ce n'est pas le bourgeois ou le petit-bourgeois qui assumerait par le travestissement l'expression du genre féminin mais bien les « tantes de Blanche à Pigalle » qui vivent de la prostitution, qui font « des tasses », appâtent les « michetons ». La situation de communication du roman est définie dès la première phrase

---

<sup>921</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 57.

<sup>922</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 60.

<sup>923</sup> SOUQUET, Lionel. « Homos, folles, trav, trans et « barbarie destructrice » chez Arenas, Copi, Lemebel, Puig, Sutherland et Vecchio », *Babel*, 37 | 2018, mis en ligne le 06 juin 2018, consulté le 13 août 2019. URL : <http://journals.openedition.org/babel/5139>.

<sup>924</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 339.

par l'emploi du pronom « vous » qui définit un destinataire exclu de la classe sociale du narrateur. Genet sait qu'il s'adresse à un lecteur ignorant tout du monde où il évolue et s'il parle des macs, des tantes, des assassins, des voleurs, des détenus, des prostituées, il sait aussi qu'il ne s'adresse pas à eux. Il ne les envisage pas comme lecteur potentiel. Le Paris interlope constitue la provenance du roman et non sa destination. Ainsi au « vous » qui institue le lectorat du roman et dessine les contours d'une classe sociale opposée et supérieure répond le « nous » du Paris populaire, du Paris des prisons et des ghettos :

*Nous occupons nos facultés à nous donner des rôles splendides à travers des vies de luxe ; tellement en inventons-nous que nous restons débiles pour vivre dans l'action, et, si l'une d'elles venait, par hasard, à se réaliser, nous ne saurions pas en être heureux, car nous avons épuisé les sèches délices, et plusieurs fois rappelé à nous le souvenir de leur illusion, des mille possibilités de gloire et de richesses. Nous sommes blasés. Nous avons quarante, cinquante, soixante ans ; nous ne connaissons que la petite misère végétative, nous sommes blasés<sup>925</sup>.*

Comme Lemebel dans ses chroniques, Genet se situe dans la classe sociale qu'il prend pour objet littéraire. Du fond de sa prison gorgée d'assassins et de voleurs, de macs et de prostitués, Genet se fait le chantre de la « petite misère végétative » mais comme Baudelaire fit son or de la boue parisienne, il sait l'alchimie poétique et ce caractère végétatif des pauvres et des malfrats a tôt fait de se changer en floraison. Il s'agit donc de décrire le Paris interlope qui occupait déjà les romans de Francis Carco, dont le livre *Jésus-la-Caille*<sup>926</sup> traversait les mêmes lieux et présentait les mêmes types de personnages, ou encore ceux de Charles-Étienne, comme *Notre-Dame de Lesbos*<sup>927</sup> ou *Le Bal des folles*<sup>928</sup> qui ont l'intérêt de raconter, notamment, les bals de Magic-City de 1919 et de 1930 qui inspirent à Genet la scène du travestissement de Notre-Dame. A plusieurs reprises, le narrateur relie les lieux traversés par les protagonistes aux pratiques prostitutionnelles :

*Notre-Dame rageait. Mais que faire ? Il avait trop l'habitude de Pigalle-Blanche pour savoir qu'on ne doit pas crâner trop en face d'un vrai mac<sup>929</sup>.*

Cette mention portant sur le personnage de Notre-Dame-des-Fleurs suggère que la zone de Pigalle à Blanche en passant par la place Clichy est celle dévolue à la prostitution et

---

<sup>925</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>926</sup> CARCO, Francis. *Jésus-la-Caille*. Paris : Éditions Albin-Michel, 2008.

<sup>927</sup> CHARLES-ÉTIENNE. *Notre-Dame de Lesbos*. Paris : Éditions Curio, 1924.

<sup>928</sup> CHARLES-ÉTIENNE. *Le Bal des folles*. Paris : Éditions Curio, 1930.

<sup>929</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. *Op. Cit.*, p. 115.

partant à leurs souteneurs. De sorte que le roman se déroule pour l'essentiel dans cette zone très circonscrite de Paris. Quand elle se promène avec Gabriel, le parcours de Divine est le même :

*D'autres encore, tout au long de Blanche à Pigalle, les bénissent de la sorte, sacrent leur couple<sup>930</sup>.*

Du reste, on sait que les fenêtres du grenier de Divine donnent sur le cimetière de Montmartre. Quand le narrateur s'intéresse au personnage de Mimosa, une parenthèse permet de rappeler le lieu des tantes :

*(une dynastie de Mimosas régnait sur Montmartre depuis les triomphes de Mimosa-la-Grande, froufrouteuse de haut vol<sup>931</sup>)*

C'est donc en toute logique qu'arrivée à Paris, Divine se dirige droit sur Montmartre :

*Montmartre flambait. Divine en traversa les feux multicolores puis, intacte, rentra dans la nuit du terre-plein du boulevard de Clichy, nuit qui préserve les pauvres visages vieux et laids. Il était trois heures du matin. Elle marcha un moment vers Pigalle<sup>932</sup>.*

En somme, Divine est une descendante de Rastignac à ceci près qu'avec elle, c'est « À nous deux Montmartre ! »

En aucun cas Genet ne pose un regard sociologique sur ses personnages, pourtant force est de constater qu'il ne cesse de rappeler leur inscription sociale, la façon dont leur milieu les identifie. Ce sont des « macs », des « prostituées », ils et elles en ont les gestes, les parures, les mœurs. Cependant l'extraction sociale ne pèse jamais comme une fatalité. Aucun des personnages de Genet ne cherche à s'en sortir. Il n'y a jamais de volonté de s'élever socialement. Si l'on s'enrichit, c'est par le vol, le meurtre, et on n'en reste pas moins dans son milieu de brigands et de putains, entre Pigalle et Blanche. De sorte que Divine porte sur elle avec la fierté qui lui est coutumière les marques du peuple, les stigmates du « vulgaire » :

*Son parfum est violent et vulgaire. Par lui on peut savoir déjà qu'elle aime la vulgarité. Divine a le goût sûr, goût bon, et ce n'est pas le moins inquiétant, qu'elle, délicate, la vie la mette toujours en posture vulgaire, au contact de toutes les crasses. Elle chérit la vulgarité parce que son plus grand amour a été pour un bohémien à la peau noire. Sur lui, sous lui ; quand il lui chantait, sa bouche collée à la sienne, des chansons*

---

<sup>930</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>931</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>932</sup> *Ibid.*, p. 42.

*rabouin qui traversaient son corps, elle apprit à subir le charme des étoffes vulgaires comme la soie et les galons d'or qui vont bien aux êtres impudiques*<sup>933</sup>.

Tout comme la Folle de Lemebel se complaît dans le kitch des chansons populaires, Divine s'en tient aux « étoffes vulgaires », aux « chansons rabouin ». Elle porte sur elle sa classe sociale qu'elle transcende en la réinvestissant d'un sème royal. Certes, comme le dit Pierre Laforgue, « la tante est du côté du peuple [...] du côté du prolétariat<sup>934</sup> », mais n'oublions pas qu'elle s'intronise elle-même : « je serai reine quand même<sup>935</sup> ». Nous aurons l'occasion de revenir sur la tentation de transgression sociale par le travestissement dans la prochaine partie. Ce qui nous intéresse ici est de montrer que la représentation du travesti est socialement ancrée et que Genet met en scène, ce qui est le cas dans ses autres romans, des tantes prolétaires, des travestis issus du peuple, tout comme Lemebel, Donoso ou Selby Jr. Ce choix relève du politique. L'auteur multiplie les strates de la transgression : la transgression sexuelle du travestissement et de l'homosexualité croise celle de la criminalité et de la marginalité. D'autant que chez Genet, comme chez Lemebel, le concept de race n'est pas négligé. Les personnages de Seck Gorgui et Gabriel, tous deux amants de Divine, permettent d'installer dans le récit une forme d'intersectionnalité avant l'heure. Le pouvoir colonial est représenté dans les rapports qu'entretiennent race et classe dans le récit. Genet, on le sait, précisera ce discours dans ses derniers écrits. Toujours est-il que si Divine n'est pas, comme la Folle de Lemebel, racisée, le narrateur établit une concordance sémantique entre le mac Mignon, le soldat Gabriel, le « nègre » Gorgui, et l'assassin Ange-Soleil. La représentation des corps africains, sans pour autant préfigurer le travail politique d'une pièce comme *Les Nègres* publié en 1958, permet du moins de mettre sur un même plan, social et politique, celui des minorités, des personnes sur qui s'exercent le pouvoir, les travestis et les africains de France. Ainsi, le travesti Divine ne semble avoir que deux types d'amants : les voyous comme Mignon ou Alberto et les immigrés comme Seck ou Gabriel. Travestis, voyous et immigrés sont autant de personnages qui constituent les classes les plus pauvres du Paris populaire représenté ici par Pigalle et Montmartre. Pas une seule fois, sinon pour décrire les juges qui envoient Notre-Dame à la guillotine, Genet ne sort de ce Lumpenprolétariat parisien et métissé duquel il provient lui-même, au milieu

---

<sup>933</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>934</sup> LAFORGUE, Pierre. *Notre-Dame-Des-Fleurs ou la symphonie carcérale. Op. Cit.*, p. 55.

<sup>935</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 212.

duquel il écrit, car, est-il besoin de le rappeler, si l'auteur ne cesse de se représenter dans les interstices de sa fiction c'est le plus souvent en tant que prisonnier. Genet ne cesse de rappeler au lecteur qu'il écrit au milieu du peuple des incarcérés, parmi les macs et les voleurs, parmi les assassins dont il partage la cellule. En ceci, l'exemple canonique est celui de Clément Village, le modèle de Gabriel, avec qui le narrateur partage une cellule et qui lui apprend à fabriquer ces petits soldats dont nous avons déjà parlé :

*Dans le jour, le nègre et moi nous travaillions en silence*<sup>936</sup>.

Le narrateur se place sciemment dans la confrérie des criminels et des racisés. Le syntagme « le nègre » qui définit aussi bien Clément Village que Seck Gorgui ou Gabriel dit bien le poids du passé colonialiste et de l'identité de race. Tout comme Divine est définie par le stigmate du travestissement, tout comme le narrateur est défini par celui de l'homosexualité et du vol, Village est défini par son crime et sa « négritude ». La description de Seck Gorgui tient en trois mots : « le grand nègre, ensoleillé<sup>937</sup> ». On voit bien que ce roman, qui s'ouvre sur la tête bandée d'un criminel et se finit sur le prisonnier Mignon, ne sort jamais de cette urbanité interlope du Paris de l'avant-guerre. Ce qui intéresse Genet est de parler de cette classe sociale peuplée de marginaux, de réprouvés, de justiciables, qui est la seule à pouvoir accepter un être aussi abjecté que Divine. Si bien que Genet semble déclarer entre chaque ligne que la place de l'homosexuel et du travesti ne peut se trouver qu'au milieu des autres individus frappés du sceau de l'abjection et du rejet social. L'auteur dépeint une classe hétérogène, à laquelle il ne cesse de clamer son appartenance.

Si Genet est cité par Georgette<sup>938</sup> dans *Last Exit To Brooklyn*, ce n'est pas un hasard. Hubert Selby Jr. éponge sa dette littéraire : son récit du New-York populaire doit beaucoup à la lecture des romans de Genet et Georgette est une descendante directe de Divine. De fait, tout le roman se déroule au sein de la même classe sociale, celle que composent les voyous et les *drags*. Hubert Selby Jr. inscrit dans le titre même de son œuvre polyphonique l'ancrage topique de sa narration : tout se déroule à Brooklyn, quartier encore majoritairement populaire dans les années 1960. L'auteur donne à lire le Brooklyn des prolétaires et des soldats, et, comme Genet, des folles et des voyous. Vinnie,

---

<sup>936</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>937</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>938</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. *Op. Cit.*, p. 68.

dont Georgette est éprise, vient de se voir « accorder la liberté conditionnelle<sup>939</sup> ». Le lieu central du roman – dont on rappelle que l’histoire de Georgette n’est qu’une des parties – est un bar : « Chez le Grec, un *diner* pourri ouvert toute la nuit près de la base militaire de Brooklyn<sup>940</sup>. » (“*the Greeks, a beatup all night diner near the Brookly Armybase*<sup>941</sup>”). L’autre lieu est l’appartement de Goldie, lieu où se retrouvent les travestis pour consommer ensemble la drogue qui les dispense pour un temps de la réalité de la violence masculine :

*Goldie lui fila une demi-douzaine de zédrines qu’elle avala, avec des gorgées de café bien chaud, en gardant le silence... s’efforçant de faire entrer par la pensée la zédrine dans son esprit (et d’en faire sortir sa chambre et les quelques jours qu’elle venait de vivre<sup>942</sup>)...*

*Goldie handed her half a dozen bennie and she swallowed them, gulped hot coffee and sat silent... trying to think the bennie into her mind (and her room and the past few days out<sup>943</sup>)...*

On voit bien que l’enjeu social des quatre romans est sensiblement le même. Les travestis appartiennent tous aux classes les plus pauvres de la société. Déclassés socialement, ils le sont à la fois par leur sexualité (ils sont homosexuels), leur genre (ils vivent en femme), leur classe socio-professionnelle, leur fréquentation. Le choix de cet ancrage social souligne systématiquement le degré d’abjection dans lequel sont remisés les protagonistes. Il n’est pas inutile de citer à nouveau Butler qui définit à merveille ce lieu très limité, très circonscrit, dans lequel résident les dissidents du genre :

*L’abject désigne précisément ces zones « invivables », « inhabitables », de la vie sociale, qui sont néanmoins densément peuplées par ceux qui ne jouissent pas du statut de sujet, mais dont l’existence sous le signe de l’« invivable » est requise pour circonscrire le domaine du sujet<sup>944</sup>.*

Cette zone invivable, c’est à la fois le Pigalle des années 1930’, le Brooklyn des années 1960’, le Santiago de Pinochet ou la ruralité chilienne du milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Le travesti est toujours remisé dans les zones inhabitables de l’abjection qui dans les villes prennent

---

<sup>939</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>940</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. *Op. Cit.*, p. 11.

<sup>941</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. *Op. Cit.*, p. 11.

<sup>942</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. *Op. Cit.*, pp. 51-52.

<sup>943</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. *Op. Cit.*, p. 41

<sup>944</sup> BUTLER, Judith. *Ces Corps qui comptent*. *Op. Cit.*, p. 17.



le nom de ghetto. Or cette abjection, cette marginalisation systématique est précisément ce qui définit le sujet, ce qui identifie le travesti :

*Cette zone d'inhabitabilité constitue la limite définissant le domaine du sujet ; elle constitue ce site d'identification redoutée contre quoi – et en vertu de quoi – le domaine du sujet circonscrit sa propre revendication d'autonomie et de vie. En ce sens, donc, le sujet est constitué à travers la force d'une exclusion et d'une abjection, qui produit un dehors constitutif du sujet, un dehors défini comme abject qui est, finalement, « à l'intérieur » du sujet, comme la répudiation qui le fonde<sup>945</sup>.*

Abjecté, le dissident de genre détourne le stigmaté pour s'en faire un étendard identitaire. C'est pourquoi sans doute, les quatre romans opposent aux personnages travestis des représentants de l'ordre, des figures de pouvoir.

Contrairement aux trois autres auteurs, Donoso ne s'intéresse pas directement à l'univers urbain. Si la prostitution y est représentée, c'est cette fois-ci intégré au monde rural et arriéré voué à la disparition. Il n'en demeure pas moins que ce qui intéresse l'auteur est le travestissement populaire d'un performeur évoluant dans les bordels. La Manuela est un personnage de l'extrême pauvreté comme Divine, Georgette et la Folle. Donoso installe au sein de son récit les bases d'un discours sur la ruralité comme monde finissant. Le bordel rural qu'habitent la Manuela et sa fille est un lieu de misère :

*Ni suelo en la cocina: barro<sup>946</sup>.*

*Même pas de plancher dans cette cuisine : de la boue<sup>947</sup>.*

C'est aussi un lieu dévasté, un lieu qui menace ruine « avec ces rafales qui s'engouffraient dans le salon par les rainures du zinc mal ajusté, aux endroits où le tremblement de terre avait déplacé les tuiles<sup>948</sup> ». Le lieu habité par le travesti semble en symbiose avec son corps : ce sont tous les deux des territoires au bord de l'écroulement, des lieux inhabitables et menacés de destruction. Ce « lieu sans limites » qui donne son titre au roman renvoie autant au corps de la Manuela qu'au village même. Trois motifs se tissent alors, celui du corps, celui de la robe et celui de la ville, qui tous trois n'existent que sous la forme d'un rapiècement :

---

<sup>945</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>946</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 142.

<sup>947</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 68.

<sup>948</sup> *Ibid.*, p. 18.

*El Olivo n'est qu'un assemblage informe de maisons délabrées, assiégées par la géométrie des vignes qui ont l'air de vouloir l'engloutir*<sup>949</sup>.

*El Olivo no es más que un desorden de casas ruinosas sitiado por la geometría de las viñas que parece que van a tragárselo*<sup>950</sup>.

Tandis que Don Alejo, dont les intentions restent toujours vagues et illisibles, promet l'électrification, le village se désagrège et se vide, comme se désagrège le corps et la robe de la Manuela. Cette « géométrie des vignes » n'engloutit pas seulement le lieu, il engloutit également le corps du travesti qui s'y trouve, à la fin du roman, déchiqueté. Donoso dépeint ici la ruralité chilienne en instance de disparition, de sorte que la nouvelle de la disparition d'El Olivo n'étonne personne, il est « appelé à disparaître<sup>951</sup> ». Tout l'espace du livre est atteint par une morbidité qui affecte les personnages, que ce soit la Manuela, sa fille, ou encore Pancho. Dans ce lieu boueux qui accueille l'histoire, Donoso décrit un monde laissé à l'abandon, à cent lieues de la modernité qui gagne les villes, celle de l'électrification et des rails du chemin de fer qui passent au loin d'El Olivo. Comme pour Genet et Lemebel, l'ancrage social des personnages permet d'imbriquer à la réflexion d'ordre sexuel un discours socio-politique. Les quatre travestis de notre corpus appartiennent à la même tradition littéraire des folles prolétaires, des reines miséreuses. Le travesti demeure un personnage populaire, issu des classes pauvres, des faubourgs urbains ou des campagnes à l'abandon – la Divine de Montmartre n'est du reste qu'un campagnard en fuite, les souvenirs du jeune Culafroy n'étant pas moins ruraux.

### **32. Des Folles politiques : des identités dissidentes**

Reines prolétaires, les travestis sont aussi et surtout des dissidents. La dimension politique du travesti n'échappe jamais aux auteurs. Paradoxalement, et cela est très net chez Lemebel qui oppose à la Folle un militant politique, les travestis se dégagent de toute réflexion sociale, de toute revendication. Nous l'avons dit, les travestis, issus du Lumpenprolétariat, se dégagent de toute réflexion de tout engagement, politique. Apolitiques ou dépolitisées, les Folles n'évitent pas cependant d'être lues *politiquement*.

---

<sup>949</sup> DONOSO José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 62.

<sup>950</sup> DONOSO José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 139.

<sup>951</sup> DONOSO José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 76.

La vision qu'ont d'elles les autres personnages est irréductiblement politique. De même, les auteurs qui les romancent, les racontent, les mettent en scène, n'oublient jamais qu'un travesti dans la foule est déjà une sorte de révolution – théâtrale, intime, individuelle, *camp*, mais révolution malgré tout. Si remisées dans l'abjection, les Folles ne se sentent pas concernées par le cours du monde, cela n'empêche pas le monde de se rappeler à elles. De fait, les figures de pouvoir abondent autour des Folles ; que ce soit les représentants de la justice chez Genet et Hubert Selby Jr., l'homme de pouvoir Don Alejo chez Donoso, Pinochet chez Lemebel. C'est qu'en affirmant une identité de genre contraire à son sexe biologique, le travesti contrevient à l'ordre binaire des choses. Et si ce n'est pas les fonctionnaires de l'État qui le lui rappellent, la société civile s'en charge. Après avoir rappelé le contexte politique dans lequel s'échafaude la figure des travestis romanesques, nous évoquerons ces représentants de l'ordre sexuel avant de montrer comment se met en scène la dissidence des identités travesties.

### 321. Contexte politique des romans et représentation du pouvoir

Chacun des romans oppose à la société des folles des représentations du pouvoir. Évoluant dans un milieu marginal, celui du Lumpenprolétariat, poreux à toutes les formes de criminalité, le travesti se voit souvent confronté aux représentants de l'ordre. Ce sont bien entendu les policiers qui embarquent à l'occasion les contrevenants à la morale publique, comme dans cet extrait de *Notre-Dame-des-Fleurs* :

– Sur le boulevard des agents ont appréhendé Divine un peu soûle. Elle chante le *Veni Creator* d'une voix aiguë. En tous les passants naissent des petits couples de mariés voilés de tulle blanc, qui s'agenouillent sur un prie-Dieu de tapisserie ; les deux sergents de ville se revoient garçons d'honneur à la noce d'une cousine. Malgré cela, ils conduisent Divine au poste. Tout le long du chemin elle se frotte à eux qui bandent, la serrent plus fort, et exprès trébuchent pour mêler leurs cuisses aux siennes. Leurs sexes gigantesques vivent, frappent à petits coups ou pressent d'une poussée désespérée et sanglotante sur la porte du pantalon de gros drap bleu. Ils somment d'ouvrir, comme le clergé à la porte fermée de l'église le jour des Rameaux. Les petites tantes, les jeunes et les vieilles, égaillées sur le boulevard, qui voient partir Divine enlevée sur ce grave chant nuptial le *Veni Creator* :

- On va lui mettre les fers !
- Comme à un matelot !
- Comme à un forçat !
- Comme à une accouchée<sup>952</sup>.

---

<sup>952</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., pp. 81-82.

Passage ô combien révélateur de l'opposition entre le monde subversif et sexuel de Divine et celui, régulateur et hypocrite, des agents : Divine représente moins une menace sociale par son ivresse que par le désir qu'elle suscite chez des policiers. L'érotisation de ces derniers suggère ici le danger d'une contamination : le pouvoir bande pour le travesti. Si les policiers interviennent le plus souvent dans le récit pour mettre à l'arrêt l'assassin Notre-Dame, ils servent aussi de régulateur de l'ordre sexuel de la société. Quand il rencontre Mignon, le narrateur mêle implicitement l'illégalité du travail de souteneur à celle de l'homosexuel :

*Il m'apparut debout avec la gentillesse qu'il aurait pu avoir, couché nu dans un champ d'œillet. Je fus à lui à la seconde, comme si (qui dit cela ?) par la bouche il m'eût déchargé jusqu'au-cœur. Entrant en moi jusqu'à n'y plus laisser de place pour moi-même, si bien que je me confonds maintenant avec gangsters, cambrioleurs, macs, et que la police, s'y trompant, m'arrête<sup>953</sup>.*

L'arrestation survient autant pour le voleur que pour l'homosexuel. Le narrateur se confond avec les macs et les gangsters du fait de son union homoérotique avec eux. Si l'amour du narrateur ne porte que sur des criminels – et nous faisons autant référence à Mignon qu'aux assassins à qui est dédié, dans les premières pages, le roman, c'est-à-dire Weidmann, Pilorge, Ange-Soleil, etc. –, c'est aussi et surtout parce que ce type d'amour est considéré, socialement, comme criminel. Se sachant criminel par son désir, le narrateur en vient à n'aimer que des criminels. Ainsi, ce roman qui constitue pour Genet une entrée en littérature affirme à chaque page le caractère criminel et transgressif de l'homosexualité. Tant et si bien que le « vous » à qui se destine le livre et que nous avons analysé dans la partie précédente comme dessinant les contours d'une classe sociale supérieure à celle du détenu Genet peut se lire comme le référent d'une classe sexuelle, la société *straight* à quoi s'opposent tous les personnages du récit. Ainsi Weidmann n'apparaît pas seulement aux bourgeois et petits-bourgeois, lecteurs de romans, mais aussi à la société hétérosexuelle. Genet adresse son livre aux représentants de l'ordre sexuel hégémonique. Dans un esprit farouche d'opposition et de provocation, il destine sa parole à ses ennemis de classe et de sexe : c'est le bourgeois blanc hétérosexuel qui est visé par ce « vous » liminaire essaimé d'un bout à l'autre de cette histoire métissée d'un lumpenprolétariat travesti, féminisé, homosexuel, transgressif et criminel.

---

<sup>953</sup> *Ibid.*, pp. 20-21.

Bien sûr, la Folle de Genet, comme celle de Lemebel, n'est pas politisée – et contrairement à cette dernière ne se politisera pas en cours de roman. On note toutefois chez Divine un antipatriotisme provocateur qui lui vient tout droit de l'auteur :

*– Quatorze juillet : partout le bleu, le blanc, le rouge. Divine, par gentillesse pour elles, méprisées, s'habille de toutes les autres couleurs<sup>954</sup>.*

Le passage peut faire sourire – il serait tentant d'ailleurs d'y voir la création anticipée du drapeau LGBT et de faire de Divine la patronne française du mouvement des luttes d'émancipation *queer*. Il n'en demeure pas moins que Genet, par cette allusion, revendique une pensée antipatriotique. C'est la France qui est aussi visée par le personnage scandaleux du travesti ou de l'homosexuel. C'est la patrie qui est moquée, injuriée ; patrie et *matrice* du reste, car, à travers le motif de la nation, c'est autant la mère que le père qui est rejetée. Et le passage suivant poursuit la charge antipatriotique du livre en l'associant toujours à l'expression de genre :

*Mignon est un géant, dont les pieds courbes couvrent la moitié du globe, debout, les jambes écartées dans une culotte bouffante de soie bleu ciel. Il trique. Si fort et calmement que des anus et des vagins s'enfilent à son membre comme des bagues à un doigt. Il trique. Si fort et si calmement que sa virilité observée par les cieux à la force pénétrante des bataillons de guerriers blonds qui nous enculèrent le 14 juin 1940 posément, sérieusement, les yeux ailleurs, marchant dans la poussière et le soleil. Mais ils ne sont l'image que du Mignon tendu, arc-bouté. Leur granit interdit qu'ils fassent les macs entortillés<sup>955</sup>.*

Genet file ici la métaphore du « trou » (la prison empuantie) qu'il associe aux « anus » et aux « vagins » qui « s'enfilent » à Mignon. C'est la France entière qui se retrouve dotée dans ce paragraphe d'orifices pénétrables. Le motif de la virilité de Mignon permet à Genet de parler des allemands qu'il inaugure ici en tant que parangons de la masculinité. D'ailleurs, quand Divine se souvient d'Alberto, c'est aux soldats allemands qu'elle le compare :

*Alberto était immobile sur le bord du chemin, presque dans les seigles, ses deux belles jambes écartées dans l'attitude du colosse de Rhodes ou dans celle que nous ont montrée, si fiers et solides sous leurs casques, les factionnaires allemands. Culafroy l'aima<sup>956</sup>.*

---

<sup>954</sup> *Ibid.*, p 97.

<sup>955</sup> *Ibid.*, pp. 87-88.

<sup>956</sup> *Ibid.*, p. 161.

Les allemands sont donc associés à des macs ou des voyous virils, à des chasseurs de serpents phallicisés. L'Allemagne est phallique. Ce qui, par conséquent, fait de la France une tante, un travesti. Les « guerriers blonds qui nous enculèrent le 14 juin 1940 » sont ici valorisés au détriment d'une France qui assume, aux yeux de Genet, la position féminine, c'est-à-dire la position de soumission, la position rectale.

C'est pourquoi sans doute, le narrateur rappelle par touches successives et discrètes le contexte de l'occupation. Si le roman se déroule sur plusieurs dizaines d'années (Culafroy est d'abord enfant, puis Divine a 20 et 30 ans et vieillit), une partie non négligeable semble se dérouler sous l'occupation. Ce sont d'abord, on vient de le voir, toutes les scènes concernant le narrateur emprisonné en train de rédiger le livre, mais ce sont aussi des scènes de vie publique présentant les travestis sous les yeux des occupants :

*On parle des bonnes amies absentes. Judith entre et, devant Divine, s'incline jusqu'à terre : — Bonjour, madame ! — La conne, clame Divine. — Die Puppe hat gesprochen, dit un jeune Allemand.*

*Divine rit aux éclats. La couronne de perles tombe à terre et se brise<sup>957</sup>.*

Alors qu'elles se trouvent regroupées dans un bar, les folles apparaissent donc entourées de mâles divers dont les soldats allemands font partie. L'Histoire est une toile de fond de la légende de Divine. La tante ne dédaigne pas de fréquenter l'occupant. On apprend pourtant que c'est la guerre qui lui prend son amant Gabriel :

*Gabriel partit en souriant, à larges enjambées lentes, car il portait des bottes. Il mourut à la guerre de France et les soldats allemands l'enterrèrent où il tomba, à la grille d'un château de Touraine. Sur sa tombe put venir s'asseoir Divine, y fumer une Craven avec Jimmy<sup>958</sup>.*

Ces références à la guerre rappellent une chose essentielle : le contexte rédactionnel du roman est celui de l'occupation allemande. Cependant, quand bien même Genet s'échine à exprimer son antipatriotisme, son rejet de la France et de ses institutions, par des éloges provocateurs des soldats allemands, il ne faudrait pas oublier qu'il représente aux yeux du pouvoir nazi le type même du rebus. Du fait même de son homosexualité, Genet est passible de déportation. Aussi la rédaction puis la publication d'un roman comme *Notre-*

---

<sup>957</sup> *Ibid.*, pp. 211-213.

<sup>958</sup> *Ibid.*, p. 151.

*Dame-des-Fleurs* en 1943 est, sinon un acte politique conscient, du moins un geste dangereux, et radicalement transgressif. Elizabeth Stephens le rappelle dans son introduction à *Queer Writing* :

*He is the author of ground-breakingly explicit homoerotic texts written during the German Occupation of Paris, when identified homosexuals risked deportation to the concentration camps*<sup>959</sup>...

*Il est l'auteur de textes novateurs explicitement homoérotiques écrits pendant l'occupation allemande de Paris, alors que les homosexuels identifiés comme tels risquaient la déportation dans les camps de concentration...*

Dans *Les Oubliés de la mémoire*, Jean Le Bitoux revient sur la déportation homosexuelle et son effacement de la mémoire collective :

*Une menace peut réellement peser sur eux par des rafles, des interrogatoires, à tout le moins par des mesures de surveillance et de rétorsion. Personne à Paris n'a réagi par rapport au carnage qui dure depuis sept ans outre-Rhin, à quelques centaines de kilomètres de là*<sup>960</sup>.

On ne peut donc pas oublier que le contexte politique dans lequel surgit *Notre-Dame-des-Fleurs* – et avec lui l'auteur Jean Genet – est un contexte mortifère pour les dissidents sexuels. Genet est à rapprocher en cela de Lemebel dont les activités et performances de travesti sous le régime pinochetiste étaient largement condamnables. En s'inscrivant lui-même dans sa fiction – le narrateur est « Jean Genet » et on peut imaginer que la Gestapo ou la Kommandantur n'avaient pas ni les connaissances ni les préoccupations narratologiques suffisantes pour distinguer le narrateur de l'auteur –, Genet se place sciemment dans la catégorie des ennemis de l'Allemagne nazie. Encore une fois, le roman contient en son sein une proposition et sa contradiction : tout en exprimant son admiration pour les « guerriers blonds qui nous enculèrent le 14 juin 1940 », il ne cesse de rappeler une identité homosexuelle qui le voue aux gémonies de ce même régime. Bien sûr, ces éloges gardent des années plus tard leur charge provocatrice. Leur caractère inacceptable pour quiconque a conscience de l'horreur et de l'inhumanité des camps de la mort demeure pleine et entière mais il serait erroné de penser que ces éloges, sporadiques et relativement courtes dans l'économie générale de l'œuvre, révèlent une fascination véritable pour l'idéologie nazie ou pour l'antisémitisme. Le passage que nous avons cité

---

<sup>959</sup> STEPHENS, Elizabeth. *Queer Writing: Homoeroticism in Jean Genet's Fiction*. New York: Palgrave Mc Millan, 2009, p. 1.

<sup>960</sup> LE BITOUX, Jean. *Les Oubliés de la mémoire*. Paris : Hachette, 2002, p. 128.

plus haut ne relève pas seulement d'un acte linguistique antipatriotique. Bien sûr, il s'agit pour Genet de manifester sa haine pour l'État français qui le stigmatise et l'emprisonne, et plus largement, contre toute forme d'autorité ou d'organisation sociale. En élaborant cet éloge paradoxal des soldats allemands, il rejette en bloc la France et ses institutions, que ce soit les colonies pénitentiaires (Mettray), les prisons ou les cours de justice et tous ses avatars, guillotine, potence. Toutefois, il ne faut pas être un exégète chevronné pour constater que cet éloge de la soldatesque allemande contient en son sein les éléments de sa propre sape. Quand bien même le motif de la sodomie suggère la position de domination de l'Allemagne par rapport à la France battue puis occupée, il n'en demeure pas moins que ces « soldats blonds », érotisés par le narrateur, sont représentés sous les traits d'homosexuels conquérants. Ainsi, l'éloge aux soldats blonds et à l'Allemagne qui les envoya tourne au grotesque, à l'absurde. Il est invraisemblable de faire l'éloge de l'ennemi en le dépeignant sous les traits d'un de ses martyrs. Faire des soldats allemands des homosexuels, aussi actifs et masculinistes soient-ils, revient à les considérer au même titre que les juifs, c'est-à-dire des individus susceptibles de déportation. La « force pénétrante » de l'armée allemande n'a beau être ici qu'une métaphore érotique, c'est aussi une métaphore scandaleuse et insultante. Dès lors, tout comme Mignon comprend « qu'était faux son cri, un soir : « Un mâle qui en baise un autre est un double mâle<sup>961</sup> » », le lecteur ne peut qu'admettre que l'enculade des « soldats blonds » ne fait pas d'eux des doubles mâles mais bien des homosexuels, soit des êtres chargés d'abjection. C'est dans sa dialectique habituelle, et sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, de phallicisation/déphallicisation qu'il faut considérer cet éloge paradoxal : en leur conférant une position de domination sexuelle masculine et homoérotique, Genet phallicise et déphallicise les soldats allemands, de sorte qu'ils sont à la fois des mâles, c'est-à-dire des mâles dominants, et des tantes. La position féminine est inhérente, chez Genet, à la position homosexuelle, et ce quel que soit son rôle, « tante-fille » ou « tante-gars », passif ou actif, dur ou mol. Cette expérience herméneutique nous prouve encore une fois le caractère irréductible de l'œuvre genettienne. Comme le rappelle Didier Eribon :

*On peut toujours trouver chez Genet une phrase qui contredira celle qu'on cite, et il faut être conscient, quand on essaye d'analyser son discours, que l'on ne peut dessiner qu'un Genet possible, arbitrairement découpé dans un ensemble sans cohérence, un Genet dont le « message » ainsi construit ne saurait épuiser la totalité de ce qu'il a pu écrire ou penser – tâche qui de toute façon, serait sans grand intérêt, et surtout vouée*

---

<sup>961</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 284.



*à l'échec, puisque le seul geste constant qu'on puisse lui attribuer avec certitude aura été de vouloir échapper obstinément à ce qu'on peut dire de lui*<sup>962</sup>.

On voit que les tentatives d'accoler à Genet, les images d'antisémite, de fasciste, de masculiniste, ou même leur opposé, féministe, humaniste, démocrate, sont vaines et illusoire tant le propre de l'auteur est de demeurer dans l'instabilité du verbe et du discours.

Toujours est-il qu'ancrant socialement et politiquement son récit dans la France populaire d'avant-guerre et dans celle occupée par l'ennemi allemand, Genet imbrique sciemment une réflexion sur la socialisation de l'homosexuel abjecté et celle sur l'appartenance à une patrie, à un état. Tout *Notre-Dame-des-Fleurs* résonne des échos politiques d'une France dépossédée de sa gouvernance et de son autorité et forcée dès lors d'assumer la position dévolue chez Genet aux « tantes-filles », aux travestis, aux homosexuels passifs et pénétrables, amollis par leur prosternation devant le tout-puissant phallus, quand bien même cette toute-puissance est illusoire et le phallus déphallicisé. En faisant de la France une folle comme les autres, en confrontant Divine à l'état collaborationniste de Pétain, Genet charge son roman de significations radicalement politiques et transgressives.

C'est une position similaire qu'incarne le chilien Lemebel, que ce soit dans ses chroniques ou dans le roman qui nous occupe actuellement : le corps du travesti, sa performance, son identité, sont toujours à lire dans un contexte politique. De fait, la première page du livre rappelle en quelques lignes le contexte historique. Le régime de Pinochet menace de s'effondrer :

*Des nuits funèbres, crochetées de cris, de l'inlassable « Il va tomber » et de tant et tant de communiqués de dernière minute dont on entendait chuchoter l'écho au « Journal de Radio Cooperativa »*<sup>963</sup>.

*Esas noches fúnebres, engalanadas de gritos, del incansable “Y va a caer”, y de tantos, tantos comunicados de último minuto, susurrados por el eco radial del “Diaros de Cooperativa”*<sup>964</sup>.

*L'incipit* impose d'emblée un cadre historique particulier : il s'agit du printemps 1986, dans les derniers temps de la dictature chilienne, alors que des attentats se préparent contre le Général Pinochet auxquels la Folle d'en face prend part sans le vouloir. Tout le roman

---

<sup>962</sup> ERIBON, Didier. *Une Morale du minoritaire*. Op. Cit., p. 30.

<sup>963</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 9.

<sup>964</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 7.

résonne des échos de Radio Cooperativa dont les transmissions s'inscrivent en lettres capitales qui viennent scinder le corps du texte :

*ICI, RADIO COOPERATIVA : DE VIOLENTS AFFRONTLEMENTS ONT LIEU ACTUELLEMENT SUR L'AVENUE BERNADO-O'HIGGINS OÙ DES BARRICADES ONT ÉTÉ DRESSÉES*<sup>965</sup>.

*COOPERATIVA ESTA LLAMANDO: VIOLENTOS INCIDENTES Y BARRICADAS SE REGISTRAN EN ESTE MOMENTO EN LA ALAMEDA BERNADO-O'HIGGINS*<sup>966</sup>.

Lemebel égraine au cours du texte ces inserts radiophoniques qui émaillent le récit ou le monologue intérieur de la Folle. Mais tout l'intérêt du personnage réside cependant dans son obstination à l'apolitisme :

*Mais elle s'en tamponnait, de l'actualité politique. Cela l'effrayait plutôt d'écouter cette radio qui ne diffusait que de mauvaises nouvelles. Cette radio qu'on entendait partout, avec ses chansons engagées et ces roulements de tambour qui maintenaient tout le monde sur le qui-vive. Elle préférait les émissions rétro : « Au rythme du cœur », « Pour les jeunes d'hier », « Nuits des faubourgs »*<sup>967</sup>.

*Pero ella ni estaba ni ahí con la contingencia política. Mas bien le daba susto escuchar esa radio que daba puras malas noticias. Esa radio que se oía en todas partes con sus canciones de protesta y ese tararán de emergencia que tenía a todo el mundo con el alma en un hilo. Ella prefería sintonizar los programas del recuerdo: “Al compás del corazón”. “Para los que fueron lolos”. “Noches de arrabal”*<sup>968</sup>.

Le choix de confronter la Folle d'en face dans le roman à un jeune militant d'extrême-gauche n'est pas seulement propice à la narration, il permet de lier deux problématiques au cœur de toute l'œuvre lemebelienne : l'engagement politique et le travestissement. Ainsi la Folle se politise-t-elle à mesure qu'elle s'amourache de Carlos. De sorte que le travesti apolitique, désengagé du début roman cède la place à une fougueuse manifestante rejoignant le chœur des femmes en lutte :

*Elle se rapprocha d'elles et une femme encore jeune lui fit signe de se joindre au cortège. Sans trop y réfléchir, la Folle prit une pancarte avec la photo d'un prisonnier disparu et laissa sa gorge de tapette s'associer aux hurlements. C'était étrange mais là, au milieu de ces dames, elle n'avait plus honte d'élever sa voix flûtée et de s'unir à leur mécontentement*<sup>969</sup>.

---

<sup>965</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 14.

<sup>966</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 13.

<sup>967</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 11.

<sup>968</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, pp. 9-10.

<sup>969</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 145.

*...y casi sin pensarlo, la loca tomo un cartel con la foto de un desaparecido y dejo que su garganta colisa se acoplara al griterío de las mujeres. Era extraño, pero allí, en medio de las señoras, no sentía vergüenza de alzar su voz mariflauta y sumarse al descontento*<sup>970</sup>.

C'est donc par le biais de la politisation que la Folle déclassée, abjectée, mise au ban de l'ordre social, retrouve une forme de socialisation, de légitimité. La direction générale de la narration de Lemebel est celle de l'acceptation de l'ordre politique, de l'intégration du personnage *queer* dans la gestion de la cité, fût-ce dans le rang de l'opposition radicale. C'est encore une fois l'apport majeur de Pedro Lemebel que de nimber le personnage de travesti d'une aura politique. Contrairement à Genet et Donoso, le travesti lemebelien ne se contente pas de dépasser l'abjection par la performance au sein d'un microcosme dont on a vu qu'il relevait d'un lumpenprolétariat paupérisé mais réintègre le corps social à la faveur d'une politisation accélérée. Il faut ensuite rappeler que le roman de Lemebel entremêle deux intrigues a priori distinctes : la relation d'une Folle vieillissante et dépolitisée avec un jeune militant et les relations conflictuelles du Général Pinochet avec sa femme. Or, ce tressage narratif, qui constitue la structure narrative de toute l'œuvre, dit bien que l'acte même du travestissement a à voir avec le politique. Bien sûr, le personnage de Pinochet ne cesse de pester contre les homosexuels et les allures efféminées des étudiants ou de certains de ses soldats, mais c'est bien l'identité chilienne qui en jeu dans ce système d'écho. La Folle d'en face – qui se trouve, narrativement, en face du Général – représente tout ce qui fait horreur au régime militaire. De fait, le rejet de l'homosexualité, et sa destruction, se retrouve dans toutes les formes de dictatures, de Hitler à Pinochet en passant par Castro. Le pouvoir dictatorial exacerbe le binarisme et le patriarcat. Les valeurs viriles sont toujours valorisées. La Folle est donc à l'opposé exacte de l'homme chilien tel que le fantasme Pinochet. Écrit en pleine dictature, ce roman doit être pensé un acte politique. Placer en vis-à-vis le portrait, souvent lyricisé de la Folle, et celui, caricaturé, du Général, relève de la satire. C'est d'autant plus vrai que la Folle est une Folle métissée, dont la peau burinée dit du moins l'ethnicité. L'auteur et performeur *queer* partage avec sa création de nombreuses caractéristiques, lui qui se déclarait lors d'une interview « homosexuel, pauvre, indien et mal habillé<sup>971</sup> ». L'identité de la Folle est donc pensée d'un point de vue politique. Dans un article récent intitulé « *Pedro Lemebel and the translatxrsation* », Arielle Concilio revient sur l'identité de « loca »

---

<sup>970</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 165.

<sup>971</sup> IÑIGUEZ, Ignacio. "Pecar por ser diferente", *La Nación*, octobre 1996, pp. 42-43.

brandie par Lemebel, tant dans ses performances que dans ses écrits, ainsi que sur une certaine critique chilienne, dont Nelly Richard est sans doute la représentante la plus célèbre :

*Lemebel's gender-sexual identity as a loca suggests a hybridity or multiplicity of gender and sexual positions. According to Melissa M. Gonzalez, "the feminine noun la loca can describe not only a crazy woman but also a gender nonconforming homosexual man" or person assigned male at birth (2014: 123– 24). As such, Gonzalez notes that 'locas' "interchangeable use both masculine and feminine pronouns. While some people in Latin America self-identify as or equate terms like trans and loca, a few others, like Lemebel, identify primarily as loca and not as trans, transexual, travesti, trava, or transgenero" (123–24). Similarly, travesti indicates a complex multiplicity that destabilizes the notion of a binary gender and sexual identity. According to cultural critic Nelly Richard, "Travestismo breaks the binary of sexual opposition," which in turn breaks the cis-heteronormative structure upon which "Chilean national identity is founded" (2004: 126) and further links the ethno-racial hybridity of mestizaje to the gender hybridity and nonbinariness of travestismo<sup>972</sup>.*

*L'identité de genre et de sexe de la Folle propre à Lemebel suggère une hybridité ou une multiplicité d'expressions de genre et de sexualité. Si l'on en croit Melissa M. Gonzalez, « le nom féminin la loca (la folle) peut aussi bien décrire une femme aliénée qu'un homme homosexuel qui ne se conforme pas à son genre » ou une personne assignée homme à la naissance. Ainsi, Gonzalez fait remarquer au sujet de la folle « son utilisation interchangeable des pronoms masculins ou féminins. Tandis que certaines personnes en Amérique latine s'identifient ou s'assimilent à des termes comme trans, transsexuel, travesti, travelo ou transgenre ». De même, le travesti indique une multiplicité complexe qui déstabilise la notion d'identité binaire de genre et de sexe. Selon Nelly Richards, « le travestissement rompt la binarité de l'opposition sexuelle » ce qui à terme fragilise la structure cis-hétéronormative autour de laquelle « l'identité nationale chilienne est fondée » et dès lors relie l'hybridité ethno-raciale du métissage à l'hybridité de genre et à la non-binarité du travestissement. [Notre traduction]*

Ainsi, ce serait le fait de s'accaparer les deux pronoms, et, partant, les deux genres, qui préside à l'identité recouverte par l'appellation « loca ». Or, la Folle, qu'elle soit ou non politisée, relève toujours d'une transgression, d'une opposition au régime. Se travestir, pour Lemebel, c'est s'opposer à la binarité oppositionnelle qui est hyperbolisée par le régime de Pinochet. Le virilisme dont le dictateur drape son régime est menacé par l'existence et la persistance de l'identité dissidente qu'incarne la Folle d'en face. La « Follie », selon Lemebel, est une façon d'affirmer deux expressions de genre simultanées ou consécutives. Quand bien même la Folle d'en face méprise les jeunes militants, ignore les événements de rue, son identité même relève d'une opposition radicale au régime. Dans son livre *Masculine/Féminine*, Nelly Richards revient sur l'émergence d'une culture du travestissement en opposition à la dictature viriliste de Pinochet :

---

<sup>972</sup> CONCILIO, Arielle A. "Pedro Lemebel and the Translatxrsation: On a Genderqueer Translation Praxis", *TSQ*, November 2016; 3 (3-4): p. 469. En ligne : <https://doi.org/10.1215/23289252-3545167>.

*Artistic imagery invoking the figure of the transvestite (art, photography, video, literature, theater) exploded under the dictatorship, in a Chile that joined in a single image two counterposed signals of gender: active (domination) and passive (submission). On one side of this double face, the Chile involved in taking power and in armed intervention imposed a militaristic-patriarchal discourse (ce qui est exactement l'enjeu de la structure narrative par alternance de Pedro Lemebel : un chapitre sur la Folle en train de se politiser, un autre sur le dictateur), exacerbating the ruling rhetoric's virile identifications. And on the other side of this very same face was the Chile submerged in obedience to the disciplinary model, submitting to orders, like a woman, in obligatory silence<sup>973</sup>.*

*L'imagerie artistique invoquant la figure du travesti (art, photographie, vidéo, littérature, théâtre) a explosé sous la dictature, dans un Chili qui réunissait en une seule image deux signaux de genre opposés : actif (domination) et passif (soumission). D'un côté de ce double visage, le Chili engagé dans la prise de pouvoir et dans l'intervention armée a imposé un discours militaro-patriarcal, exacerbant les identifications viriles de la rhétorique au pouvoir. Et de l'autre côté de ce même visage, le Chili immergé dans l'obéissance au modèle disciplinaire, se soumettant aux ordres, comme une femme, dans le silence obligatoire. [Notre traduction]*

Ainsi, opter pour l'expression d'une féminité radicale lorsqu'on est reconnu par l'État comme un homme au sens biologique et social du terme relève déjà de l'opposition politique, d'une forme de résistance tout en adoptant la position d'une soumission passive à l'ordre établi. La rencontre de la Folle avec Carlos ne ferait dès lors que révéler la dimension politique inhérente à toute forme de travestissement. La Folle procéderait de l'attitude propre à un peuple tenu sous le joug d'une dictature ayant opté quant à elle pour une posture virile. Anne-Clair Huby rappelle également dans un article de 2012 la dimension politique du roman de Lemebel :

*En effet, les deux histoires parallèles des deux couples de protagonistes formés par Carlos le révolutionnaire et la Loca del Frente d'une part, et Augusto Pinochet et Lucia Hiriart de l'autre dans le Santiago du printemps 1986 se rejoignent dans l'attentat perpétré contre le Dictateur par le Front Patriotique Manuel Rodriguez dans le Cajón del Maipo. Attentat auquel participe Carlos et la Loca. Ce qui suppose bien entendu une forme de prise de conscience politique de la Loca, alors que rien ne semblait l'y prédisposer, elle qui entoure de voiles la réalité<sup>974</sup> ...*

En inscrivant ses personnages dans la dictature pinochetiste finissante, Lemebel enchâsse ainsi deux discours politiques, l'un dans la narration de l'opposition au pouvoir, l'autre dans la description de l'identité dissidente d'une Folle qui se politise. Le fait que le personnage qui se politise et finisse par s'opposer à la dictature n'est pas, peu s'en faut, anecdotique. Pour Lemebel, les luttes des minorités sexuelles, ethniques, doivent se

---

<sup>973</sup> RICHARD, Nelly. *Masculine/Féminine*. Op. Cit., p. 43.

<sup>974</sup> SEMILLA-DURAN, Maria A. (dir). *L'Écriture de Pedro Lemebel. Nouvelles pratiques scripturales*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 111.

trouver au croisement des luttes d'émancipation populaire. Du reste, l'auteur a montré ce choix intersectionnaliste lors de différents happenings au cours desquels il se représentait alliant travestissement et emblèmes communistes, comme dans cet autoportrait devenu célèbre :



N'oublions pas enfin, nous aurons l'occasion d'y revenir, que l'affirmation d'une identité homosexuelle sous la bannière de la « Loca » se veut une entreprise de résistance culturelle face à une domination occidentale et américaine. Comme le dit Henri Billard dans son article « Amour et culture populaire : armes de lutte politique dans le roman *Je tremble, ô Matador* de Pedro Lemebel » :

*Il conçoit la loca comme une forme de résistance culturelle contre l'hégémonie hétérosexuelle et de résistance politique en mettant en question l'hypocrisie de la société chilienne, y compris de la classe politique de gauche*<sup>975</sup>.

Si la dimension historique et politique est moins explicitement présente dans le roman de Donoso, il n'en demeure pas moins que celui-ci s'inscrit dans un contexte

---

<sup>975</sup> BILLARD, Henri. « Amour et culture populaire : armes de lutte politique dans le roman *Je tremble, Ô Matador* de Pedro Lemebel », in GUENNEC, Mariannick (Dir.), *Entre jouissance et tabous, les représentations des relations amoureuses et des sexualités dans les Amériques*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 126.

historico-littéraire particulier sur lequel revient d'ailleurs Lionel Souquet dans un article déjà cité :

*Les œuvres du Boom éludent ces voix marginales et sont généralement élitistes, antiféministes, homophobes et fermées à la différence. En ce sens, Varderí estime que seules les œuvres du post-boom (Arenas, Peri Rossi, Puig, Sarduy...) s'inscrivent dans l'optique postmoderne alors que celles du Boom sont des œuvres modernistes appartenant à la modernité<sup>976</sup>.*

De fait, José Donoso, présenté comme un auteur du Boom se détache considérablement de ses pairs par l'inscription dans sa narration d'une réflexion sur les minorités de genre et par l'adoption du point de vue travesti. Dans le même article, Lionel Souquet rapporte et traduit les propos d'Alejandro Varderí définissant le postmodernisme en littérature :

*[...] ambigüedad, ironía, artificialización, sentido del humor, desarticulación, nostalgia, carnavalización y, por sobre todo, revalorización de las diferencias y de lo diferente que, a mi entender, debe tener toda obra postmoderna. Pues si algo ha logrado el postmodernismo ha sido desviar la atención del público y la crítica hacia los márgenes desde donde nos habla, ya no el erudito, el político o el diplomático, sino la mujer, el homosexual, la lesbiana, el drogadicto, el transexual, el travesti<sup>977</sup>.*

*[...] ambigüité, ironie, artificialisation, sens de l'humour, désarticulation, nostalgie, carnavalisation et, surtout, revalorisation des différences et de la différence, ce qui, à mon sens, doit caractériser toute œuvre postmoderne. En fait, si le postmodernisme a réussi quelque chose, c'est le fait de dévier l'attention du public et de la critique vers les marges, zone depuis laquelle nous parlent, non plus l'érudit, l'homme politique ou le diplomate, mais la femme, l'homosexuel, la lesbienne, le toxicomane, le transsexuel, le travesti<sup>978</sup>.*

On voit que la situation de Donoso est plus complexe qu'il n'y paraît et que certains arguments en faveur de son inscription dans une esthétique postmoderne demeurent légitimes, bien que ne permettant pas une adhésion complète et définitive. À la différence de Lemebel, Donoso ne se revendique jamais d'un militantisme, qu'il soit *queer* ou travesti mais il embrasse bel et bien la subjectivité homosexuelle, *queer*, travesti, de la Manuela. Comme l'explique dans la suite du même article, Lionel Souquet :

*Nous voyons donc que les auteurs que nous avons évoqués participent, de près ou de loin, de la mouvance « queer », notamment par la thématique du travestissement, la*

---

<sup>976</sup> SOUQUET, Lionel. « Homos, folles, trav, trans et « barbarie destructrice » chez Arenas, Copi, Lemebel, Puig, Sutherland et Vecchio », *Op. Cit.*, p. 11.

<sup>977</sup> VARDERÍ, Alejandro. *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar, del barroco al kitsch en la narrativa y el cine postmodernos*, p. 33, cité dans SOUQUET, Lionel, « Homos, folles, trav, trans et « barbarie destructrice » chez Arenas, Copi, Lemebel, Puig, Sutherland et Vecchio », *Op. Cit.*, p. 11.

<sup>978</sup> SOUQUET, Lionel. « Homos, folles, trav, trans et « barbarie destructrice » chez Arenas, Copi, Lemebel, Puig, Sutherland et Vecchio », *Op. Cit.*, p. 17.

*théâtralité et la mise en scène de soi, dans l'écriture, dans les arts plastiques et dans le champ de l'épître public. Certains ont même devancé cette dynamique – dès les années 1960 pour Arenas, Copi et Puig – et la prolongent tous, la dépassent même, la réinterprétant chacun à sa manière, inventant et écrivant – créant, dans le sens le plus génial et démiurgique du terme – leur propre devenir-homosexuel moléculaire et délirant – « folle », « trans- » –, mettant constamment leur identité en variation, le long d'une ligne où elle vrille du Moi à l'Autre, de l'individuel au collectif et à l'universel, revenant sans cesse au Moi pour se régénérer, ramenant toujours le militantisme dans le champ du « mineur », du côté de l'insolence, de la provocation et de la subversion, traçant leur propre ligne de fuite artistique, militante et révolutionnaire, sur le mode schizo<sup>979</sup>.*

Du reste, dans la longue préface qu'elle rédige à la réédition critique d'*El Lugar sin límites*, Serena Millares place quant à elle le roman de Donoso à la frontière « du modernisme et du postmodernisme » (“*obra fronteriza entre modernidad y postmodernidad*<sup>980</sup>”). La situation littéraire de Donoso au sein du Boom lui semble d'ailleurs plus périphérique puisqu'elle le place sciemment à une frontière, celle du post-Boom :

*...pero la recurrencia constante y sistemática a esa modalidad expresiva se hace un rasgo de la escritura del postboom, y a ella se adscribe Donoso<sup>981</sup>.*

*... mais la récurrence constante et systématique de cette modalité expressive devient une caractéristique de l'écriture post-boom, dans laquelle s'inscrit Donoso. [Notre Traduction]*

Quand bien même le propos donosien est moins *queer* que psychanalytique – l'enjeu d'un personnage comme la Manuela est moins de réfléchir à la condition *queer* qu'à l'identité scindé de l'être –, il n'en demeure pas moins que des rapports de pouvoir se dégagent ostensiblement. Dans *Ce Lieu sans limite*, c'est le personnage de Don Alejo qui incarne le pouvoir politique. Vicente Urbistondo revenait d'ailleurs sur la figure divine/satanique de ce personnage dans un article de 1981, “*La metáfora don Alejo/Dios en El Lugar sin límites*<sup>982</sup>”. Sans entrer dans les détails de la métaphore biblique filée tout au long du roman, il suffit de dire que don Alejo incarne la figure patriarcale absolue du village. De fait, c'est lui qui décide de l'avenir du village – son électrification ou non, son raccordement routier. Il est de « ce lieu sans limite » le garant et le propriétaire :

---

<sup>979</sup> *Ibid*, p. 11.

<sup>980</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites*. Op. Cit., p. 51.

<sup>981</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>982</sup> URBISTONDO, Vicente. “*La metáfora don Alejo/Dios en El Lugar sin límites*”. *Texto Critico* 7, 22-23, 1981, pp. 280-291.



*Des vignes et des vignes et encore des vignes, partout à perte de vue, jusqu'à la Cordillère. Celles qui n'appartenaient pas à don Alejo appartenait à ses proches, frères, beaux-frères, cousins ou plus. Tous des Cruz. L'éventail des vignes convergeait vers les maisons d'El Olivo qu'entouraient un parc pas très grand mais un parc tout de même, et l'ensemble des forges, laiteries, tonnelleres, hangars et celliers de don Alejo<sup>983</sup>.*

*Viñas y viñas y más viñas por todos lados hasta donde alcanzaba la vista, hasta la cordillera. Tal vez no fueran todas de don Alejandro. Si no eran suyas eran de sus parientes, hermanos y cuñados, primos a lo sumo. Todos Cruz. El varillaje de las viñas convergía hasta las casas del fundo El Olivo, rodeadas de un parque no muy grande, pero parque al fin, y por la aglomeración de herrerías, lecherías, tonelerías, galpones y bodegas de don Alejo<sup>984</sup>.*

Figure patriarcale et bourgeoise, don Alejo est le propriétaire terrien par excellence, décideur et sustenteur des autres personnages. Il incarne l'expansion capitaliste qui rend obsolète un village comme El Olivo. C'est lui, comme nous l'avons déjà dit, qui donne à la Grande Japonaise, le bordel. C'est lui qui force la matrone et la Manuela à coucher ensemble pour satisfaire à son appétit ludique, de sorte qu'il est indirectement le responsable de l'existence de la Petite Japonaise. C'est lui enfin auquel obéit Pancho du fait de la dette qu'il a contractée vis-à-vis de lui. On voit donc que les rapports de pouvoir sont installés dans les premiers chapitres du roman. El Olivo représente le Chili rural et arriéré auquel l'hydre capitaliste, sous les traits du bourgeois don Alejo, s'attaque. Dans son article "From *Criollismo* to the Grotesque", Merlin Forster déclare que l'un des thèmes principaux de l'œuvre donosienne est celui de « la décrépitude d'une société chilienne rigidement structurée » ("*the decay of a rigidly structured Chilean society*<sup>985</sup>"). Si ce propos porte surtout sur les romans de Donoso se déroulant dans la stricte bourgeoisie chilienne, il n'en demeure pas moins pertinent pour le roman qui nous occupe et qui narre la décrépitude d'un autre pan de la société chilienne, rurale cette fois-ci, entamée par le capitalisme postmoderne. Lorsqu'il revient ensuite sur la figure de don Alejo, il la définit comme « un patriarche autoritaire qui consacre tous ses efforts à exercer sa propre supériorité masculine » ("*the domineering patriarch who thwarts his every effort at exerting his own masculine superiority*<sup>986</sup>"). De fait, à la fin du roman, don Alejo reste le maître absolu. Tandis que la Manuela disparaît sous les coups des clients du bordel, don Alejo garde son autorité et ses secrets. El Olivo s'effondrera, pas lui.

---

<sup>983</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 24.

<sup>984</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 117.

<sup>985</sup> FORSTER, Merlin. *Tradition and Renewal: Essays on Twentieth-Century Latin American Literature and Culture*. Chicago: University of Illinois Press, 1975, p. 217.

<sup>986</sup> *Ibid.*, p. 223.

Ainsi chaque roman représente à sa manière une forme de pouvoir politique qui est aussi un pouvoir sexuel. Parce qu'ils vivent à la marge (prostitution, drogue, criminalité), les travestis passent sous le coup de la loi. Mais c'est l'acte même du travestissement qui est considéré comme une menace, quand bien même ce ne serait pas inscrit dans la loi, ce qui est le cas notamment dans la France des années folles comme le souligne Fared Chenoune dans l'article qu'il consacre au bal de Magic-City :

*Rappelons que si la loi, depuis 1800, interdisait toujours aux femmes d'aller vêtues en hommes, aucun texte toutefois n'interdisait aux hommes de se travestir*<sup>987</sup>.

Cela n'empêche pas évidemment la police mondaine d'arrêter les travestis pour atteinte à la morale publique, d'où les autorisations exceptionnelles de travestissement pour le bal :

*Le bal des travestis avait lieu deux fois par an, la veille l'un du Mardi-Gras, l'autre du jeudi de la Mi-Carême. Ces soirs-là, la préfecture de police autorisait qu'on se travestît pour aller aux bals costumés et masqués, selon la tradition de Carnaval de retournement des hiérarchies de classes et des assignations de genre*<sup>988</sup>.

Dans tous les cas, l'acte de travestissement n'a pas à être interdit par la loi pour se voir réprimé. De fait, et chacun des romans le souligne, l'interdit social est tel que le pouvoir normatif tend à se manifester sous toutes ses formes pour tuer dans l'œuf les manifestations transgenres. De sorte que chez nos trois auteurs, les représentants de ce que nous nommerons pour l'occasion la milice du genre interviennent en réaction à la performance du travesti.

### 322. La milice du genre

Chacun des romans, à sa manière, oppose au personnage de dissident sexuel un autre personnage représentatif de l'hétéronormativité et plus largement de l'ordre binaire des choses. Bien sûr, cette police normative, on l'a vu, peut provenir de l'État. On pense

---

<sup>987</sup> CHENOUNE, Farid. « Leur bal. Notes sur des photos de Magic-City, bal des tantes de l'entre-deux guerres », in *Modes Pratiques, revue d'histoire du vêtement et de la mode*, n°1, novembre 2015, pp. 250, disponible en ligne : [https://duperre.org/doc/1794-MP1\\_FARID\\_CHENOUNE\\_-\\_Leur\\_bal.pdf](https://duperre.org/doc/1794-MP1_FARID_CHENOUNE_-_Leur_bal.pdf).

<sup>988</sup> *Ibidem*.

notamment au personnage de Don Alejo chez Donoso, politicien roué qui cède à la Grande Japonaise le bordel d'El Olivo. On pense également à Pinochet dans le roman de Lemebel qui incarne, comme on vient de le voir, l'ordre viril et patriarcal. On pense enfin aux personnages de policiers ou de militaires évoqués au fil des phrases. De fait, dès l'ouverture de *Je tremble ô Matador*, les forces policières sont mentionnées annonçant d'emblée le règne des dépositaires de l'ordre moral et sexuel qui sévissent dans l'univers de la Folle :

*Une année marquée par la fumée des pneus en flammes dans les rues d'un Santiago quadrillé par les patrouilles de police*<sup>989</sup>.

*Un año marcado a fuego de neumáticos humeando en las calles de Santiago comprimido por el patrullaje*<sup>990</sup>.

Chez Genet également, la police incarne l'ordre et la justice bourgeoises. Peu importe d'ailleurs qu'elle soit celle de Pétain ou d'Albert Lebrun, le narrateur incarcéré rappelle constamment l'ordre policier :

*A présent, l'image de la fatalité, c'est pour moi le triangle que forment trois hommes d'allure trop banale pour n'être pas dangereuse. Imaginons que je monte une rue. Ils sont tous les trois sur le trottoir de gauche, où je ne les apercevais pas encore. Mais eux, ils m'ont vu : l'un passe sur le trottoir de droite, le deuxième reste à-gauche et le dernier ralentit un peu sa marche et forme le sommet du triangle où je vais m'enfermer : c'est la Police*<sup>991</sup>.

Mais si la législation et ses représentants ne prennent au sein des romans qu'une place minoritaire, c'est sans doute parce que la loi du genre ne requiert pas d'agent étatique pour être appliquée. Elle trouve dans les citoyens ordinaires des gardiens exemplaires et suffisamment intransigeants, des relais du pouvoir. Les instances de ce contrôle social se manifestent dans toutes les strates de la société. Le pouvoir n'a pas forcément besoin de représentants légaux, avérés, pour ce rappel à l'ordre binaire.

Il faut peut-être rappeler ici la définition que Foucault donne du pouvoir :

*Par pouvoir, il me semble qu'il faut comprendre d'abord la multiplicité des rapports de force qui sont immanents au domaine où ils s'exercent, et sont constitutifs de leur organisation ; le jeu qui par voie de luttes et d'affrontements incessants les transforme, les renforce, les inverse ; les appuis que ces rapports de force trouvent les uns dans les autres, de manière à former chaîne ou système, ou, au contraire, les décalages, les*

---

<sup>989</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 9.

<sup>990</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 7.

<sup>991</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 311.

*contradictions qui les isolent les uns des autres; les stratégies enfin dans lesquelles ils prennent effet, et dont le dessin général ou la cristallisation institutionnelle prennent corps dans les appareils étatiques, dans la formulation de la loi, dans les hégémonies sociales. La condition de possibilité du pouvoir, en tout cas le point de vue qui permet de rendre intelligible son exercice, jusqu'en ses effets les plus « périphériques », et qui permet aussi d'utiliser ses mécanismes comme grille d'intelligibilité du champ social, il ne faut pas la chercher dans l'existence première d'un point central, dans un foyer unique de souveraineté d'où rayonneraient des formes dérivées et descendantes ; c'est le socle mouvant des rapports de force qui induisent sans cesse, par leur inégalité, des états de pouvoir, mais toujours locaux et instables. Omniprésence du pouvoir : non point parce qu'il aurait le privilège de tout regrouper sous son invincible unité, mais parce qu'il se produit à chaque instant, en tout point, ou plutôt dans toute relation d'un point à un autre. Le pouvoir est partout ; ce n'est pas qu'il englobe tout, c'est qu'il vient de partout<sup>992</sup>.*

De sorte que les personnages de travestis sont sans cesse pris au piège des manifestations de pouvoir aussi diverses soient-elles. Dans la mesure où le travesti transgresse la loi – morale, genrée, hétérosexuelle –, il doit faire face à ces manifestations dont les formes peuvent être verbales ou physiques, publiques ou privées, masculines ou féminines, policières ou miliciennes. Puisque le pouvoir est partout, le travesti ne peut y échapper : il doit faire face à ce que Paul B. Preciado appelle l'« implacable système de surveillance hétérosexuelle<sup>993</sup> ». Du reste, Esther Newton revenait déjà sur l'hostilité à laquelle le performeur doit faire face, notamment dans un entretien avec l'un de ces personnificateurs féminins :

*... there's always the hostility of the straight audience toward a man in woman's clothes. The women are always envious. Let's face it; they don't like looking up on the stage and seeing some boy maybe looking better than they do.*

*EN: What about the men?*

*I: They're worse. It... emasculate them. I don't know... a man in women's clothes does something to the manly ego<sup>994</sup>.*

*Il y a toujours une hostilité de la part de l'audience hétérosexuelle à l'encontre d'un homme habillé de vêtements féminins. Les femmes sont toujours envieuses. Ne nous voilons pas la face : elles n'apprécient pas de lever les yeux vers la scène pour y voir un garçon quelconque présentant mieux qu'elles.*

*E. N. : Et les hommes ?*

*I : C'est pire. Ça... les émascule. Je ne sais pas... un homme qui s'habille avec des vêtements féminins, ça fait quelque chose à leur égo masculin.*

---

<sup>992</sup> FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité. Op. Cit.*, pp. 121-122.

<sup>993</sup> PRECIADO, Beatriz. *Testo Junky. Op. Cit.*, p. 87.

<sup>994</sup> NEWTON, Esther. *Mother Camp. Op. Cit.*, p. 65.

Cette hostilité se donne à lire dans tous les romans du corpus. C'est d'autant plus flagrant dans les scènes où les travestis performant leur féminité hyperbolique en dehors d'un cadre artistique. On se rappelle notamment de l'arrivée de Divine à Montmartre :

*Elle sourit à la ronde et chacun ne répondit qu'en se détournant, mais cela était répondre. Le café pensa que le sourire de : (pour le colonel : l'inverti ; pour les commerçants : la chochette ; pour le banquier et le garçon : la proutt ; pour les gigolos : « celle-ci », etc.) était abject<sup>995</sup>.*

Cette scène désormais célèbre développe les enjeux du pouvoir. Les clients du bar sont autant d'agents de l'« implacable système de surveillance hétérosexuelle » évoquée précédemment. En entrant chez Graff, à Montmartre, Divine entre dans la société hétéronormative et le rejet qu'expriment les usagers et le garçon de café sont le rappel de la loi : le travesti contrevient à l'ordre sexuel des choses. Ce que voient les clients du bar est avant tout la transgression d'un interdit social. Le seul fait d'entrer dans un lieu public habillé dans les oripeaux du genre opposé à celui qui nous est assigné à la naissance est une forme de dissidence. De sorte que le pouvoir se manifeste ensuite de deux façons : par le détournement, le dégoût ; par l'injure, le stigmate. Et Genet, qui a eu, en tant qu'homosexuel, à se confronter à ces expressions de pouvoir, les égrène au fil des pages. La scène des jeunes garçons, que nous avons déjà citée lors du traitement de l'exercice prostitutionnel, relève également de la manifestation du pouvoir normatif :

*Divine – revenons à elle – était accoudée contre un arbre, sur le boulevard. Il n'était pas de jeunes gens qui ne la connussent. Trois d'entre ces frappes s'approchèrent d'elle. D'abord, ils vinrent, en riant d'on ne sait quoi, peut-être de Divine, puis ils lui dirent bonjour, et demandèrent des nouvelles du turbin. [...] Les voyous se moquaient d'elle. Ils disaient que cela devait faire mal, les bites, que les vieux... ; que les femmes ont plus de charme... ; qu'ils sont des macs, eux... et d'autres choses, qu'ils disent sans doute sans méchanceté, mais qui blessent Divine<sup>996</sup>.*

L'injure est l'expression d'un pouvoir qui rappelle à son destinataire sa situation d'abjection : Divine n'est pas une femme, ni un homme, à peine un être social, elle est ce dont on peut se moquer, ce que l'on peut injurier, ce sur quoi il est légitime de cracher, celle sur quoi il est légitime d'exercer un pouvoir. Ce qu'incarne Divine est une identité dissidente, une représentation transgressive. Même les enfants le savent qui se permettent de l'injurier, de la menacer. C'est que le pouvoir trouve partout des ramifications et s'enseigne, hors de tout cadre légal, dès le plus jeune âge. Plus encore que l'homosexuel,

---

<sup>995</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 40.

<sup>996</sup> *Ibid.*, pp. 222-223.

elle incarne l'anormal, l'en-dehors de la norme. Même dans le microcosme des tantes-gars, des tantes-filles et des macs homosexuels, elle est la Toute-rejetée, la Toute-abjectée. Mignon la délaisse, Notre-Dame lui préfère Gorgui qui lui-même se laisse séduire, on l'a vu, par le jeune assassin travesti à l'occasion d'un bal. Et c'est paradoxalement, à la toute fin du roman, lors du procès de l'assassin, que Divine récupère, le temps d'un témoignage, son être social. Il lui faut pour ça toute une cour d'assise, forme institutionnalisée du pouvoir :

*– Je l'ai beaucoup connu, monsieur le Président, mais je peux dire pourtant que je le crois très naïf, très enfant. Je n'ai jamais pu apprécier que sa gentillesse. Il pourrait être mon fils.*

*Elle dit encore, avec beaucoup de tact, comment ils avaient si longtemps vécu ensemble. Il ne fut pas question de Mignon. Divine était enfin la grande personne qu'on lui refusait d'être partout ailleurs<sup>997</sup>.*

En lui donnant la parole, la cour autorise enfin Divine à être, lui confère enfin le statut de personne. Et c'est en s'instituant elle-même mère de Notre-Dame qu'elle acquiert ce statut. Le pouvoir lui donne *in extremis* l'opportunité de s'affirmer comme être. Nous noterons cependant que cette accession à l'être se fait une fois de plus sur un mode tragique car, comme Ernestine, elle est la mère d'un garçon déjà condamné, déjà mort.

Le pouvoir hétéronormatif dans *Ce Lieu sans limite* se manifeste par l'entremise des habitués du bordel et plus précisément dans la figure de Pancho. Il est celui contre qui la féminité de la Manuela ne cesse d'achopper. Pancho incarne ce pouvoir qui ne tolère l'existence tératologique du travesti. Tout le roman repose sur cette tension dramatique : Pancho va-t-il ou non se rendre au bordel pour réduire en pièces la Manuela ? Donoso accentue cet effet de dramatisation en ne faisant apparaître le prédateur que tardivement. De sorte qu'il n'existe d'abord qu'en tant que manifestation lointaine et sonore, celle des coups de klaxon de son gros camion rouge. La menace gonfle au fil des chapitres. Quand la Manuela l'évoque à la Ludo, voici le portrait qu'elle en donne :

*Je t'ai dit, ce grand type à moustaches qui venait souvent au village l'an dernier dans un camion rouge. Il est né à El Olivo mais il a quitté la propriété et il s'est marié. Depuis il revient de temps en temps. Ce type aux sourcils très noirs, avec un cou de taureau, que je trouvais si sympathique avant, quand il était plus jeune, et puis il y a un*

---

<sup>997</sup> *Ibid.*, p. 341.

*an il est arrivé chez nous avec une bande de copains complètement soûls et a été vraiment odieux. Le jour où ils ont mis en pièces ma robe de gitane*<sup>998</sup>.

*Ese hombrazo grandote y bigotudo que venía tanto al pueblo el año pasado en el camión colorado, te dije. Era del fundo El Olivo pero se fue y se caso. Después estuvo viniendo. Ése con las cejas renegridas y cogote de toro que yo, antes, cuando él era más chiquillo, lo encontraba tan simpático, hasta que esa vez vino a la casa con unos amigos borrachos y se puso tan pesado. Cuando me hicieron tiras mi vestido de española*<sup>999</sup>.

La description souligne par motifs successifs le virilisme du personnage : grandeur, pilosité, animalité (« cou de taureau »), habitudes (beuverie, violence). La mise en pièce de la robe de gitane est, on l'a vu, un geste symbolique de la part de Pancho : c'est la féminité qu'il refuse à la Manuela et qu'il déchire sous les yeux de ses amis éthyliques. Si la Manuela se plaint à la Ludo ou à la Petite Japonaise de l'arrivée au village de Pancho, c'est qu'elle sait qu'il représente pour elle le danger suprême. Pancho incarne le refus autoritaire de toute dissidence à l'ordre sexuel établi. La Manuela est coupable de travestissement, de transgression de la frontière des genres et des sexualités. Tout le roman se construit comme une lente montée de la tension dramatique qui débouche sur la destruction du corps travesti :

*« Ma mignonne...*

*– Maintenant tu vas déguster.*

*– Non... non... »*

*Il n'eut pas le temps de bouger que les hommes surgis des ronces se précipitaient sur lui comme des affamés. Octavio, ou bien Pancho le premier, à coups de poing... peut-être n'était-ce pas eux mais d'autres hommes qui s'étaient enfoncés dans les broussailles et l'avaient trouvé et se ruèrent sur lui pour le piétiner, le frapper, le torturer, corps chauds qui se tordaient sur la Manuela qui ne criait plus, corps lourds, rigides*<sup>1000</sup>...

*— Mijita linda...*

*— Ahora sí que va a llegarte.*

*— No... no...*

*No alcanzó a moverse antes que los hombres brotados de la zarzamora se abalanzaran sobre él como hambrientos. Octavio, o quizá fuera Pancho el primero, azotándolo con*

<sup>998</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, pp. 27-28.

<sup>999</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 119.

<sup>1000</sup> DONOSO, José. *Ce lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 189.

*los puños... tal vez no fueran ellos, sino otros hombres que penetraron la mora y lo encontraron y se lanzaron sobre él y lo patearon y le pegaron y lo retorcieron, jadeando sobre él, los cuerpos calientes retorciéndose sobre la Manuela que ya no podía ni gritar, los cuerpos pesados, rígidos<sup>1001</sup>...*

Ce passage qui amorce le récit de la destruction de la Manuela offre de nombreuses pistes interprétatives : le passage au genre masculin dans la syntaxe (marqué en espagnol par la terminaison des participes passés, des pronoms et des adjectifs) anticipe sur l'annihilation du travesti. Quant aux représentants de l'ordre sexuel, on voit qu'ils sont interchangeables : que ce soit Pancho, Octavio, ou n'importe quel autre client du bordel importe peu, le résultat est le même, la mise en charpie du dissident. C'est pourquoi le récit de Donoso prend la forme d'une saillie sexuelle. La destruction de la Manuela vaut pour son viol et l'assassinat est aussi une consommation du désir, de l'interdit. En détruisant le travesti, les clients satisfont son désir d'elle inavoué. La mention des corps chauds, de leur rigidité, confère à la phrase un sens hautement érotique : le meurtre est doublement un passage à l'acte, de sorte que les représentants du pouvoir en sont aussi les victimes, dans une dialectique ô combien foucauldienne. Pancho et Octavio sont victimes du pouvoir hétéronormatif et ne peuvent accepter le désir qu'ils éprouvent – désir avéré pour Pancho – pour la Manuela. C'est le pouvoir qui fait d'eux des criminels et il n'est pas interdit de penser que c'est le pouvoir qui génère le désir : en accolant à la Manuela le stigmatisme de l'interdit, la marque ambiguë du tabou, le pouvoir se fait aussi la matrice du désir de l'interdit. D'ailleurs, le lieu même dans lequel se déroule le meurtre est symbolique. C'est un lieu de vignes et de broussailles, un lieu sans limite dont la pilosité végétative absorbe les participants de cette orgie macabre. La terre sexualisée, génitalisée accueille le meurtre tout aussi sexuel et ritualisé du travesti. Chez Genet, comme chez Donoso, le travesti est vaincu, détruit, annihilé, et l'ordre sexuel demeure, n'arborant que de nouvelles entailles infimes faites à son hégémonie. Si la Folle de Lemebel est, comme on l'a déjà vu, la seule à bénéficier d'une résolution positive, il n'en reste pas moins que la violence patriarcale est à l'origine d'une partie considérable de son identité sexuelle :

*A croire qu'il la voyait comme une mamie à qui l'on doit le respect, et rien que le respect. Alors qu'elle ne rêvait que d'une chose : qu'il lui manque de respect. Qu'il se jette sur elle et l'écrase sous son odeur de mâle en rut. Qu'il lui arrache ses vêtements, la fiche à poil comme une vierge effarouchée. Car telle était la seule forme de respect qu'elle avait jamais connue, le seul coup d'aile paternel qui lui avait au passage*

---

<sup>1001</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 209.



*déchiré le cul, son cul d'enfant tapette. S'en était formé une croûte de respect avec lequel elle avait appris à vivre, comme on peut vivre sous la menace d'une patte griffue que l'on réchauffe, que l'on masse pour en adoucir la sauvagerie, s'habituant peu à peu à sa violence sourde, apprenant à jouir de cette griffure sexuelle comme seule forme d'affection connue<sup>1002</sup>.*

*Como si la Viera tan major, con tanto respeto y respeto y puro respeto. Cuando ella lo único que quería era que él le faltara el famoso respecto. Que se le tirara encima aplastándola con su tufo de macho en celo. Que le arrancara la ropa a tirones, desnudándola, dejándola en cueros como una virgen vejada. Porque ese era el único respeto que ella había conocido en su vida, el único aletazo paterno que le desrajó en hemorragia su culito de niño mariflor. Y con esa costra de respeto había aprendido a vivir, como quien convive con una garra, entibiándola, domesticando su fiereza, amasando la uña de la agresión, acostumbrándose a su roce violento, aprendiendo a gozar su rasguño sexual como única forma de afecto<sup>1003</sup>.*

C'est parce qu'elle a vécu dès l'origine la violence sexuelle, la domination masculiniste, que la Folle peine à comprendre la dynamique relationnelle instaurée par Carlos. Le viol du père est ce qui donne symboliquement la clé de toutes ses relations avec les hommes. Être homosexuel, être travesti, c'est comme être femme et assumer la position de soumission, le statut d'être violé par le pouvoir et ses hommes. Cette « croûte de respect » évoquée par le narrateur caractérise le pouvoir, la domination. Le passage est habile qui met en évidence la construction d'un désir fondé sur la soumission à la violence patriarcale, à l'apprentissage de la position de soumission, à la requalification systématique de la violence masculine comme source de plaisir et de jouissance. Lemebel montre ici comme les rapports de pouvoir d'une société binaire fondée sur la violence de genre sont sourdement érotisés. De sorte qu'une fois advenu le destin de travesti, ce sont ces rapports qu'on reproduit avec les hommes. Car la relation amoureuse et érotique ne consiste alors en rien d'autre que de recevoir la griffe masculine à peine amadouée.

Si Georgette ne connaît pas le destin tragique de Divine ou de la Manuela, elle n'échappe pas pour autant aux manifestations du pouvoir. Comme chez Donoso, celui-ci est incarné par la violence masculine, celle de Vinnie et de ses comparses. Comme chez Genet, c'est le bar qui représente l'« implacable système de surveillance hétérosexuelle » évoqué par Preciado. Georgette n'entre pas Chez Graff mais chez Le Grec, au tout début du chapitre qui lui est consacré, et expérimente non seulement des injures mais encore des coups :

*Harry lanza le couteau sur elle par en dessous et cria réflexe ! Elle leva un peu la jambe gauche, couvrit son visage de ses mains, se détourna et poussa un OOOOOOO suraigu*

<sup>1002</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 53.

<sup>1003</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, pp. 55-56.

*quand le couteau frappa le trottoir, ricochant contre le mur derrière elle et dérapant sur quelques mètres. Harry et Vinnie se bidonnaient, Vinnie alla jusqu'au couteau et le ramassa, Georgette s'éloignait criant encore à Harry, espèce de gros taré ! Pédale du Neandertal ! espèce de... Vinnie lança le couteau en criant réflexe. Georgette bondit, pirouetta en s'écartant du couteau leur hurlant d'arrêter (seul leffet de la benzédrine empêchait la crise d'hystérie à présent), mais ils se bidonnaient, leur audace se nour « rissant de sa peur ; lançant le couteau plus fort et plus près de ses pieds, le couteau dérapant et zigzaguant comme une boule de billard, ramassé et lancé de nouveau vers les pieds qui dansaient (la scène rappelant celle d'un western de série B) ; le rire, les bonds et les pirouettes cessèrent soudain quand la lame du couteau se planta dans le mollet (si ç'avait été une planche et pas la chair de Georgette, la lame aurait vibré et résonné)<sup>1004</sup>.*

*Harry flipped the knife underhand at her and yelled think fast! She lifted her left leg slightly, covered her face with her hands, turned away and shrilled an OOOOOOO as the knife hit the sidewalk, bouncing off the wall behind her and skipping a few feet away. Harry and Vinnie were laughing, Vinnie walking over to the knife and picking it up, Georgette walking away still screeching at Harry. You big freak! You Neanderthal fairy! You—Vinnie threw the knife yelling think fast. Georgette leaping, pirouetting away from the knife screaming at them to stop (only the benzedrine preventing hysteria now), but they laughed, their daring growing with her fear; throwing the knife harder and closer to her feet; the knife skipping and billiarding away, picked up and thrown again at the dancing feet (the « scene resembling one in a grade B western<sup>1005</sup>).*

Comme Divine, Georgette commet l'erreur d'affirmer son identité travestie dans un lieu public à socialisation masculine. On voit bien que la société peut se passer de législation et d'une police pour la faire respecter. Le pouvoir possède littéralement des bras armés partout. Vinnie et Harry se chargent de faire appliquer la loi hétérosexuelle. Leur violence, verbale et physique, rappelle à l'ordre le travesti. Comme La Manuela et Divine, Georgette expérimente dans le sang la loi phallique, le rappel à la loi hétérosexuelle. Elle ne sera pas la seule. Au cours du roman c'est Lee, le travesti le plus réaliste, le plus convaincant du groupe, qui subit les foudres de l'hétéropatriarcat :

*Il l'attrapa par l'autre bras et ils se mirent à la traîner jusqu'à la chambre, hurlant, glapissant, pleurant, implorant, et ils s'esclaffaient et lui tordaient les bras puis Harry l'empoigna par les cheveux, ses cheveux d'or qui lui tombaient jusqu'aux épaules et qu'elle aimait tant, et lui flanquèrent des baffes<sup>1006</sup>.*

*He grabbed her other arm and they started dragging her to the bedroom, screaming, screeching, crying, pleading and they roared and twisted her arms then Harry grabbed her by her hair, her precious golden shoulder length hair, and slapped her face.*

Il n'est pas surprenant que ce soit précisément la travestie la plus séduisante, la plus féminine, qui en vient à subir les coups et le viol des deux hommes. Plus encore que

---

<sup>1004</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn. Op. Cit.*, p. 37.

<sup>1005</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn. Op. Cit.*, p. 31.

<sup>1006</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn. Op. Cit.*, p. 92.

Georgette et ses sœurs, c'est elle qui incarne le pouvoir de déstabilisation de l'ordre sexe/genre en performant à la perfection la femme qu'elle n'est pas censée être.

La menace accompagne partout le travesti. Où qu'il aille, le pouvoir le rappelle à l'ordre. Pour la société, le travesti ne représente qu'une transgression et cette transgression est condamnée soit par l'abjection soit par la destruction. Bien sûr, l'organisation au sein de communautés est une première protection face à cet ordre hégémonique du dictat hétérosexuel cisgenre. C'est pourquoi Divine a Mimosa, Première Communion, Pince-Monseigneur, et toutes ses sœurs travesties. C'est pourquoi La Manuela vit dans un bordel, entourée de femmes cisgenres. C'est pourquoi Georgette a pour amies Lee, Goldie, Camille, et la Folle d'en face Grenouille, Lupe, Fabiola. Mais le regroupement en communauté *drag* ne permet d'échapper au tête-à-tête violent. Il faut au travesti toute une ingéniosité verbale et théâtrale pour échapper à la violence de genre : c'est ce qui a été conceptualisé sous l'appellation de *camp*.

### 323. Choisir son *camp* : l'humour *drag*

Vern et Bonnie Bullough, dans leur livre *Crossdressing*, rappellent le choix qui s'offre aux homosexuels du XX<sup>e</sup> siècle :

*The [homosexual] individual could either openly conform to the heterosexual mores, as most homosexuals in the past have, or flagrantly embody the socially imposed stigma of the effeminate male by becoming drag*<sup>1007</sup>.

*L'individu homosexuel peut soit se conformer aux mœurs hétérosexuelles, comme l'ont fait la majorité des homosexuels du passé, soit incarner explicitement le stigmat social du mâle efféminé en devenant drag. [Notre traduction]*

Bien sûr, nous pouvons relativiser la notion de choix. Toujours est-il que les personnages du corpus incarnent à merveille cette incarnation du stigmat social du mâle efféminé dont la représentation hyperbolique est le *drag*. Certains psychanalystes ont synthétisé la même problématique (homosexuel incarnant les codes de la masculinité

---

<sup>1007</sup> BULLOUGH, Bonnie. BULLOUGH, Vern L. *Cross Dressing, Sex and Gender*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993, p. 239.

straight/homosexuel incarnant la position féminine du *drag*), comme Thierry Bokanowski dans « Destins du féminin chez l'homme... » :

*Ainsi, les différents destins du féminin chez l'homme permettent de voir celui-ci se déployer vers les modes les plus évolués de son développement — tels les effets de la sublimation (ne dit-on pas qu'un homme « accouche » d'une œuvre ?) — jusqu'à son refus le plus absolu (la répudiation du féminin, « roc » qui fait obstacle à la guérison par l'analyse, butée ultime liée à la nécessité de répudier le féminin de la mère par crainte de son action passivante). Entre ces deux pôles, d'autres destins peuvent être décrits en fonction des diverses modalités de contre-investissement du féminin, que l'homme viendrait à redouter de voir surgir en lui sous les traits, trop inquiétants, d'une apparente prédisposition à la féminité ou à la féminisation. Ainsi, à titre d'exemple, peuvent être distingués :*

— Le « rouleur de mécaniques », version M. Fain, enfant d'une mère qui aurait régressé lors de ses rêveries maternelles à l'état de petite fille manipulant une poupée articulée ; au « rouleur de mécaniques » on peut adjoindre les fétichistes de la « virilité ».

— Le Don Juan pour qui l'horror feminae se double d'un odor du femina : constamment à l'affût de son propre féminin qu'il redoute parce que condensé avec ses angoisses de castration narcissique, il porte inlassablement un défi phallique à la terreur de ce qu'il vit comme féminin en lui et chez l'autre, ce qui le conduit à fuir son propre espace psychique.

— L'homosexuel, dans son aspect le plus tragique, voire le plus caricatural : version la « folle » qui s'adresse à ses amis en leur disant « ma fille » et met ainsi en dérision sa fascination pour le féminin ; « addicté » à sa relation maternelle primaire et féminine primaire, il n'a jamais pu en faire le deuil<sup>1008</sup>.

Tout l'intérêt de la troisième catégorie réside pour nous dans la mention de la « dérision ». Si Bokanowski l'analyse ici comme un ressort psychanalytique de protection contre sa fascination pour le féminin et son identification à la mère, l'humour, la dérision la caricature, bref, dans leur version la plus politisée, le *camp*, relèvent avant tout d'un mécanisme de défense sociale contre l'abjection et/ou la destruction auxquelles la société straight voue l'homosexuel efféminé et, plus encore, le travesti, la *drag-queen*. Le *camp* est l'arme des folles. Leur langue, leur sagacité, leur théâtralité sont bien souvent ce qui leur permet d'échapper à la violence de genre que leur destine le bras armé de l'ordre hétérosexuel. Mais le *camp* est aussi une façon pour les personnages de déjouer les défaillances de leur performance.

Nous l'avons vu, les personnages proposés par les auteurs du corpus sont majoritairement vieillissants. Se pose donc le problème de la performance, de la

---

<sup>1008</sup> BOKANOWSKI, Thierry. « Destins du féminin chez l'homme... », Revue française de Psychanalyse, Tome LVII, *La Castration et le féminin dans les deux sexes*. Paris : Presses Universitaires de France, 1993, p. 1492.

crédibilité. Souvent, le rire, l'humour, la parodie, sont des moyens de saper la critique, de performer malgré tout, dans un autre registre. Le *camp* intervient dès lors lorsque le féminin fait défaut. Esther Newton mentionne cette option :

*Older performers cannot do strictly serious drag. That is, although they may still wear glamorous drag and seriously impersonate an older but sophisticated woman, they must temper the impersonation with humor. [...] the point is that a young performer can get away with this type of deadly serious impersonation, whereas an older one will be ridiculed by other performers and, perhaps, the audience<sup>1009</sup>.*

*Les performeurs plus âgés ne peuvent pratiquer sérieusement le drag. Cela dit, bien qu'ils puissent toujours porter un travestissement glamour et personnifier sérieusement une femme plus âgée mais sophistiquée, ils doivent tempérer leur interprétation avec de l'humour. [...] Le fait est qu'un jeune performeur peut s'en sortir avec ce type de personnification réaliste, alors qu'un performeur plus âgé sera jugé ridicule par les autres performeurs, voire par l'audience elle-même. [Notre traduction]*

De fait, la Manuela, Divine, la Folle d'en face, doivent faire avec le rire ; celui des autres le plus souvent, qu'elles devancent ou se réapproprient dans un autre genre de performance, par leur propre rire.

Mais le *camp* n'est-il qu'un remède aux ratages du corps ? Le *camp* ne permet-il, par le rire – le rire maîtrisé –, que de dépasser les limites du corps ? La notion de *camp* permet en fait d'interroger l'ontologie travestie. Si le *camp* n'est évidemment pas nommé dans les textes du corpus, tous ses éléments constitutifs s'y retrouvent. Voici comment Esther Newton définit le *camp* :

*The camp style represents all that is most unique in the homosexual subculture, the camp is the cultural and social focus on the majority of male homosexual groups. The fundamental split between glamour and humor among female impersonators has its foundation not in female nightclub acts, but in the homosexual subculture itself<sup>1010</sup>.*

*Le style camp représente ce qu'il y a de plus unique dans la sous-culture homosexuelle. Le camp est le point de rencontre social et culturel de la majorité des groupes homosexuels. La séparation fondamentale entre le glamour et l'humour parmi les personificateurs féminins a ses fondations non pas dans les performances féminines des cabarets mais dans la sous-culture homosexuelle elle-même. [Notre traduction]*

Bien sûr, le cadre épistémologique de *Mother Camp* n'est pas celui de Genet ou de Donoso, pourtant l'analyse du *camp* comme élément de sous-culture *queer* demeure valable. De fait, cette séparation entre glamour et humour prévaut également dans les romans de notre corpus. L'humour intervient quand le glamour est impossible. C'est à la

---

<sup>1009</sup> NEWTON, Esther. *Mother Camp*. Op. Cit., p. 49.

<sup>1010</sup> *Ibid.*, p. 56.

fois une façon d'anticiper la moquerie, et l'abjection afférente, et une façon, pour les auteurs cette fois, de vider de leur substance les rôles sociaux. Pour le dire autrement, lorsque le travesti rit de lui-même et de sa performance, il s'agit certes de déjouer le rire de son audience, rire qui, s'il n'est pas précisément déjoué, peut conduire à l'accès de violence (verbale, physique, létale), mais, dans le cadre des représentations romanesques, il s'agit surtout de rappeler que l'expression de genre, que ce soit celle du travesti ou des personnages cisgenres, constitue une caricature et ainsi prête à rire. Esther Newton précise quant à elle – puisqu'il s'agit non pas de représentations romanesques mais bel et bien de performeurs dans le cadre d'une représentation pour laquelle l'audience a payé – cette idée de désamorçage par le rire :

*The framework is that of a normal audience and a perverted performer; the performer knows the audience finds his condition bizarre and/or funny, and he laughs with them at himself. The straight audience is then relaxed and ready to be entertained. There is no doubt that straight people, on the whole, find the fully costumed drag queen an object of both fright and contempt<sup>1011</sup>.*

*Le cadre est celui d'une audience normale et d'un performeur dénaturé ; le performeur sait que l'audience trouve sa situation étrange et/ou amusante, et il rit de lui-même avec eux. L'audience straight est dès lors détendue et prête à être divertie. Il n'y a nul doute que l'audience straight, au fond, considère la drag-queen complètement apprêté à la fois comme un objet d'effroi et de mépris. [Notre traduction]*

Le *camp* relève donc d'une stratégie de performeur, une façon de préparer son audience à une performance qui, dans un contexte social différent, correspondrait à une transgression véritable. L'incongruité de la performance est donc désamorcée par le rire. Et puisqu'il s'agit d'une scène et non pas, comme pour Divine ou Georgette, d'un bar, le *camp* autorise la performance, la rend possible, socialement acceptable. Esther Newton explique ensuite le fonctionnement du rire lié au *camp* :

*Masculine-feminine juxtapositions are, of course, the most characteristic kind of camp, but any very incongruous contrast can be campy<sup>1012</sup>.*

*Les juxtapositions du masculin et du féminin sont, évidemment, le camp le plus caractéristique, mais n'importe quel contraste très incongru peut être camp.*

Ce qui heurte le sens social des clients du Grec dans *Last Exit to Brooklyn* et de Chez Graff dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, soit la juxtaposition incongrue du masculin et du

---

<sup>1011</sup> *Ibid.*, p. 65

<sup>1012</sup> *Ibid.* p. 107.

féminin, est précisément ce qui fait rire l'audience du personnificateur féminin. Mais, encore une fois, il s'agit d'un cadre particulier, celui de la scène, du spectacle. Lorsque les personnages du corpus ont recours à l'humour, à la caricature, la problématique est autre : il s'agit de se prémunir d'une attaque plus violente. Susan Sontag est l'une des premières à lier le concept de *camp* avec l'œuvre de Jean Genet :

*Camp taste transcends the nausea of the replica. This is certainly true in Genet; when it comes to gender. Femininity performed on a body initially inscribed as male is not in any way devalued because of the artifice on which it relies. On the contrary*<sup>1013</sup>.

*Le goût du camp transcende la nausée de la réplique. C'est particulièrement vrai chez Genet ; quand il s'agit du genre. La féminité performée sur un corps initialement lu comme masculin n'est aucunement dévaluée à cause de l'artifice qu'elle implique. Au contraire. [Notre traduction]*

Dans les notes qu'elle rédige au sujet du *camp*, Sontag revient sur la façon dont le *camp* permet de dépasser l'injure, de survivre à l'abjection.

*Humor and irony in camp are a means of communicating and surviving in an intolerable situation*<sup>1014</sup>

*L'humour et l'ironie dans le camp sont des moyens de communiquer et de survivre dans une situation intolérable. [Notre traduction]*

Le *camp* n'est donc pas qu'un principe dramaturgique mais un outil de sauvegarde *queer*, une arme à déployer dans les situations d'abjections ou de violence. Le *camp* fonctionne comme une gestion du stigmaté, comme un acte de résistance à la violence transphobe ou homophobe. De sorte que le *camp* est aussi une façon de renverser une situation de pouvoir :

*The humor in the camp reversals [...] is a more empowering alternative than the self-pity or the sense of victimization*<sup>1015</sup> ...

*L'humour dans les renversements du camp [...] est une alternative plus encapacitante que l'apitoiement ou la victimisation. [Notre traduction]*

C'est ni plus ni moins ce qu'Esther Newton, malgré un parti pris différent de celui de Susan Sontag, déclare quand elle écrit à son tour dans *Mother Camp* :

---

<sup>1013</sup> SONTAG, Susan. *Notes on Camp*. London: Penguin Classics, p. 45.

<sup>1014</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>1015</sup> *Ibidem.*

*Camp humor is a system of laughing at one's incongruous instead of crying. That is, the humor does not cover up, it transforms*<sup>1016</sup>.

*L'humour camp est une façon de rire de l'incongruité de quelqu'un plutôt que d'en pleurer. En somme, l'humour ne cache pas, il transforme. [Notre traduction]*

L'humour *drag* permettrait donc un renforcement social et identitaire en éloignant tout misérabilisme. Éric Bordas le dit dans ces termes dans son article « Ironie gay » :

*La littérature gay est là dans son option de folle exubérante, volontairement exaspérante, qui ironise tout esprit de sérieux, et d'abord de sérieux gay, qui serait un contresens stylistique, et donc éthique*<sup>1017</sup>.

L'une des constituants de l'écriture queer serait donc, et nous aurons l'occasion d'y revenir, l'humour et plus particulièrement, le registre de l'ironie. Du reste, plusieurs articles mentionnent l'humour genétien, notamment dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, comme celui de Jenny Aline Flieger<sup>1018</sup>. Jean-Yves Le Talec dans *Folles de France* donne une définition particulièrement politique du *drag* qui résume et actualise les définitions complémentaires de Sontag et Newton :

*Le camp peut être considéré, sur le plan des rapports sociaux, comme la réaction à une identité pour autrui, celle du stéréotype de l'homosexuel efféminé. Dans sa forme communautaire, le camp contribue à construire l'identité de la folle, avec une double fonction : pour soi (les liens sociaux entre folles) et pour autrui (un langage qui protège le secret, contourne la censure, ou encore théâtralise le réel avec humour). Sous une forte contrainte sociale, il organise le rapport au monde d'une minorité face à la norme, mais propose aussi une représentation du monde marquée par la dérision de cette même norme. Dans sa forme sociétaire, le camp s'exprime dans la mobilisation des individus, dans une construction politique de résistance, de contestation et de subversion*<sup>1019</sup>.

Le *camp* serait ainsi un outil essentiel du travestissement, une façon de s'encapaciter, d'inverser un rapport de force, de contester un ordre social. Face au pouvoir normatif qui trouve potentiellement en chaque individu un représentant zélé, le travesti ne trouve à déployer que le rire *camp*. Jean-Yves Le Talec cite d'ailleurs dans ce même livre une définition de *camp* incluse dans *Lesbian and Gay Studies. A Critical Introduction* :

---

<sup>1016</sup> NEWTON, Esther. *Mother Camp. Op. Cit.*, p. 49.

<sup>1017</sup> BORDAS, Éric. « Ironie Gay », *Fabula / Les colloques, Hégémonie de l'ironie ?*, URL : [http://www.fabula.org/colloques/document\\_1008.php](http://www.fabula.org/colloques/document_1008.php), page consultée le 17 septembre 2021.

<sup>1018</sup> FLIEGER, Jenny Aline. "Dream, Humor and Power in Genet's *Notre-Dame-des-Fleurs*". *French forum* 9, n°1, 1984, pp. 69-83.

<sup>1019</sup> LE TALEC, Jean-Yves. *Folles de France. Repenser l'homosexualité masculine*. Paris : Éditions de la Découverte, Collection Genre et Sexualité, 2008, P. 148.



*Les hiérarchies liées au genre persistent toujours, et aussi longtemps qu'il y aura de telles hiérarchies, le camp restera pour certains d'entre nous un moyen de les questionner et d'y résister*<sup>1020</sup>.

Le *camp* n'est donc pas qu'une forme d'humour, mais un outil de résistance à la hiérarchie imposée par une société structurée autour d'une binarité sexuelle fondamentale. C'est pourquoi on retrouve ses traces dans chacune des œuvres du corpus et ce bien avant que le *camp* soit conceptualisé, revendiqué. Dans la longue dynastie romanesque des personnages de travesti, le *camp* trouve en effet son origine la plus notable dans cette scène souvent commentée de *Notre-Dame-des-Fleurs* que l'on nous excusera de citer dans son intégralité :

*Un rire n'éclot ici que d'un drame. Il est un cri de douleur. Dans l'un de ces bars : comme chaque soir, Divine a sur ses cheveux posé un petit tortil de baronne en perles fausses. Elle ressemble à l'aigle couronné des héraldistes, tendons du cou apparents sous la plume de son boa. Mignon est en face d'elle. Autour, à d'autres tables, les Mimosas, Antinéa, Première Communion. On parle des bonnes amies absentes. Judith entre et, devant Divine, s'incline jusqu'à terre : — Bonjour, madame ! — La conne, clame Divine. — Die Puppe hat gesprochen, dit un jeune Allemand.*

*Divine rit aux éclats. La couronne de perles tombe à terre et se brise. Condoléances auxquelles la joie méchante donne des richesses de tonalité : « La Divine est découronnée !... C'est la Grande-Déchue !... La pauvre Exilée ! ... » Les petites perles roulent dans la sciure semée sur le plancher où elles sont semblables aux perles de verre que les colporteurs vendent peu de chose aux enfants, et celles-ci sont pareilles aux perles de verre que nous enfilons chaque jour dans des kilomètres de fil de laiton, avec quoi, en d'autres cellules, on tresse des couronnes mortuaires pareilles à celles qui jonchaient le cimetière de mon enfance, rouillées, brisées, s'effritant par le vent et la pluie, ne gardant au bout d'un léger fil de laiton noirci qu'un tout petit ange en porcelaine rose avec des ailes bleues. Dans le cabaret, toutes les tantes sont soudain agenouillées. Seuls, les hommes s'érigent droits. Alors, Divine pousse un rire en cascade stridente. Tout le monde est attentif : c'est son signal. De sa bouche ouverte, elle arrache son dentier, le pose sur son crâne et, le cœur dans la gorge mais victorieuse, elle s'écrie d'une voix changée, et les lèvres rentrées dans la bouche : — Eh bien, merde, mesdames, je serai reine quand même.*

*Quand j'ai dit que Divine était faite d'une eau pure, j'aurais dû préciser qu'elle était taillée dans des larmes. Mais faire son geste était peu de chose à côté de la grandeur qu'il lui fallut pour accomplir celui-ci : retirer de dessus ses cheveux le bridge et le rentrer dans la bouche et l'y accrocher. Ce n'était pas rien pour elle de parodier un couronnement royal.*<sup>1021</sup>

Face au ratage de la performance (la chute des perles), Divine devance le rire. Si elle rit la première, c'est pour anticiper les moqueries qui ne manqueraient pas de fuser. Or, le

---

<sup>1020</sup> MEDHURST, Andy. "Camp", in MEDHURST, Andy. MUNT, Sally. *Lesbian and Gay Studies. A Critical Introduction*. Londres, Washington: Cassel, 1997, pp. 274-293. Cité dans LE TALEC, Jean-Yves. *Op. Cit.*, p. 151.

<sup>1021</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, pp. 211-213.

performeur doit maîtriser aussi le rire des autres. S'il est acceptable de faire rire, il l'est moins d'être risible. Ainsi Divine passe de la performance du glamour, dont le « tortil de baronne » est la pièce centrale, à une performance de l'humour en remplaçant le tortil nobiliaire par le dentier. Face à l'imminence de sa déchéance (la baronne découronnée), Divine caricature une figure royale. L'honneur est sauf. Il l'est pourtant en dépit du corps. Il est intéressant par ailleurs que ce soit un accessoire (le dentier) qui serve au travesti à garder la tête haute. C'est à la fois le manquement du corps (son vieillissement et la perte des dents) et l'utilisation d'une prothèse ici dévoyée qui permet à Divine de garder sa couronne, c'est-à-dire sa place dans la société travestie. Elle trouve paradoxalement dans son vieillissement, dans son délabrement, de quoi prévenir la honte, le ridicule.

Le *camp* ne sauve pas seulement l'honneur, il peut aussi sauver la vie. C'est l'art de la répartie et de la performance *camp* qui sauve plus d'une fois Divine du danger viriliste transphobe, notamment dans cette scène qui la confronte aux jeunes gouapes, macs en apprentissage qui s'exercent sur Divine aux injures et à l'acte d'abjection :

*Divine – revenons à elle – était accoudée contre un arbre, sur le boulevard. Il n'était pas de jeunes gens qui ne la connussent. Trois d'entre ces frappes s'approchèrent d'elle. D'abord, ils vinrent, en riant d'on ne sait quoi, peut-être de Divine, puis ils lui dirent bonjour, et demandèrent des nouvelles du turbin. [...] Les voyous se moquaient d'elle. Ils disaient que cela devait faire mal, les bites, que les vieux... ; que les femmes ont plus de charme... ; qu'ils sont des macs, eux... et d'autres choses, qu'ils disent sans doute sans méchanceté, mais qui blessent Divine. Sa gêne augmente. Ce sont des petites gouapes, toutes jeunes, et elle, elle a trente ans, elle pourrait les faire taire d'un revers de main. Mais eux, ce sont des mâles. Tous jeunes encore, mais le muscle et le regard durs. Et tous trois là, effroyablement inflexibles pareils aux Parques. Les joues de Divine brûlent. Elle feint de s'occuper sérieusement du dessin de ses ongles et de ne s'occuper que de cela : « Voici ce que je pourrais dire, pensa-t-elle, pour leur faire croire que je ne suis pas troublée. » Et tendant sa main, les ongles offerts, aux enfants, souriante, elle dit : — Je vais lancer une mode. Oui, oui, une nouvelle mode. Vous voyez, c'est joli. Les femmes-nous et les femmes-autres feront dessiner de la dentelle sur leurs ongles. On fera venir des artistes de Perse, ils peindront des miniatures qu'on regardera à la loupe ! Ah ! mon Dieu !*

*Les trois voyous furent décontenancés, et l'un d'eux, pour tous les autres, dit :*

*— Sacrée Divine!<sup>1022</sup>.*

C'est donc par une feinte, une tromperie, un jeu, que Divine détourne les jeunes gouapes de leur pulsion première. Ce qui sauve ici Divine relève de la performance travestie : ses gestes (« tendant sa main »), son corps (ses « ongles »), son art de l'improvisation (« je vais lancer une mode ») et de la dérision (« les femmes-nous et les femmes-autres »), tout

---

<sup>1022</sup> *Ibid.*, pp. 222-223.

est convoqué pour renverser le rapport de pouvoir, de sorte que les jeunes gens venus pour l'insulter ou la battre se retrouvent à leur tour hypnotisés, séduits par sa performance. D'ailleurs, la scène se clôt par un sacre : « Sacrée Divine ». Le *camp* sauve et sacre le travesti.

La Manuela, on l'a vu, est placée de façon récurrente face à la violence des hommes, face au rejet du corps social. Engagé dans un bordel rural, elle doit faire avec la faune non-éduquée qui lui est donnée pour audience. Or, dès le premier chapitre, le narrateur évoque la violence que lui a fait subir Pancho lors de sa dernière visite et qui eut pour conséquence la destruction de sa robe. Ainsi, lors d'une autre scène, narrée pendant une analepse, c'est par le *camp* aussi que la Manuela va échapper au pire. De fait, face à la violence et au rejet exprimés par des clients grisés, la danseuse de flamenco a recours au rire. Alors qu'elle vient d'être jetée dans la fontaine, la Manuela continue la performance, mais non plus pour séduire ; le but est désormais de faire rire :

*Et ils jetèrent la Manuela à l'eau. Les hommes qui la regardaient depuis la berge du canal bordé de ronces, se tordaient de rire en montrant du doigt la silhouette qui, plongée dans l'eau jusqu'à la ceinture, avec sa robe qui flottait autour d'elle comme une tache, prenait des poses, dansait et chantait El Relicario<sup>1023</sup>.*

*Y lanzaron a la Manuela al agua. Los hombres que la miraban desde arriba, parados entre la mora y el canal, se ahogaban de la risa, señalando a la figura que hacía poses y bailaba, sumida hasta la cintura en el agua, con el vestido flotando como una mancha alrededor suyo y cantando « El relicario<sup>1024</sup> ».*

La Manuela est passée du glamour de la danse à l'humour volontaire. Ses « poses » qui, sur scène, étaient prises – du moins par elle – au sérieux n'ont désormais pour but que d'égayer une audience devenue menaçante, de déjouer par la dérision la crise panique des clients. Le rire et le sens de la dérision du travesti désamorcent la colère et la rage des clients du bordel. Comme avec Divine, le rapport de pouvoir s'inverse. Les hommes qui l'avaient d'abord jetée avec violence s'égayent désormais de la voir continuer son spectacle de danseuse dans l'eau de la fontaine. Le rire n'est pas seulement un élément de la performance, il est ce qui permet au travesti de survivre dans un corps social qui le rejette.

Si Lemebel ne met pas en scène son personnage face à la violence homophobe qui la vouerait à sa destruction, il n'en demeure pas moins que la dérision participe de

---

<sup>1023</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 113.

<sup>1024</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 68.

l'ontologie travestie. Pour la Folle d'en face, le sérieux est interdit. Elle ne peut compter que sur le registre de l'humour et de la dérision. La prendre au sérieux reviendrait de fait à prendre au sérieux un troisième genre et à invalider du même coup le binarisme constitutif de la société :

*Voilà pourquoi elle lui jouait ce mélodrame. Mais le sérieux n'était pas dans son tempérament de pédale joyeuse. Elle n'avait jamais réussi à se faire prendre au sérieux<sup>1025</sup>.*

*Por eso le hacia este teatro dramático. Pero la seriedad nunca le había quedado bien a la comedia marichusca de su loca. Nunca había convencido a nadie cuando intento que la tomaran en serio<sup>1026</sup>.*

Encore une fois, c'est parce qu'elle ne peut être prise au sérieux que la Folle joue la « pédale joyeuse », joue, précisément, la « Folle ». Quand il la décrit avec ses sœurs travesties, le narrateur insiste sur « leurs rires de tapette<sup>1027</sup> » (« *sus risas mariconas*<sup>1028</sup> »). Plus tard encore, c'est sur le mode du rire que se joue la scène de séduction avec Carlos :

*Grâce à sa réplique de comédie vieillotte, elle avait réussi à émouvoir le gosse, à l'intégrer dans la scène bon marché de folle fatale qu'elle était en train de jouer<sup>1029</sup>.*

*Lo había conseguido con su dialogo de comedia antigua, había logrado conmover al chiquillo, hacerlo entrar en la escena barata que representaba su loca fatal<sup>1030</sup>.*

Face au rejet du corps social de son identité transgenre, le travesti n'a d'autre choix que l'humour et le jeu, l'extravagance et la théâtralité. Il n'y a de possible pour le personnage travesti qu'une ontologie dérisoire.

Ainsi, face aux éclats de haine des représentants masculins d'un ordre hétérosexuel omnipotent, le travesti n'a qu'une seule arme : l'autodérision. C'est en passant du glamour à l'humour que le performeur peut prétendre à la survie. Le *camp* s'inscrit dans cette logique, c'est l'outil du détournement et du renversement par excellence. En entrant dans l'univers romanesque, le travesti n'apporte pas seulement ses robes et ses perruques, il vient avec sa langue et son humour qui fonctionnent non pas

---

<sup>1025</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p 54.

<sup>1026</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p 57.

<sup>1027</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p 61.

<sup>1028</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p 66.

<sup>1029</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p 81.

<sup>1030</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p 88.

comme un signifiant du féminin (comme nous l'avons vu de la robe, du maquillage, des gestes) mais comme une façon de désamorcer les rapports de pouvoir, voire de les inverser.

C'est que le travesti représente une menace. En niant son sexe biologique, il clame à la face d'un monde qui ne veut pas l'entendre l'artificialité inhérente à tous les genres. Parce qu'il fabrique la femme au nez et à la barbe des hommes de la nation, il laisse entendre que la femme, précisément, ne relève que de la fabrication, de la construction. En invitant des spectateurs, volontaires ou non, dans les coulisses du genre, il a la morgue de déclarer, subrepticement, que le genre est un théâtre et c'est parce qu'il renvoie aux autres, hommes et femmes confondus, le reflet de leur artificialité, d'image de leur petit théâtre personnel, que le travesti est menacé de destruction. La violence sociale n'explose pas seulement parce que le travesti se travestit mais parce qu'en se travestissant il semble déclarer que nous sommes tous des travestis. De fait, le *camp* semble être pour les travestis une façon non pas seulement de copier le genre ou de rire du genre mais surtout de le nier, d'en affirmer l'artificialité définitive, le creux substantiel. En campant son personnage *camp*, le travesti révèle le vide des identités ; il dessentialise un genre que les habitudes et les itérations sociales systématiquement ont illusoirement essentialisé. C'est globalement ce que déclarait Jonathan Dollimore dans *Sexual Dissidence* en 1991 :

*The definition of camp is as elusive as the sensibility itself, one reason being simply that there are different kinds of camp. I am concerned here with that mode of camp which undermines the categories which exclude it, and does so through parody and mimicry. But not from the outside: this kind of camp undermines the depth model of identity from inside, being a kind of parody and mimicry, which hollows out from within, making depth recede into surfaces. Rather than a direct repudiation of depth, there is a performance of it to exceed: depth is undermined by being taken to and beyond its own limits<sup>1031</sup>.*

*La définition du camp est aussi insaisissable que la sensibilité elle-même, une des raisons étant simplement qu'il y a différents types de camp. Je m'intéresse ici à cette modalité du camp qui sape les catégories qui l'excluent, et le fait par le biais de la parodie et du mimétisme. Mais pas de l'extérieur : ce type de camp sape de l'intérieur le modèle profond de l'identité, en étant un type de parodie et de mimétisme qui l'évide de l'intérieur, en faisant remonter la profondeur à la surface. Plutôt que d'être une répudiation de la profondeur, il y a une performance de la profondeur qui l'excède : la profondeur est sapée en étant repoussée dans ses propres limites.*

Nous allons voir dès lors que la performance du travesti, qu'elle soit *camp* ou non, génère irrémédiablement une angoisse, celle liée au vide que sa performance révèle.

---

<sup>1031</sup> DOLLIMORE, Jonathan. *Sexual Dissidence. Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. New-York: Oxford University Press, 1991, p. 352.

### 33. L'angoisse du genre

Il semble bien que le travesti incarne dans la société moderne – ou postmoderne –, telle que décrite dans les quatre romans du corpus, une véritable angoisse du genre. La violence avec laquelle le travesti est traité ne cesse de poser question. Qu'est-ce qui dérange à ce point dans la performance, dans l'existence, dans l'identité du travesti ? En quoi l'identité transgenre constitue-t-elle une menace ? En quoi les pratiques transgenres nuisent-elles à celles et ceux qui en constituent les spectateurs ? Nous l'avons vu, les personnages du corpus ne portent pas explicitement une parole politique. Leur travestissement n'intervient pas pour déranger l'ordre social. Divine et ses consœurs ne remettent pas en cause l'ordre binaire du monde. Pourtant leur performance relève unanimement de l'intolérable. Le corps du travesti est ce qu'il faut injurier, stigmatiser, détruire, martyriser. C'est donc que son existence même entre en contradiction avec l'organisation de la *polis*. Le travesti n'a pas sa place dans la cité. Trois raisons à cela : premièrement, le travesti met en évidence, chez l'homme comme chez la femme, la dimension construite du genre – il agit comme le révélateur de la grande fabrique du genre, de la grande mascarade sexuelle ; deuxièmement, le travesti menace l'homme dans sa virilité, son entreprise de séduction est systématiquement perçue comme une entreprise de castration – parce qu'il maîtrise l'art féminin de la séduction, le travesti, qui n'est, aux yeux du monde, qu'un homme dégradé mimant la femme, menace l'hétérosexualité, et donc la masculinité, de l'homme ; enfin, le travesti ne se préoccupe pas de jouer la femme, ce qui l'intéresse est autre chose, quelque chose de plus qu'à la suite de Jean-Christophe Corrado nous nommerons la « sur-femme<sup>1032</sup> » ; pis que mimer la femme, il joue son au-delà, il compose, en virtuose, quelque chose qui n'est pas inscrit dans l'ordre binaire hégémonique.

---

<sup>1032</sup> CORRADO, Jean-Christophe. « Portrait de Jean Genet en *drag queen*. Modèle idéal du féminin et performance de genre dans l'œuvre de Jean Genet », *Sociopoétiques* [En ligne], n° 4, mis à jour le 25/11/2019, URL : <http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=762>.

### 331. Tous des travestis !

Le travesti se donne à lire comme le révélateur de la dimension construite du genre. S'il attire à lui ce haut degré de violence sociale, c'est qu'il dit quelque chose de l'homme et de la femme cisgenres. La phobie transgenre ne saurait s'expliquer sans cela. Que le travestissement soit ou non politique, il est lu par les autres membres du corps social comme un acte politique du fait même de sa transgression à la loi binaire. Si le travesti n'est pas systématiquement subversif, dans la mesure où il peut se contenter d'exprimer conformément l'un des deux genres exprimables, le fait même qu'il puisse l'exprimer, dans une inversion farouche de son identité sociale, relève du désordre et de la dissidence. L'identité travestie est une identité dissidente au sein d'une société qui ne compte que deux possibilités : être femme, être homme. Mais ce n'est pas seulement la transgression qui à l'origine de la haine et de la violence transphobe. Ce n'est pas ce que le travesti dit de son identité qui révolte les miliciens du genre, c'est ce que le travesti dit de leur identité. Le travesti est le miroir dans lequel on refuse de se voir. Et les quatre romans de notre corpus disent la même chose : le travesti prophétise par sa performance le travestissement de tous et de toutes. Il est l'exhausteur de l'artifice du genre. C'est du reste la fonction principale que Ben. Sifuentes-Jáuregui reconnaît au travesti dans l'introduction qu'il consacre à son essai *Transvestism, Masculinity and Latin American Literature* :

*By showing the other's travesty through the denaturalization of genders, transvestism produces a "realness" for itself; and, by re-producing the other's "realness", by re-presenting the other, by constructing the other's "realness", transvestism also reveals the "falseness" (that is, the construction) of the other. Stated simply, transvestism makes something out of nothing, as well as nothing out of something<sup>1033</sup>.*

*En révélant le travesti de l'autre à travers la dénaturalisation des genres, le travestissement produit un « réalisme » en soi ; et, en re-produisant le « réalisme » de l'autre, en re-présentant l'autre, en construisant le « réalisme » de l'autre, le travestissement révèle également la « fausseté » (c'est-à-dire, la construction) de l'autre. Pour le dire plus simplement, le travestissement fait quelque chose à partir de rien, autant que rien à partir de quelque chose. [Notre traduction]*

---

<sup>1033</sup> SIFUENTES-JÁUREGUI, Ben. *Transvestism, Masculinity and Latin American Literature*. New York: Palgrave, 2002, p. 4.

En somme, le travesti dénature le genre, met en évidence (aux yeux de tous et de toutes) la construction du genre, la dimension construite du genre, de sorte qu'en produisant, avec plus ou moins de réalisme, l'image de l'autre, il révèle sa dimension construite. Et c'est de cette révélation que découle l'angoisse du spectateur du travestissement. Le travesti fonctionne comme son miroir. Il est la coulisse de sa production de genre. Dans l'introduction qu'il consacre à l'édition française de *Trouble dans le genre*, Éric Fassin revient sur cette fonction révélatrice du travesti :

*... pour Judith Butler, le travesti est notre vérité à tous : il (ou elle ?) « révèle la structure imitative du genre lui-même ». Car le travesti n'imité pas un original : sa mimique rappelle le fait que nous ne faisons tous que nous travestir. » Hommes ou femmes, hétérosexuels ou pas, que nous soyons plus ou moins conformes aux normes de genre et de sexualité, nous devons jouer notre rôle, tant bien que mal, et c'est le jeu du travesti qui nous le fait comprendre. Le drag manifeste ce que nous voudrions oublier, et que nous tentons d'occulter. C'est bien pourquoi la pensée queer ne saurait se limiter à ces emblèmes spectaculaires et théâtraux : au fond, l'homme qui surjoue (quelque peu) sa masculinité, ou bien la femme qui en rajoute (à peine) dans la féminité ne révèlent-ils pas, tout autant que la folle la plus extravagante, ou la butch la plus affirmée, le jeu du genre, et le jeu dans le genre<sup>1034</sup> ?*

Le travesti – ou le *drag* américain – ne serait donc que le genre poussé à son extrême limite, qu'une hyperbole. Dans ce sens, les hommes exagérant leur masculinité, par des postures, par le travail du corps, par le travail des gestes, la façon de se vêtir, le langage, ne sont déjà rien de plus que des travestis, de même que la femme adoptant tous les stigmates de la féminité – parures, maquillage, travail des cheveux et culte du corps, grâce des gestes, travail du rire, légèreté du pas – est d'ores et déjà *in drag*. Dans l'article qu'il consacre au travesti rachildien et que nous avons déjà cité, Nigel Lezama déclare à juste titre :

*L'homme qui se travestit souligne deux faits simultanément : que l'hégémonie masculine n'est pas toute puissante ; l'homme peut choisir d'y renoncer en endossant le vêtement féminin ; et ainsi, que la masculinité et ses accessoires ne sont qu'un uniforme que l'homme peut choisir ou non d'arborer. Le travestisme de l'homme souligne que la masculinité est arbitraire et artificielle<sup>1035</sup>.*

Cette universalité du travesti est particulièrement flagrante chez Genet. Tout fonctionne dans le roman comme si la présence de Divine donnait à lire tous les autres personnages comme des usurpateurs, des artificiers. Le travesti Divine met en évidence le travestissement de tou·te·s. Le paradigme du *drag* contamine tous les personnages.

---

<sup>1034</sup> BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre*. *Op. Cit.*, p 17.

<sup>1035</sup> LEZAMA, Nigel. « Le Travesti rachildien : une phemme comme il faut ». *Op. Cit.*, p. 109.



Dans la biographie qu'il consacre à Genet, Edmund White ne dit-il pas d'Ernestine, la mère du travesti :

*C'est la seule femme de toute l'œuvre de Genet qui donne l'impression de n'être pas du tout une femme mais un travesti surexcité<sup>1036</sup>.*

De fait, Ernestine n'est désignée dans le roman que sous le prisme de sa théâtralité. Elle est, comme son fils, une femme hyperbolique, une héroïne ne se déparant pas des oripeaux de la tragédie. Portrait de femme cisgenre mais dont la féminité sous la plume genettienne apparaît tout aussi artificielle et construite, voire théâtrale, que celle de Divine. Par ailleurs, même les personnages secondaires, même les figurants, relèvent du travesti :

*Un jour, Mignon, oisif, rencontra dans la rue une femme d'une quarantaine d'années, qui devint subitement folle d'amour pour lui. Je hais assez les femmes amoureuses de mes amants pour avouer que celle-ci saupoudre de poudre de riz blanche sa grosse figure rouge. Et ce léger nuage lui donne de ressembler à un abat-jour familial à transparent de mousseline rose. D'un abat-jour, elle a ce charme pourléché, familier et cosu<sup>1037</sup>.*

La description de la quarantenaire croise ici le style cinématographique, notamment dans le traitement de la lumière. Pour avoir assisté aux transformations de Divine, Mignon finit par voir des travestis partout. En entrant dans le grenier de Divine, il a pénétré les coulisses du genre, il sait que le travesti est « notre vérité à tous » pour reprendre les mots d'Éric Fassin. Du reste, Genet évoque ces scènes de préparation féminine qu'il met en relation avec le travestissement de Divine :

*Tant de vieilles maîtresses se fardaient en face de lui, qu'il savait que les dégâts dans la beauté se réparent sans mystère. Dans des chambres de passes, il assistait à des reconstitutions habiles, surprenait les hésitations de la femme qui tenait haut le crayon de rouge. Plusieurs fois, il avait aidé Divine à coller sa perruque<sup>1038</sup>.*

Le montage de deux souvenirs différents – la préparation féminine des prostituées, la préparation féminine du travesti – dit bien que la construction du genre relève systématiquement du travestissement : il n'y a pas de différence entre les efforts produits par Divine pour construire la femme à partir de son corps masculin et ceux produits par les femmes pour la construire à partir de leur corps féminin. La présence de seins ou

---

<sup>1036</sup> WHITE, Edmund. *Jean Genet*, trad. Philippe Delamare. Paris : Éditions Gallimard, Collection NRF Biographies, 1993, P. 37.

<sup>1037</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>1038</sup> *Ibid.*, pp. 157-158.

d'organes sexuels féminins ne changent rien à l'affaire : exprimer son genre, c'est déjà se travestir. Le syntagme de « reconstitutions habiles » est ici particulièrement remarquable : on n'est jamais la femme, on la reconstitue à partir d'un corps idéologique ou idéal ; il s'agit toujours d'une habileté, d'une *praxis*.

Mais les femmes ne sont pas les seules à se voir révélées dans leur vérité de genre – soit le fait qu'il se fabrique et n'est pas une question d'être – par la présence rayonnante du travesti Divine. Les macs, les voyous, les policiers, les juges, les prêtres, les assassins, les voleurs, les soldats, les clients, les petits garçons, les petites filles, tant de types que le romancier aura à cœur de mettre en scène au théâtre dans la deuxième partie de sa carrière littéraire, fonctionnent exactement comme le travesti Divine : ils jouent leur genre, performant leur sexe, adoptent des identités factices comme s'il s'agissait de rôles préécrits. Chez Genet, il n'y a ni homme ni femme, que des travestis. Sans cesse, le narrateur évoque l'artificialité du sexe des macs. Puisqu'il « raffole des travestis », il en place à chaque page :

*Mignon n'est qu'un truqueur (« adorable truqueur », l'appelle Divine), il faut qu'il le demeure, afin de conserver mon récit<sup>1039</sup>.*

Comme Divine, Mignon est un « truqueur » et son truquage n'est autre que son genre. Tout en lui, de ses manifestations phalliques à ses gestes de mac, relève du truquage, de l'artifice. Tous les mâles genetiens sont des « adorables truqueurs » que le narrateur et son double, Divine, observent et adorent. La masculinité est un truquage comme la féminité est une mascarade. Notre-Dame aussi est un truqueur, un travesti ; c'est d'ailleurs à l'occasion de cette affirmation que le narrateur Jean revient sur son propre goût pour le travestissement et les travestis :

*Notre-Dame, dans sa robe de faille bleu pâle, bordée de valenciennes blanche, était plus que lui-même. Il était lui-même et son complément. Je raffole des travestis. Les amants imaginaires de mes nuits de prisonnier sont quelquefois un prince – mais je l'oblige à vêtir la défroque d'un gueux – ou quelquefois une gouape à qui je prête des habits royaux ; ma plus grande jouissance je l'éprouverai peut-être lorsque je jouerai à m'imaginer l'héritier d'une vieille famille italienne, mais l'héritier imposteur, car mon véritable ancêtre serait un beau vagabond, marchant pieds nus sous le ciel étoilé, qui, par son audace, aurait pris la place de ce prince Aldini. J'aime l'imposture<sup>1040</sup>.*

---

<sup>1039</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 103.

<sup>1040</sup> *Ibid.*, p. 253.

Mignon, Notre-Dame, Gabriel, Gorgui sont autant d'« amants imaginaires » du narrateur, autant de travestis (on voit l'importance accordé au vêtement dans ce passage). L'imposture que Genet dit aimer se retrouve dès lors dans chacun de ses personnages cisgenres, que ce soit les femmes – rares – Ernestine, Solange, Germaine, la sœur d'Alberto, ou les hommes, Mignon, Notre-Dame, Gorgui, Gabriel, Clément Village. Jusqu'à l'abbé qui officie le jour de l'enterrement de Divine dans ce passage précédemment cité :

*Le premier, l'abbé sortit sous la pluie en chantant le dies irae. Il relevait la chute de sa soutane et sa chape, comme au séminaire on lui avait appris à le faire les jours de mauvais temps, bien qu'automatique son geste libérât en lui, d'un placenta de noblesse, une série d'êtres secrets et tristes. D'un pan de cette chape de velours noir, velours dont sont faits le loup de Fantômas et celui des Dogaresses, il chercha à se dérober, mais c'est le sol qui se déroba sous lui et nous allons voir dans quel traquenard il s'en fut donner. A temps, il empêcha l'étoffe de dissimuler le bas de son visage. Cet abbé, sachez-le bien, était jeune ; on lui devinait un corps vibrant d'athlète passionné sous ses ornements funèbres. C'est dire qu'en somme il portait le travesti<sup>1041</sup>.*

On retrouve dans cette scène tous les signifiants du travesti : la voix-*vagina* (il chante le *dies irae*), le gestuel, le vêtement, le corps ; de sorte que tout apparaît théâtral dans cet abbé. Le narrateur mentionne la dimension construite du geste : « comme au séminaire on lui avait appris à le faire... ». On retrouve enfin l'intertexte populaire des romans d'aventure et du cinéma : « Fantômas » pouvant aussi bien renvoyer à la série des livres qu'aux films de Louis Feuillade. L'écriture genettienne *queerise* chaque élément de la narration. L'abbé n'est qu'un personnage sur le grand théâtre du genre. Il est, comme toutes les folles présentes pour enterrer leur sœur, un travesti intégral :

*En marchant, il fit avec sa jambe ce mouvement particulier aux danseurs, une main dans leur poche, qui finissent un tango. Il fléchit sur sa jambe légèrement posée en avant sur la pointe du pied, d'un coup de genou il cogna contre l'étoffe de la soutane, qui se balançait pareille au bas évasé du pantalon d'un matelot ou d'un gaucho qui chaloupe<sup>1042</sup>.*

Chaque description des personnages, aussi secondaires soient-ils, contient presque systématiquement des notations sur le geste et l'habillement. L'art de la description genettien indique à tous les coups son refus de l'essentialisation : le corps ne dit rien de la nature du personnage car il n'y a pas de nature, il n'y a qu'une longue performance réitérée jusqu'à donner l'impression d'une essence. Sauf que chez Genet, le geste se

---

<sup>1041</sup> *Ibid.*, pp. 32-33.

<sup>1042</sup> *Ibid.*, pp. 35-36.

donne à voir pour ce qu'il est, un artifice, un signe théâtral, de sorte que toutes les descriptions sont des descriptions de travestis.

Lorsqu'il rencontre Notre-Dame, Mignon s'ingénie à l'habiller, à le mettre en scène, révélant la dimension construite de la masculinité des macs :

*Il avait trop l'habitude de Pigalle-Blanche pour savoir qu'on ne doit pas crâner trop en face d'un vrai mac. Mignon portait, bien visibles, les marques extérieures du mac. « Faut se mettre en veilleuse », sentit en lui Notre-Dame. Donc, il perdit son portefeuille, qu'aperçut Mignon. Voici la suite : Mignon conduisit Notre-Dame-des-Fleurs chez un tailleur, un chausseur, un chapelier. Il y commanda pour tous deux ces bagatelles qui font l'homme fort et doué d'un grand charme : une ceinture de daim, un chapeau souple, une cravate écossaise, etc., puis ils descendirent dans un hôtel de l'avenue Wagram<sup>1043</sup>!*

On retrouve ici tout le protocole que nous avons dans notre premier chapitre associé au travesti : Mignon porte sur lui les signes extérieurs du mac, c'est-à-dire du mec. Ses gestes et ses vêtements sont autant de signifiants de la masculinité, de sorte qu'habillant Notre-Dame il ne fait rien d'autre que le travestir : « ceinture de daim ; chapeau souple ; cravate écossaise ». En montant les unes à la suite des autres les séquences de travestissement de Divine – dont on a vu qu'il s'appuyait autant sur la vestimentation que sur le gestuel – et les séquences portant sur les macs, leurs tenues, leur maintien, leurs attitudes, Genet déclare bel et bien que tous et toutes, macs et tantes, gouapes et folles, sont des travestis. Pour mettre en évidence la dimension construite du genre, son artificialité, Genet lie très souvent des scènes de travestissement masculin au cinéma. C'est sans doute que le cinéma, par son usage des lumières et des accessoires, des acteurs et des décors, est l'art par excellence de l'artifice :

*Divine croyait Mignon au cinéma, Notre-Dame, voleur à l'étalage, dans un grand magasin, mais... Chaussures américaines, chapeau très souple, gourmette d'or au poignet, – tout du mac en somme<sup>1044</sup>...*

Mignon passe beaucoup de temps au cinéma au cours du roman. Ce n'est pas par effet de réalisme ou par goût de l'anecdote que le narrateur fait mention des occupations du mac, certes oisif au point de n'avoir autre chose à faire, mais bien pour signifier sourdement que c'est précisément au cinéma, par le biais des films populaires, des films de genre, que le mac trouve son inspiration pour la construction de sa masculinité, de sorte qu'à la mention de la présence de Mignon dans la salle obscure succède le portrait de Notre-

---

<sup>1043</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>1044</sup> *Ibid.*, p. 143.

Dame, habillé rappelons-le par Mignon, et la description de son habillement qui suit le modèle des voyous et truands des pellicules :

*... s'il était un authentique cambrioleur, il ne savait pas néanmoins être à l'aise dans d'originales attitudes et copiait gangsters de Chicago et gangsters marseillais<sup>1045</sup>.*

C'est aux « gangsters de Chicago » entrevus dans les films américains que le mac emprunte sa tenue, emprunte sa masculinité, qu'il lègue pour un temps au fils Notre-Dame. La masculinité qui les occupe est une masculinité citationnelle comme est citationnelle la féminité performée par le travesti Divine. Il s'agit d'une masculinité de cinéma. Le narrateur n'hésite pas à révéler son inspiration dans cette même scène qui se situe juste après la rencontre entre Mignon et Notre-Dame que le premier habille et dirige en véritable metteur en scène :

*On se savait personnage de film. Entremêlant ainsi dans ce rêve leurs gestes<sup>1046</sup>.*

Évoluant dans le décor de luxe d'un hôtel parisien, les protagonistes agissent donc, c'est-à-dire gesticule, comme s'ils n'étaient rien d'autre que les personnages d'un film. Le gestuel cinématographique innerve le jeu des macs et des tantes du roman. De sorte qu'à la fin, l'identité du mac se détériore au point de n'être plus qu'une idée :

*Il vit un Mignon vêtu d'un Prince de Galles, chapeau mou sur l'œil, épaules immobiles, qu'il garde ainsi en marchant pour ressembler à Pierrot-du-Topol, et Pierrot les garde pour ressembler à Polo-la-vache et Polo pour ressembler à Tioui et ainsi de suite ; une théorie de macs purs, sévèrement irréprochables<sup>1047</sup>.*

On voit ici à quelle point l'écriture genettienne déconstruit la masculinité pour en révéler la dimension fabriquée. Cela n'a pas échappé à Elizabeth Stephens qui analyse les scènes de miroir dans l'œuvre romanesque de Genet :

*This theatricalized model of masculinity – in which identity is a matter of assuming a particular costume or performing the right gesture – is reflected, in a quite literal sense, in the many images of men posing before mirrors in Genet's fictions, whose reflections they neither possess nor control. In this chain of imitative masculinities, what each man sees when he gave into a mirror is not his own essential identity reflected back at him, but rather circulating system of masculinities of which he is himself a reflection<sup>1048</sup>.*

---

<sup>1045</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>1046</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>1047</sup> *Ibid.*, pp. 53-54.

<sup>1048</sup> STEPHENS, Elizabeth. *Queer Writing: Homoeroticism in Jean Genet's Fiction. Op. Cit.*, pp. 110-111.

*Le modèle théâtralisé de la masculinité – dans laquelle l'identité revient à assumer un costume particulier ou performer la bonne gestuelle – se reflète, dans un sens presque littéral, dans les nombreuses représentations d'homme posant devant un miroir dans les fictions de Genet, dont ils ne possèdent ni ne contrôlent la réflexion. Dans cette chaîne de masculinités imitatives, ce que chaque homme voit quand il se campe face au miroir n'est pas son identité essentielle reflétée mais plutôt un système circulatoire des masculinités desquelles il est lui-même le reflet. [Notre traduction]*

A la suite de Butler, Stephens proclame l'absence d'un modèle à la parodie de genre. L'homme ne renvoie pas le reflet d'une masculinité, il est lui-même le reflet d'une masculinité appartenant à un système circulatoire de genre. Ainsi les hommes apparaissent-ils dans le roman tout aussi travesti que Divine. Quand elle rencontre le soldat Gabriel, c'est le vêtement qui une fois de plus est donné à lire :

*Gabriel était fantassin de ligne vêtu de drap bleu ciel, drap épais et floconneux. Plus tard, quand nous l'aurons mieux vu et qu'il sera moins question de lui, nous ferons son portrait<sup>1049</sup>.*

Le vêtement est ce qui résume Gabriel – ça et la couleur de sa peau. Aussi n'est-il pas étonnant que ce soit le vêtement, c'est-à-dire le travesti masculin, qui éveille plus tard le désir de Divine :

*Gabriel portait son uniforme de drap bleu ciel. Sur le ventre, le ceinturon de cuir, mal bouclé, pendait.*

*Le gros drap et le bleu si fin, Divine en bandait. Elle dira plus tard : « Je bandais pour son froc<sup>1050</sup>. »*

L'excitation est moins produite par l'homme que par le vêtement qu'il porte. Par son désir, Divine fait de l'homme désiré un autre travesti.

Bien entendu, la façon dont Genet représente la masculinité comme surjouée peut s'expliquer socialement par le fait que tous les hommes dans ses romans sont enclins aux désirs homoérotiques. Si, contrairement au narrateur, les personnages de roman maintiennent une certaine hétérosexualité (Mignon couche avec les prostituées qu'il soutient, se laisse entretenir par des femmes pour qui il quitte Divine), il demeure possible de lire l'expression hyperbolique de leur masculinité comme une stratégie de protection. Comme l'explique Esther Newton :

---

<sup>1049</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 145.

<sup>1050</sup> *Ibid.*, p. 148.

*The covert homosexual must therefore do two things: first, he must conceal the fact that he sleeps with men. But concealing the fact is far less difficult than this second problem, which is controlling the halo effect or signals that would announce that he sleeps with men. The covert homosexual must in fact impersonate a man, that is, he must appear to the "straight" world to be fulfilling (or not violating) all the requisites of the male role as defined by the "straight" world<sup>1051</sup>.*

*L'homosexuel qui se cache doit faire deux choses : premièrement, il doit cacher le fait qu'il couche avec des hommes. Mais cacher ce fait est bien moins difficile que le deuxième problème qui se pose et qui est de contrôler l'effet de rayonnement ou de signalement qui révélerait aux autres qu'il couche avec des hommes. L'homosexuel qui se cache doit en fait personnifier l'homme, c'est-à-dire qu'il doit apparaître aux yeux du monde « straight » comme répondant à tous les requis du rôle masculin tels que définis par le monde « straight ». [Notre traduction]*

Selon cette logique, les personnages homosexuelisants de Genet jouent le mâle, produisent même du surmâle, afin de ne pas être reconnus comme homosexuel et d'en porter la marque d'abjection. Bien sûr cette logique est bien trop sociologique pour convenir parfaitement à Jean Genet. Et si une partie de la critique *queer* a longtemps rejeté l'œuvre romanesque de Genet pour le simple fait qu'elle cantonnait les pratiques homosexuelles à celle de l'abjection et de la désocialisation, il s'avère que ce qui intéresse l'auteur est moins l'homosexuel en soi que la production de genre en général et plus largement encore la production artificielle de toute identité humaine. Le personnage homosexuel ou bisexuel qu'incarne le mac n'est qu'un type romanesque valant pour l'universel. Tout comme Divine révèle par son extravagance la dimension construite de toute féminité, le mâle genétien révèle la fabrique de la masculinité. Elizabeth Stephens ne dit pas autre chose lorsqu'elle affirme :

*None of Genet's characters, even those whose ability to dominate the men around them appears the most natural, is represented as possessing an essential masculinity in Genet's work; instead, each must make recourse to the conventional system of phallic privilege. The goal for each man thus becomes to find the role he can best perform, in whose gestures he feels most at ease<sup>1052</sup>.*

*Aucun personnage de Genet, même ceux dont l'habileté à dominer les autres hommes apparaît la plus naturelle, n'est représenté comme possédant une masculinité essentielle ; au lieu de quoi chacun a recours au système de privilèges phalliques. Le but pour chacun des hommes devient ainsi de trouver le rôle qui lui convienne le mieux, dans les gestes duquel il sent le plus à son aise. [Notre traduction]*

C'est la même idée que l'on retrouve en creux de l'œuvre romanesque de Pedro Lemebel. Le personnage de travesti rayonne au-delà des pages qui lui sont dévolues pour

---

<sup>1051</sup> NEWTON, Esther. *Mother Camp. Op. Cit.*, p. 108.

<sup>1052</sup> STEPHENS, Elizabeth. *Queer Writing: Homoeroticism in Jean Genet's Fiction. Op. Cit.*, p. 115.

atteindre et contaminer tous les personnages de sorte que même le personnage de la femme du général, Lucía Hiriart, est présenté (par le jeu de la structure romanesque mais pas seulement) comme un travesti. Tout ce qui relève chez la Folle d'en face de la féminité citationnelle, de la féminité hyperbolique, se retrouve chez la Première Dame a elle aussi ses modèles. La structure narrative du livre place en miroir l'une de l'autre les deux expressions de genre de la Folle et de la Première Dame si bien que cette dernière est lue comme un double du personnage principal. Sa féminité fonctionne comme celle de Divine et de la Folle par imitation, par citation, par exagération, par adjonction d'accessoires. Elle est donc elle aussi, en quelque sorte, travestie :

*Et il m'a offert des dizaines de gants, pour que vous tendiez la main comme la reine Isabelle, parce qu'il faut se méfier de la gale, dans ces pays-là, et que les Noirs ont toujours les mains moites. Faites-vous photographe vêtu de blanc, uniquement de blanc. Comme Marlene Dietrich dans ce film, là, tu te souviens<sup>1053</sup> ?*

*Y me regalo docenas guantes, para que dé la mano como la reina Isabel, porque allá hay tanta sarna y esos negros siempre tienen las manos sudadas. Y sáquese muchas fotos de blanco, solamente de blanco. Como Marlene Dietrich en esa película. ¿Te acuerdas<sup>1054</sup>?*

Dans cette page, le processus de mimétique est clairement établi. La féminité de la Première Dame s'appuie, comme celle de la Folle, comme celle de Divine, sur des modèles préexistants, ici Marlene Dietrich et la reine Isabelle, qui elles-mêmes ont sans doute bâti leur expression de genre sur de tout autres modèles. Il s'agit, comme la féminité du travesti, d'une féminité essentiellement citationnelle, la copie d'une copie d'une copie. Le passage est intéressant qui mêle au portrait de la Première Dame celui du Général :

*Achetez-vous un collier, non, encore mieux, une tiare, pour recevoir le pape quand il viendra, pour que vous vous présentiez devant lui comme Grace de Monaco. Pour toi, il m'a conseillé une épingle de cravate et des boutons de manchettes discrets, juste deux petits brillants aux poignets d'une chemise noire<sup>1055</sup>.*

*Cómprese un collar, no, mejor una tiara, para recibir al Papa cuando venga, y la verá como a la Grace de Mónaco. Y para ti, me recomendó un alfiler de corbata y unos gemelos discretos, apenas unos brillantitos en los puños de una camisa negra<sup>1056</sup>.*

<sup>1053</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 42.

<sup>1054</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 44.

<sup>1055</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, pp. 42-43.

<sup>1056</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, pp. 44-45.



La charge politique repose bien sûr sur la façon dont Lemebel dénonce un pouvoir porté sur sa propre représentation. Le mauvais goût de la Première Dame placé en vis-à-vis des inventions vestimentaires de la Folle relève évidemment de la satire grotesque. Mais la dimension politique relève aussi de la suggestion que les deux personnages ne sont pas moins travestis que l'homosexuel qu'ils condamnent par ailleurs. Lemebel fait du dictateur et de sa femme des guignols travestis. Pinochet est ici décrit comme Genet décrit Mignon ou Notre-Dame, en tant qu'hommes travestis en hommes. L'importance accordée au vêtement et à l'accessoire est à lire en vis-à-vis de celle que la Folle accorde à sa parure. En regard de la Folle d'en face – dont on comprend, au fil des pages, que son nom périphrastique est avant tout narratif : elle se situe en face du général et de sa femme –, Pinochet apparaît lui-même comme travesti, travesti par sa femme elle-même travesti par son styliste, Gonzalo, dont on comprend qu'il est homosexuel. Ce n'est donc pas un hasard si Lemebel fait de la même Grace Kelly l'un des modèles de la féminité de la Folle à la fin du roman, comme un écho à la femme du dictateur :

*Se veía casi bella. Y si no fuera por el “casi”, nadie podría reconocerla forrada en el lamé escamado de su vestido de sirena, nadie podría pensar que era ella en esa pose blandamente torcida la cadera y el cuello mirando atrás. Con ese moño de nido que se usaba en los años sesenta, tipo Grace Kelly, con el maquillaje preciso que le daba a su cara esa aureola irreal, esa espuma vaporosa de luz falsa que le confería el desteñido de los años<sup>1057</sup>.*

*Elle avait presque l'air belle. Et n'était ce presque, personne ne l'aurait reconnue, gainée dans le lamé à écailles de sa robe de sirène, personne n'aurait pu se douter que c'était elle, dans cette pose mollement déhanchée, la tête renversée en arrière. Le chignon qu'on portait dans les années soixante, style Grace Kelly, le maquillage impeccable qui éclairait son visage d'un halo irréel, le voile mousseux de la lumière que lui ajoutait la patine des ans<sup>1058</sup>.*

A bien des égards, la Première Dame est traitée, tout au long du roman, comme le double de la folle d'en face, une folle d'un autre genre, une folle présidentielle. La Première Dame porte des gants et des chapeaux similaires à ceux de la Folle. Sa féminité est une féminité de travestissement, parce qu'il n'en existe aucune autre :

*Comment il me va ce chapeau Nina Ricci ? C'est Gonzalo qui me l'a envoyé des Canarie, Augusto. Tu as vu ce garçon comme il est attentionné ? Tu te rends compte ? Au milieu de toutes ses activités, dans cette rencontre de stylistes où on l'a invité, il a trouvé le temps de se souvenir de moi. Oui, c'est moi qui lui en ai commandé un jaune*

---

<sup>1057</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 188.

<sup>1058</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 163.

*d'or, à la mode de là-bas. Je lui ai dit : Gonza, si tu vois un chapeau à large bord qui ressemble à celui de la princesse Margaret dans ce magazine, là, envoie-le-moi<sup>1059</sup> ...*

*¿Cómo se me ve este Chapó Nina Ricci? Augusto, me lo mandó Gonzalo de la Canarias, ¿vis-te que este chicillo es cariñoso? Imaginate que entre todos sus tramites en ese encuentro de estilistas donde fue invitado, se acordó de mi. Porque yo se lo encargué amarillo oro como se usan allá. Le dije: Gonza, si ves un sombrero de ala ancha parecido al que usa la princessa Margarita en esa revista, mándamelo, valga lo que valga<sup>1060</sup> ...*

On retrouve ici tous les motifs qui font la féminité de la Folle : l'importance accordée au vêtement et à l'accessoire (ici, le chapeau) et la féminité citationnelle, celle des magazines. La Première Dame ne veut pas exprimer n'importe quelle féminité, mais celle qu'elle a vue dans un magazine, tout comme la Folle. Si le travesti imite une femme réelle, la femme réelle en imite une autre, or, comme on l'a dit : d'imitation en imitation la source se perd et l'original fait défaut. Si bien qu'on finit par s'imaginer une essence de la féminité (et de la masculinité) quand tout n'est que construction, et, qui plus est, construction sociale. Il faut ici rappeler les mots de Butler concernant la parodie de genre dans *Gender trouble* :

*L'idée que je soutiens ici, à savoir que le genre est une parodie, ne présuppose pas l'existence d'un original qui serait imité par de telles identités parodiques. Au fond, la parodie porte sur l'idée même d'original [...] la parodie du genre révèle que l'identité originale à partir de laquelle le genre se construit est une imitation sans original<sup>1061</sup>.*

Tout le roman de Lemebel est construit selon un processus de montage par alternance opposant le roman de la Folle et celui du dictateur et de sa femme. Or Lemebel multiplie les échos d'un chapitre à l'autre associant le travesti à la Première Dame de sorte que le dictateur chilien, dont la politique est ouvertement homophobe, se retrouve marié à un travesti. Ce n'est pas seulement le motif vestimentaire qui les unit. Lorsque la Première Dame organise un « grand goûter d'anniversaire<sup>1062</sup> » à son mari, le lecteur ne peut que songer à celui que la Folle a préparé à Carlos. Ces jeux d'échos satiriques condensent toute la charge politique du roman de Lemebel qui dénonce l'hypocrisie du régime car pourquoi condamner, socialement ou politiquement, les homosexuels et les travestis puisque même la Première Dame ressemble à un travesti, est, littéralement, travesti ? En affirmant tacitement le caractère construit de tous les genres, Lemebel affranchit le

---

<sup>1059</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>1060</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 69.

<sup>1061</sup> BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Op. Cit.*, p. 261.

<sup>1062</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 103.

travesti car pourquoi vouer à l'abjection sociale un être qui se contente de subsumer la matrice du genre commune à tou-te-s. ? Ce système d'échos se retrouve jusque dans le personnage de Laura, l'amie résistante de Carlos :

*Ne vous fâchez pas, reprit la dénommée Laura en rajustant la perruque cuivrée avec laquelle elle se croyait, l'idiote, se faire passer pour quelqu'un d'autre<sup>1063</sup>.*

*No se enoje, agrego la tal Laura, arreglándose la peluca cobriza que la tonta creía le daba otra identidad<sup>1064</sup>.*

Paradoxalement, tandis que le travesti se politise, la militante finit quant à elle par se travestir. Le motif de la perruque renvoie explicitement au personnage de la Folle et associe le personnage de Laura aux pratiques transgenres. Or, cette perruque ne suffit pas à « se faire passer pour quelqu'un d'autre », elle ne fait que confirmer la constitution travestie de son expression de genre et du genre en général. Le pouvoir de dénaturalisation et de déstabilisation des frontières du genre du travesti est tel que tous les personnages l'environnant finissent par ne plus exister que dans les marges de son paradigme.

Nous retrouvons sans surprise chez Donoso le même dispositif de révélation constructionnelle de la production universelle de genre. Face à la Manuela, ce sont les hommes surtout qui se voit confrontés au construit de leur masculinité, voire à leur hyperbolisation. Pancho en particulier, à qui est attribué l'accessoire démesuré et, partant, démesurément comique du gros « camion rouge<sup>1065</sup> », voit sa masculinité menacée à plus d'un titre, non seulement en ce que la Manuela, par son ontologie réflexive, en révèle la nature construite, mais encore en ce que cette dernière l'attire du fait même de sa performance féminine de travesti. Dans le livre, déjà cité, qu'il consacre au personnage travesti de la littérature d'Amérique Latine, Ben. Sifuentes-Jáuregui écrit à propos de Pancho :

*Maculinity is presented not only as a qualitative, but also as a quantitative characteristic. Masculinity can be bought. The accessories that fashion the "masculine" are many: those which are inherited like a deep voice, hairy chest, big biceps, and the like as well as those that are performed or purchased like a deeper voice, bigger biceps, a stiffer walk, and the like. That such an economy exists to support*

---

<sup>1063</sup> *Ibid.* p. 173.

<sup>1064</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 198.

<sup>1065</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 27.

*masculinity only means that the “masculine” designs itself from the outside of culture and society<sup>1066</sup>...*

*La masculinité est présentée non seulement comme une caractéristique qualitative mais aussi quantitative. La masculinité peut s’acheter. Les accessoires qui modélisent le « masculin » sont nombreux : ceux qui relèvent d’un patrimoine génétique comme une voix grave, un torse velu, de gros biceps, et ceux qui relèvent de la performance ou qui sont recherchés comme une voix encore plus grave, des biceps encore plus gros, une démarche plus rigide, etc. Qu’une telle économie existe pour consolider la masculinité ne peut signifier qu’une chose : que le « masculin » se construit lui-même à partir d’une culture et d’une société... [Notre traduction]*

Or, on l’a vu, la masculinité de Pancho Vega se construit autour de ces accessoires, que ce soit le camion rouge, la moustache, la musculature, le « cou de taureau ». La Manuela fonctionne comme son reflet inversé, d’ailleurs le motif de la couleur rouge se retrouve autant le camion de Pancho que dans la robe de la Manuela. Le camion est à Pancho ce que la robe est à la Manuela, un signifiant de genre qu’il faut préserver, préserver des hommes et de leur violence pour le travesti, préserver des chiens de don Alejo pour le camionneur :

*Les bonds et les grognements des chiens les emprisonnaient dans la cabine. Alors Pancho, comme ça, parce qu’il était en colère, parce qu’il avait peur, parce qu’il haïssait les chiens se mit à klaxonner comme un fou et les chiens à bondir encore plus haut, griffant la peinture rouge dont il prenait tant de soin<sup>1067</sup>...*

*Los brincos y gruñidos de los perros los sitiaron en la cabina. Entonces Pancho, porque sí, porque le dio rabia, porque le dio miedo, porque odiaba a los perros, comenzó a tocar la bocina como un loco y los perros a redoblar sus saltos rasguñando la pintura colorada que tanto cuidaba<sup>1068</sup>...*

Tout comme la robe de la Manuela voué à se faire déchirer par les clients du bordel, le camion de Pancho est promis à la lacération par les cerbères du diable d’El Olivo, don Alejo. La masculinité de Pancho est aussi fragile que la féminité de la Folle, d’où la nécessité de détruire le travesti qui lui renvoie trop systématiquement l’image de cette fragilité. Le travesti fonctionne comme une mise en abyme du genre. Mise en abyme intolérable car elle réfute le corollaire d’une essentialité de l’homme et de la femme.

Au terme de cette réflexion, il apparaît nettement que le personnage de travesti, et ce quelle que ce soit sa motivation initiale, relève du politique. Le travestissement est toujours à lire dans le contexte global de la *polis*. Dans la mesure où il fonctionne comme

---

<sup>1066</sup> SIFUENTES-JÁUREGUI, Ben. *Transvestism, Masculinity and Latin American Literature*. Op. Cit., p. 108.

<sup>1067</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites*. Op. Cit., p. 123.

<sup>1068</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites*. Op. Cit., p. 146.

une mise en abyme de la masculinité et de la féminité, le travestissement déstabilise l'organisation binaire de la société hétéropatriarcale. S'intéressant aux personnages de *Paris is burning*, Nelly Richard résume ainsi la portée politique du travestissement et du travesti :

*Transvestism is used by drag queens as a camouflage so that the alternative discourse of ethnic, social, and sexual marginality can—almost without detection—infiltrate the codes of dominant culture; they blend in with its official identities so as to be able to saunter more freely by the central byways of the system and secretly infect the boundaries of required models of identification<sup>1069</sup>.*

*Le travestissement est utilisé par les drag-queens comme un camouflage afin que le discours alternatif de la marginalité ethnique, sociale et sexuelle puisse – presque sans être découverte – infiltrer les codes de la culture dominante ; ils se fondent dans les identités officielles afin de se balader plus librement sur les routes secondaires du système et d'infecter secrètement les frontières des modèles requis de l'identification. [Notre traduction]*

Quand bien même le travesti ou la *drag-queen* ne cherche pas à bouleverser l'ordre social, quand bien même sa visée première n'apparaît pas politique, le résultat est le même, celui d'une déstabilisation des frontières du genre. Dans un livre récent intitulé *Art Queer*, et portant sur les artistes modernes ou contemporains, Renate Lorenz explore le paradigme du *drag* et sa dimension politique. Voici comment elle résume cette portée politique critique :

*Le drag est une manière d'organiser un ensemble de méthodes efficaces, laborieuses, mi-amicales, mi-agressives, pour produire une certaine distance par rapport à ces normes, par exemple par rapport au système binaire du genre, à l'être blanc, à l'être-valide et à l'hétéronormativité<sup>1070</sup>.*

Pour cette critique, le travestissement en art relève obligatoirement de la déconstruction politique des normes. Si elle ne s'intéresse pas dans cet essai aux représentations romanesques, ces remarques servent notre propos et mettent en évidence le processus de déstabilisation à l'œuvre dans le phénomène du travestissement :

*En fait, il montrerait des activités quotidiennes, des costumes, des incarnations et des récits d'une manière qui permet de comprendre toutes les pratiques quotidiennes de subjectivation en tant que performance et répétition mimétique. Telle est,*

---

<sup>1069</sup> RICHARD, Nelly. *Cultural Residues: Chile in Transition*, trad. Par WEST-DURAN, Alan et QUESTER, Theodore. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004, p. 80.

<sup>1070</sup> LORENZ, Renate. *Art Queer. Une théorie freak*, trad. BORTOLOTTI Marie-Mathilde. Paris : B42, 2018, p. 32.

*fondamentalement, la fonction du drag : rendre visible le fait que toutes les pratiques de subjectivation sont du « drag »<sup>1071</sup>.*

Ainsi, Renate Lorenz corrobore notre idée que le personnage de travesti fonctionne comme le miroir des identités prétendument cisgenres. Il révèle la vérité inhérente à chaque être : nous sommes tou·te·s des travestis. Et d'un strict point de vue politique, il déstabilise les constructions, les frontières de genre, les identités, et, par la même occasion, les rapports de pouvoir inhérents à la bipartition sociale des sexes. L'existence du travesti et les pratiques de travestissement entrent en contradiction systématique avec l'hétéropatriarcat, quand bien même le travesti ne revendique pas une position révolutionnaire, quand bien même son désir se porte précisément sur les représentants de ce pouvoir. C'est pourquoi sans doute les quatre auteurs de ce corpus procèdent au sein de leur récit à un vaste travail de sape de la masculinité. Que le travesti survive ou non à l'entreprise transphobe de destruction du travesti, cela n'empêche nullement l'aboutissement collatéral de son ontologie castratrice. Car, malgré la persistance de l'emprise masculiniste dans la résolution narrative (les dénouements), le mâle ne sort pas indemne de la fréquentation *queer*. Le travesti appose sa marque indélébile, celle de la castration.

### 332. Éloge de la castration et dé(con)struction des masculinités

#### 3321. Jean Genet : *Pénis partout, phallus nulle part* !

Si l'on a tendance à s'arrêter à la lecture des textes du corpus – notamment pour Genet qui fait la part belle aux représentations viriles et musculeuses, pénienues et érectiles – sur la façon dont les personnages de travesti déploient une adoration du phallus, une fascination pour le mâle bandé, il ne faudrait pas pour autant en déduire qu'il s'agit là d'un renforcement de la norme hétérosexuelle qui fait du masculin le représentant de la force, de la non-passivité. Bien au contraire, le sexe érigé, qu'il soit ou non adoré, manipulé, désiré par le travesti, fonctionne comme le centre même d'un vaste processus de déconstruction masculine à l'œuvre dans les quatre romans du corpus. Le travesti,

---

<sup>1071</sup> *Ibid.*, p. 73.

parce qu'il pervertit sa forme première, parce qu'il entre en contradiction avec le genre tel qu'assigné, est celui par qui le *mâle dérive*. De sorte que le sexe érigé, loin de renforcer la norme binaire et le régime hétérosexuel, fonctionne dans les textes comme le symbole même de la sédimentation culturelle de ce régime. L'érection masculine – celle du mâle, du mac, du mec, du viriliste – représente le durcissement fallacieux et faussement naturalisé, illégitimement essentialisé, de l'organisation binaire hétéronormative de la société. Comme le dit Elizabeth Stephens dans son introduction à *Queer Writing* :

*Genet's narratives problematize the conventional understanding of the phallus as a synecdoche of a rigidly stable and self-contained corporeality by representing it as that which opens masculinity to the possibility of transformation and otherness<sup>1072</sup>.*

*Les récits de Genet remettent en question l'analyse traditionnelle du phallus comme synecdoque d'une corporéité stable, rigide et autonome en la représentant comme ce qui ouvre la masculinité aux possibilités de la transformation et de l'altérité.*

Ainsi l'obsession de la rigidité que nous avons pu lire dans notre précédent chapitre en opposition avec la mollesse produite par le travesti féminisé est aussi dans le corps du texte une synecdoque trompeuse de la rigidification des représentations de genre. Le sexe érigé incarne l'essentialisation de la masculinité pour mieux la déjouer, la contrefaire, la transgresser. C'est tout l'enjeu des romans de Jean Genet dont *Notre-Dame-des-Fleurs* constitue la prime attaque : représenter la rigidité pénienne non pas, dans un registre épideictique, pour réaffirmer les valeurs d'une binarité et d'une hétéronormativité fondées sur la domination de la masculinité mais pour mettre en évidence la fausseté d'une telle représentation, la dimension construite et usurpée d'une telle valeur. Cela, Kate Millet l'avait déjà entrevu dans le chapitre qu'elle consacre au romancier français dans *Sexual Politics* :

*Les mâles cruels qu'elle [Divine] sert et que Genet chante ne sont que des mannequins de vitrines, des fétiches de la masculinité et non des hommes<sup>1073</sup>.*

En bien des points, Genet et ses descendants, Donoso, Lemebel, Hubert Selby Jr., clament à longueur de pages la déphallicisation inévitable des sociétés patriarcales ou tout du moins l'idée que ces sociétés reposent sur une construction frauduleuse : la sédimentation binaire des genres est systématiquement sapée par l'existence même du travesti. La

---

<sup>1072</sup> STEPHENS, Elizabeth. *Queer Writing: Homoeroticism in Jean Genet's Fiction*. Op. Cit., p. 23.

<sup>1073</sup> MILLET, Kate. *La Politique du mâle*, traduit par GILLE, Élisabeth. Paris : Éditions Stock, 1971, p. 376.

rigidité pénienne de la société s'enfonce dans la mollesse du corps *queerisé*. L'existence d'une telle identité dissidente – quand bien même l'assomption d'une telle identité n'est pas volontairement ou directement motivée par une quête politique – désavoue l'organisation entière de la cité, la répartition sexuelle binaire de la tribu. De sorte que le travesti fait circuler ce qui partout l'accompagne : le sème diffus de la castration.

C'est en ceci que l'œuvre genettienne est fondatrice. Son obsession phallique, qui a si longtemps dérangé une certaine critique *queer*, ne reflète jamais seulement l'expression d'un désir ou d'une adoration, mais sert de base à une entreprise de sape magistral, celle de la binarité et de la domination masculine. Chez Genet, la masculinité est, nous l'avons dit, systématiquement déconstruite. Par son homosexualisation reconduite de page en page et de livre en livre d'une part – il n'y a pas, dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, de représentant masculin de l'hétérosexualité : de fait, l'hétérosexuel y est impensable –, par la mise en lumière de sa dimension construite, de l'autre, si bien que le mâle apparaît lui-même comme un travesti. Mais il y a un autre aspect qu'il nous reste à développer, celui de la castration comme phénomène de sape de l'omnipotente masculinité. L'opération de déconstruction du genre masculin par Genet se focalise autour de la génitalité. Si le sexe masculin est si constamment représenté, ce n'est pas pour en affirmer la centralité – celle du désir ou celle de toute la société fondée sur la domination d'un sexe – mais bien en démontrer l'inanité. Dans le corpus genettien, le sexe est cet « aboli bibelot » que les tantes et les travestis adorent comme il le ferait d'une statuette de vierge creuse.

De fait, peu à peu, la castration symbolique qu'affiche sans pudeur le personnage de travesti semble se déporter sur les personnages masculins. C'est que Divine ne se contente pas de vanter les mérites de sa propre castration. Lorsqu'il s'agit de ses amants, elle joue, à bien des égards, le rôle de sa mère, la castratrice Ernestine. Sa position reste cependant plus ambiguë dans la mesure où le travesti loue à la fois l'érection, c'est-à-dire le phallus un temps matérialisé, et sa féminisation, c'est-à-dire le phallus toujours, mais détrôné. Comme si le phallus n'opérait qu'en ceci qu'il est, précisément, systématiquement déphallicisé. De sorte que dans une dynamique toute schrödingerienne, il y a et il n'y a pas de phallus chez Genet. Il n'est que de citer ce passage dans lequel le travesti féminise son souteneur, jouit de le voir castré par la langue :

*Mignon a mis quelque temps à s'habituer à parler d'elle et à lui parler au féminin. Enfin, il y parvint, mais ne toléra pas encore qu'elle lui causât comme à une copine,*



*puis peu à peu il se laissa aller, Divine osa lui dire : T'es belle, en ajoutant : comme une bite<sup>1074</sup>.*

On voit bien ici que la jonction d'un adjectif féminin (« belle ») et du substantif paronymique argotique désignant le sexe masculin (« bite ») appelle à une féminisation du personnage, à sa dévirilisation. Divine est celle qui partout porte les valeurs positives de la castration. Du reste, le personnage du mac ne porte-t-il pas d'emblée les traces de cette castration dont il ne verra l'aboutissement qu'en fréquentant Divine le travesti ? L'onomastique est ici signifiante qui présente le personnage sous le patronyme de Mignon-les-Petits-Pieds. L'emploi des majuscules ne trompe pas : c'est bien la marque de la castration que le mac porte par la grâce de ce sobriquet. Les « pieds » – dont on sait depuis Freud qu'ils sont l'un des objets privilégiés du fétichisme – ne sont qu'une représentation phallique de plus. Or, leur qualification importe par-dessus tout, ces « pieds » sont « petits ». Ce n'est pas seulement l'assise du personnage qui est ici déterminée mais bien sa position sociale et psychanalytique, celle d'un homme qui peine à porter le phallus, qui peine en tout cas à le conserver, ce que Divine aura à cœur de démontrer par la suite en le dévirilisant, en participant, comme on l'a déjà dit, à son envoi en prison. Mignon (cette seule appellation vaut d'ailleurs pour déphallicisation totale, ne désignait-elle pas au XVI<sup>e</sup> siècle les favoris du roi Henri III avant de référer plus largement à un jeune homosexuel ?) est celui que l'épithète qualifie pour de bon : il porte des « petits pieds », soit des « petits phallus ». Sa virilité – son virilisme – n'a pour piédestal qu'une petitesse insuffisante, un socle voué à la détérioration, à l'écroulement. Kate Millet, dont on a déjà cité l'étude fondatrice, le dit dans ces termes :

*Mignon se trompait bien en croyant devenir « un double mâle ». Après quelques années de cohabitation avec Divine, le puissant mac est aussi efféminé que sa maîtresse<sup>1075</sup>.*

Le corps de Mignon, ce « mac éternel » porteur des stigmates de la virilité, dévoile systématiquement les traces de son artifice, de la dimension creuse de son anatomie, de sa virilité. En témoigne cette étreinte à l'aube : « Le corps de Mignon est brûlant. Divine est dans son creux<sup>1076</sup>. » Dans cette épopée parodique (les héros, Mignon, Notre-Dame, portent comme les héros homériques des épithètes qui tiennent lieu de description définitive), Mignon est un double évident – mais diminué – d'Œdipe aux pieds enflés.

---

<sup>1074</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 56.

<sup>1075</sup> MILLET, Kate. *La Politique du mâle. Op. Cit.*, p. 376.

<sup>1076</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 74.

Avec Divine, ne couche-t-il pas à la fois avec son père et sa mère tandis qu'il désire son vrai fils, Notre-Dame ? Cependant, contrairement à Œdipe, Mignon ne finit pas aveugle mais bien castré. Et c'est sur cette castration que s'achève le roman. Mignon est alors en prison (Notre-Dame est mort) et envoie à Divine une lettre qui s'achève sur des « pointillés » que le travesti doit pouvoir reconnaître :

*Tâche aussi d'avoir un permis pour venir me voir et m'apporter du linge. Mets-moi le pyjama de soie bleue et blanche. Et des maillots de corps. Ma chérie, je suis bien fâché de ce qui m'arrive. Je n'ai pas de pot, reconnais-le. Aussi je compte sur toi pour m'assister. Je voudrais bien pouvoir t'avoir dans mes bras pour te caresser et te serrer bien fort. Rappelle-toi le plaisir qu'on avait. Tâche de reconnaître le pointillé. Et embrasse-le. Reçois, ma chérie, mille bons baisers de ton Mignon.*

*Ce pointillé dont parle Mignon, c'est la silhouette de sa queue. J'ai vu un mac bandant en écrivant à sa mère, sur son papier sur la table poser sa bite lourde et en tracer les contours. Je veux que ce trait serve à dessiner Mignon.*

Ce n'est pas un hasard si le roman de Genet se finit, non pas sur la verge de Mignon, mais sur ses contours, sur ce qu'il en reste, sur une représentation aussi creuse que la statue de Marie-Antoinette manipulée jadis par le narrateur. La lettre ultime de Mignon à Divine multiplie les signes de concession à la castration programmée en début de livre. Mignon veut être mis (notons au passage la formulation qui fait la part belle à la voix passive) dans « un pyjama de soie bleue et blanche ». Or, le pyjama de soie est l'attribut de Divine. On en relève trois occurrences : « Dans un pyjama de soie bleue à parements blancs, Divine était couchée sur le divan<sup>1077</sup> » ; « On sait que, depuis quelque temps, elle portait un pyjama pour la nuit<sup>1078</sup> » ; « Comme à son habitude, Divine passa derrière le paravent pour enlever sa robe de deuil et revêtir un pyjama<sup>1079</sup> ». Il n'est donc pas anodin que Mignon dans cette lettre sous forme d'aveu et d'abdication (d'abdication à l'assomption de virilité) demande à être placé dans un pyjama de soie : il demande à être placé dans la peau féminine, à devenir « soi » autant que « soie », c'est-à-dire autre chose qu'un homme. Aussi la lettre s'achève-t-elle sur des « pointillés ». C'est-à-dire non plus sur sa verge, non plus sur son phallus, mais sur le contour de la verge. La signature de Mignon n'est plus le phallus en lui-même mais ce que celui-ci contient : le creux, le vide. Ainsi nous nous démarquons de l'assertion de Geir Uvsløkk qui dans un essai déjà cité trouvait

---

<sup>1077</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>1078</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>1079</sup> *Ibid.*, p. 267.

« naturel que ce livre se termine sous le signe du phallus<sup>1080</sup> » ; car il s'agit là d'un phallus évidé, d'un phallus dégonflé : c'est sous le signe du phallus déphallicisé, sous le signe du vide que se termine le roman et certainement pas du phallus comme signe plein. Passée sous les mains de Divine, la verge du mac n'est plus que contours, pointillés, n'est plus que du vide. L'écriture génétienne a rendu son verdict : être phallus, c'est être vide. Il est fort à parier que le phallus en plâtre conçu par Divine connaisse la même destinée que le buste de Marie-Antoinette, la fêlure et la révélation de vacuité :

*De lui, tangible, il ne me reste, hélas, que le moulage en plâtre que fit elle-même Divine de sa queue, gigantesque quand il bandait. Plus que toute autre chose, en elle ce qui impressionne, c'est la vigueur, donc la beauté, de cette partie qui va de l'anus à la pointe du pénis<sup>1081</sup>.*

Par le rapport qu'il entretient avec le buste de Marie-Antoinette (ils sont tous les deux en plâtre), le moulage de la verge de Mignon est automatiquement soumis au même avenir, au même statut, la corroboration du vide qu'il enclave malgré lui. Du reste, du « buste » à la « bite », il n'y a qu'un pas, celui auquel invite la paronomase. La verge de Mignon était donc appelée à connaître le même sort, à être fêlée, libérée de son vide. D'où les pointillés qui closent le texte, le délimite et en fait par là même un substitut évidé du phallus. Comme le buste, comme la verge et les soldats de plomb, le texte est soumis au vide qu'il se contente de border. Toujours est-il que la trajectoire du personnage de Mignon est exemplaire qui passe du virilisme le plus radical à la castration assumée. Il faut rappeler ici l'une des premières descriptions du personnage qui en fait un modèle du genre, un parangon de masculinité :

*Mignon est un géant, dont les pieds courbes couvrent la moitié du globe, debout, les jambes écartées dans une culotte bouffante de soie bleu ciel. Il trique. Si fort et calmement que des anus et des vagins s'enfilent à son membre comme des bagues à un doigt. Il trique. Si fort et si calmement que sa virilité observée par les cieux à la force pénétrante des bataillons de guerriers blonds qui nous enculèrent le 14 juin 1940 posément, sérieusement, les yeux ailleurs, marchant dans la poussière et le soleil. Mais ils ne sont l'image que du Mignon tendu, arc-bouté. Leur granit interdit qu'ils fassent les macs entortillés<sup>1082</sup>.*

Que ce soit par le plâtre ou son membre apparent, Mignon est d'abord représenté dans une dimension de puissance sexuelle indiscutable. Il a et il est le phallus. Preuve en est

---

<sup>1080</sup> UVSLØKK, Geir. *Jean Genet. Une écriture des perversions. Op. Cit.*, p. 129.

<sup>1081</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 22.

<sup>1082</sup> *Ibid.*, pp. 87-88.

que garçon ou fille le désirent, que les « anus » et les « vagins » y sont inéluctablement vissés. Pourtant le paragraphe s'achève sur une modération notable. Mignon, comparé par Genet à un autre modèle viriliste, le soldat allemand de 1940, n'est pas de la même pierre, n'est pas du même matériau. Il n'est pas fait du « granit » des « guerriers blonds ». Le « mac » leur est inférieur. Les soldats allemands sont « l'image du Mignon tendu », autant dire du sexe érigé ; ils sont le phallus (mais phallus dont on a vu qu'il était déjà contesté par l'hypothèse même d'une homosexualité, fût-elle pénétrante, des soldats). Phallique, Mignon ne l'est qu'au moment de l'érection, qu'au pic de son attraction, c'est-à-dire dans un registre toujours éphémère, et faux. Ainsi, la castration s'inscrit pour ainsi dire en creux de la description masculiniste de Mignon. La figure du mac porte en elle l'assomption de sa castration, l'idéal de la perte. Rappelons enfin que Divine s'avère la castratrice des mâles qui l'approchent. La mort, la prison, la condamnation à mort, sont autant de destinées possibles, comme l'estime Marie Redonnet dans *Jean Genet, le poète travesti* :

*Le seul Dieu que Genet scandaleusement sacre est le travesti Divine, qui mine la loi phallique et les religions qui la fondent. Le pouvoir de Divine est masqué. Son culte du Phallus, poussé à la caricature, jusqu'au martyre, est un culte pervers qui contamine et pourrait les mâles qu'elle adore. Notre-Dame, après avoir été son amant, se met sans raison à avouer son crime aux policiers qui le soupçonnaient seulement de trafic de drogue. Le soldat Gabriel meurt à la guerre quelques jours après l'avoir rencontrée et Mignon finit misérablement en prison<sup>1083</sup>.*

Sartre est le premier à percevoir chez Genet cette volonté de féminisation générale :

*La tante-fille poursuivra donc en secret son entreprise systématique de dévirilisation. Genet s'acharnera à découvrir chez tous les durs qui le soumettent une féminité secrète. En ses livres, il ne produit ces grandes figures criminelles qui font d'abord illusion que pour s'amuser surnoisement à les mettre en posture de femelles<sup>1084</sup>...*

Et c'est le personnage de Mignon qui selon lui concentre la charge de féminisation la plus élevée :

*... le cas de Mignon nous retiendra d'avantage, car c'est à son propos que Genet a le plus clairement montré les étapes d'une entreprise concertée de féminisation<sup>1085</sup>.*

<sup>1083</sup> REDONNET, Marie. *Jean Genet, le poète travesti. Portrait d'une œuvre*. Paris : Éditions Grasset et Fasquelle, 2000, p. 80.

<sup>1084</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Saint-Genet, comédien et martyr*. Op. Cit., p. 151.

<sup>1085</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 88.

Or Mignon subit les affres dévirilisantes de l'écriture genétienne, ne serait-ce que dans ce passage déjà commenté :

*Son coup de pied en avant pour balancer le bas du pantalon est la contrepartie de ce coup de talon que donnaient les femmes dans les volants de leur jupe pour valser<sup>1086</sup>.*

Force est de constater que les figures mâles avoisinant Divine le travesti voit leur trajectoire se biaiser, de l'hétéronorme à l'homosexualité la plus explicite, de la vie au trépas, de la liberté à la prison. Gabriel, Notre-Dame, Mignon, tous, pour avoir côtoyé l'amour protéiforme et transgressif de Divine, perdront beaucoup, parfois la vie, et, toujours, le phallus. Il n'est de lire la description du camarade de cellule du narrateur, Clément Village – qui est la source de Gorgui – qui se trouve à la fois infantilisé et féminisé :

*Son front rond et pur de rides autant que celui d'un enfant (front muliérique, eût dit Gall) se penchait très près d'eux.*

Affublé d'un front d'enfant ou de femme (« muliérique »), l'assassin se trouve explicitement féminisé. De sorte que la prime description, empreinte de la plus nette virilité, est contrariée par l'apparition de ce front muliéristant. Autre signifiant féminin, c'est précisément Clément Village qui entraîne le narrateur dans la construction des soldats de plomb (dont la couleur est du même « bleu » que celui de Divine !) qui s'avèrent désespérément creux, aussi creux que la description virile de l'assassin muliéristé :

*Les prisons ont leurs histoires silencieuses, et les gâfes, et les soldats de plomb même, qui sont creux. Creux ! Le pied d'un soldat de plomb s'étant cassé, le moignon montra un trou. Cette certitude de leur vide intérieur me ravit et me désola. A la maison, il y avait un buste en plâtre de la reine Marie-Antoinette. Pendant cinq ou six ans, je vécus tout près sans l'apercevoir, jusqu'au jour où, son chignon s'étant miraculeusement cassé, je vis que le buste était creux<sup>1087</sup>.*

L'accent mis sur l'adjectif « creux » (par sa répétition et l'emploi d'une modalité exclamative) montre bien son importance. C'est ce creux qui doit induire toute l'herméneutique du livre. Les soldats, comme les gardiens, comme les prisonniers, sont creux, détenteurs d'un « trou », invaginés, déphallicisés ; et cette déphallicisation, qui est

---

<sup>1086</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>1087</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 177.

à la fois l'assomption d'un vide du genre et d'un vide ontologique (il n'y a pas d'identité), remplit le narrateur de ravissement et de désolation, dans une dialectique toute genettienne. Le narrateur (dont le double, rappelons-le, est Divine) assume très systématiquement la perte du phallus, sa reconnaissance dans le creux qu'il masque. Tout comme Divine, Mignon ou Notre-Dame, la perte du phallus, ou, plus précisément, la reconnaissance du vide qu'entoure le phallus, la reconnaissance du vide qu'EST le phallus, est vécue comme une assomption positive et comme une dégradation. Ne pas avoir le phallus, ne plus être le phallus, ou n'être plus qu'un phallus vide, qu'un phallus creux, n'être plus que du creux, relève de l'élévation identitaire et de l'abjection. Il y a, dans le même temps de la reconnaissance de ce vide ontologique, une libération (ne plus être le phallus, c'est enfin ne plus avoir à assumer la position masculine) et une déchéance (ne plus être le phallus, c'est ne plus jouir de la position sociale dominante masculine). Deux accessoires revendiquent ici le vide, l'absence, le creusement de toute réalité : le soldat de plomb (parangon masculiniste s'il en est) et le buste de Marie-Antoinette (qui, comme Weidman, se reconnaît à sa tête tranchée, c'est-à-dire à sa castration absolue). Or, que sont ces accessoires, le soldat de plomb et le buste de plâtre, sinon des représentants dans le texte de la position narrative, de la position masculine, celle d'un phallus creux, résumé à ses pointillés ? Du reste, Divine aux « neufs trous » disait déjà celui du sexe : l'urètre, dans l'imaginaire genettien, ne fait qu'incarner la déphallicisation par le vide du phallus qu'il arbore en son faîte. Le neuvième trou de l'homme sert ici à son invagination. C'est pourquoi sans doute le narrateur insiste sur ses trous, ceux des oreilles<sup>1088</sup>, ceux des yeux<sup>1089</sup>, car comme Divine, déphallicisée, il en dénombre « neuf ».

Du reste, l'*incipit* de ce roman à l'héroïne fatale polymorphe, était déjà annonciatrice de telles sinistres : Weidmann y apparaît décapité, c'est-à-dire déphallicisé, mais en même temps bandant car bandé, c'est-à-dire la tête « emmaillottée de *bandelettes* blanches<sup>1090</sup> ». Comme l'énonce Derrida : « Être décapité, c'est apparaître – bandé<sup>1091</sup> ». Force de la proposition genettienne : le décapité, le criminel déphallicisé et en même temps érotisé, fait son entrée dans le roman en conjuguant un signifié déphallicisant (celui de la tête coupée) et le signifiant de l'érection, « *bandelettes* ». C'est dire que le criminel, c'est-à-dire, chez Genet, le mâle « éternel », n'est déjà plus qu'un phallus détaché de toute

<sup>1088</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 358

<sup>1089</sup> *Ibid.* p. 14.

<sup>1090</sup> *Ibid.* p. 9.

<sup>1091</sup> DERRIDA, Jacques. *Glas. Op. Cit.* p. 28.

assomption corporelle, un phallus vide, tronqué, rendu inutile par la césure. A quoi d'ailleurs rêve le narrateur sinon à toutes ces têtes rendues autonomes par la force du bourreau ? Qu'érotise-t-il au sein de ses pratiques masturbatoires et scripturales – les deux fonctionnent ensemble – sinon ces mâles décapités, ces fleurs coupées en leur printemps ? Weidman, Pilorge et l'Ange Soleil, peuplent les rêves amoureux et érotiques du narrateur, précisément parce qu'ils ne sont plus que des phallus autonomisés, des reliquats d'une masculinité éternelle, et, disons-le, masculins, virils, parce que dépossédés de leur corps, parce que n'étant plus qu'une section.

La position originelle du narrateur Jean n'en dit pas plus qui assume lui aussi la castration symbolique, la dimension creuse du phallus et du geste venu le soutenir, le manier :

*Sous le drap, ma main droite s'arrête pour caresser le visage absent, puis tout le corps du hors-la-loi que j'ai choisi pour mon bonheur de ce soir. La main gauche ferme les contours, puis arrange ses doigts en organe creux qui cherche à résister, enfin s'offre, s'ouvre, et un corps vigoureux, une armoire à glace sort du mur, s'avance, tombe sur moi, me broie sur cette paillasse tachée déjà par plus de cent détenus, tandis que je pense à ce bonheur où je m'abîme alors qu'existent Dieu et ses Anges<sup>1092</sup>.*

Si la narration génétienne s'assimile volontiers aux pratiques onanistes, c'est sur du vide que repose la masturbation et non pas sur le plein du phallus. La main est ici l'« organe creux », l'organe qui reçoit le creux du sexe. Prisonnier comme le sont Mignon et Notre-Dame, le narrateur Jean se voit d'emblée spolié – débarrassé ? libéré ? – du phallus.

Mais Genet n'en reste pas là. Son entreprise de castration, de déphallicisation, est menée à terme. Et quoi de plus phallique que Dieu ? Quoi de plus masculin, et partant de plus creux, que le totem absolu, le fétiche total et définitif, celui du démiurge conçu par le cerveau humain ? Car si le phallus n'est plus que ça, une statuette inique n'entourant que du creux, Dieu ne peut être autre chose. Dieu est creux. C'est tout du moins la révélation faite à Culafroy-Marie :

*Il laissa échapper le ciboire, qui, tombant sur la laine, donna un son creux. Et le miracle eut lieu. Il n'y eut pas de miracle. Dieu s'était dégonflé. Dieu était creux. Seulement un trou avec n'importe quoi autour. Une forme jolie, comme la tête en plâtre de Marie-Antoinette comme les petits soldats, qui étaient des trous avec un peu de plomb mince autour<sup>1093</sup>.*

---

<sup>1092</sup> *Ibid.*, pp. 15-16.

<sup>1093</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. *Op. Cit.*, p. 184.

Tout comme les soldats de plomb, tout comme le buste de Marie-Antoinette, tout comme la verge de Mignon (preuve de la vigilance du signifiant, nous allions écrire « *moignon* »), Dieu est un creux, Dieu se dégonfle, Dieu se révèle, phallus et tête coupés. Ça n'est qu'une « forme jolie » comme les pointillés de la verge de Mignon sur quoi se referme le livre. A bien des égards, le narrateur génétien est obsédé par le creux. C'est précisément la vue des soldats de plomb qui lui fait dire : « Ainsi je vivais au milieu d'une infinité de trous en forme d'homme<sup>1094</sup> ». Or on peut analyser cette assertion de deux façons différentes. D'un strict point de vue métafictionnel, ces « trous en forme d'homme » peuvent très bien désigner les personnages, que Genet bâtit de rien, de l'imagination, autant que de lui-même. Mais c'est également la masculinité qui s'avère creuse, illusoire. L'auteur ne choisit pas pour rien les soldats de plomb pour illustrer son obsession ; il choisit l'une des figures les plus récurrentes de la virilité, celle du combattant, du héros, du patriote. Par cette référence, Genet ne s'emploie pas seulement à nier ou condamner les valeurs patriotiques d'un pays qui l'a relégué dans les prisons et les foyers de l'enfance (ce qu'il fait également en comparant, on l'a vu, la vigueur de Mignon à celle des soldats allemands), mais cherche bien à déconstruire la masculinité qui, à l'instar de ces soldats, ne renferme que du vide.

Chez Genet, la féminisation du pénis des hommes, des macs, des voyous, procède du saccage du phallus. Ce procédé sape tout phallocentrisme. Marie Redonnet n'en dit pas davantage dans le livre qu'elle consacre à l'auteur :

*Dès Le Condamné à mort, la queue du criminel est appelée Madame. L'organe mâle, par le seul pouvoir du Verbe, se retrouve féminisé<sup>1095</sup>.*

De fait, dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, le procédé est, on l'a vu, récurrent. Quand ce n'est pas Divine qui féminise le sexe de ses amants, ce sont les hommes eux-mêmes. La castration symbolique est ici castration linguistique, c'est le signifiant qui se trouve affublé de la marque du féminin, du stigmaté abject de la transsubstantiation du genre :

*Un changement de sexe a lieu à l'intérieur même du Phallus et le culte du criminel devient un culte à la Dame ! La légende est transsexuelle. Cette noble appellation, Madame, sacre comiquement la verge du condamné à mort. La quête chevaleresque du*

---

<sup>1094</sup> *Ibidem*.

<sup>1095</sup> REDONNET, Marie. *Jean Genet, le poète travesti. Portrait d'une œuvre*. Paris : Éditions Grasset et Fasquelle, 2000, p. 81.



*troubadour pour sa Dame devient celle de l'amant pour la queue du condamné à mort*<sup>1096</sup>.

Ces propos concernant le condamné à mort du poème éponyme peuvent tout aussi bien s'appliquer à Notre-Dame-des-Fleurs, criminel et futur condamné dont la féminité est sans cesse rappelée. Du reste, le narrateur Jean avoue lui-même la filiation : « Ainsi Notre-Dame naquit de mon amour pour Pilorge, avec au cœur et sur ses dents blanches bleutées le sourire que la peur, exorbitant ses prunelles, ne lui arrachera pas<sup>1097</sup>. » On note d'ailleurs que le narrateur ne se contente pas de féminiser la verge du criminel mais son patronyme même : Notre-Dame. Par la vertu de l'onomastique, le personnage du voyou, du condamné, est relégué dans le féminin, au même titre que les travestis Divine ou Mimosa.

Autre métaphore déphallicisante : la défécation. On sait que le narrateur lie volontiers production scripturale et production fécale ou flatulences. Or, qu'est-ce que l'étron sinon un autre phallus ? Phallus voué qui plus est à être coupé, scindé, autonomisé. Derrida a cette intuition dans *Glas* :

*Magnifier l'étron, glorifier ce qui échoit coupé (stronzo, stronzare, strunzen) sous la selle, ériger l'étalon de sa signature, ou faire tomber l'érection de cheval, le roi du trône, voilà qui serait équivalent*<sup>1098</sup>.

L'étron est le phallus produit pour être coupé. Ce n'est donc pas étonnant de le retrouver tel quel chez Mignon :

*Il dit encore, à propos d'une envie de chier :*

*– J'ai le cigare sur le bord des lèvres*<sup>1099</sup>.

Déclaration qui tient lieu d'aveu : l'étron (le « cigare »), c'est-à-dire le phallus, s'apprête à être coupé, il est « au bord des lèvres » – l'anus aurait donc des « lèvres » ? Serait-il dès lors un autre *vagina* ? Plus loin, Mignon – qui monopolise les deux seules occurrences du mot « chier » – renouvelle sa castration fécale :

---

<sup>1096</sup> *Ibidem*.

<sup>1097</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 111.

<sup>1098</sup> DERRIDA, Jacques. *Glas. Op. Cit.*, p. 46.

<sup>1099</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 52.

*Il fait des kilomètres, portant précieusement dans ses flancs l'envie de chier, qu'il déposera avec gravité dans les cabinets tapissés de mosaïque mauve du Terminus-Saint-Lazare<sup>1100</sup>.*

Ainsi peu importe la rétention, même sur « des kilomètres », la déphallicisation aura lieu, la coupure se produira, Mignon perdra le phallus. Mignon toujours que l'on retrouve au milieu du roman occupé à la même déphallicisation, au même évidemment :

*C'est Mignon, déculotté, assis sur la latrine de faïence blanche. Son visage est crispé. Quand, pendues un moment, tombent de ces mottes chaudes, une bouffée d'odeur m'avertit que ce héros blond était bourré de merde<sup>1101</sup>.*

Représentée par trois fois, la défécation – ou son envie – dit bien la volonté castratrice du narrateur dont il est dit qu'elle représente pour lui une « odeur détestée<sup>1102</sup> » – détestation qu'il faut lire, comme chez Divine, son double admis, comme étant celle du phallus.

Mais une scène particulièrement évocatrice mérite qu'on s'y attarde plus longuement pour sa façon d'articuler le caractère volatil du phallus et la menace constante de l'assomption du féminin sous la surface virile. Cette scène nous montre Mignon, seul, dans un grand magasin, victime d'une féminité résurgente qui vient saper le modèle viril dont il se prétend l'objet idéal :

*... l'attiraient à peine les vendeuses, car, par mégarde, et encore très retenus, des gestes, des tics de Divine s'échappaient de lui. D'abord, il en avait osé quelques-uns pour se moquer ; mais eux, sournois, peu à peu conquéraient la place forte, et Mignon ne s'apercevait même pas de sa mue. C'est un peu plus tard – et nous dirons comment – qu'il comprit qu'était faux son cri, un soir : « Un mâle qui en baise un autre est un double mâle. » Avant que d'entrer aux Galeries Lafayette, il décrocha là gourmette d'or qui battait sa braguette. Tant qu'il était seul sur le trottoir, la lutte était encore possible, mais dans les mailles de toutes les venelles basses qu'ourdissent en un filet mouvant les comptoirs et les étalages, il était perdu. Il était à la merci d'une volonté « autre », qui bourrait ses poches d'objets, que dans sa chambre, en les mettant sur la table, il ne reconnaissait pas, tant le signe qui les avait fait choisir au moment du vol était peu commun à la Divinité et à Mignon. L'instant de cette prise de possession par l'Autre, des yeux, des oreilles, de la bouche un peu ouverte et même close de Mignon s'enfuyaient, en voletant à petits coups d'ailes, de petits Mercurus gris ou rouges ailés aux chevilles. Mignon le dur ; le froid, l'irréfragable, Mignon le mac s'animait, comme un roc abrupt d'où sort, à chaque creux moussu et mouillé, un pierrot vif, voltigeant à l'entour de lui comme un vol de bites ailées<sup>1103</sup>.*

Plusieurs signes linguistiques ici évoquent à la fin de ce paragraphe la féminité de Mignon, la « bouche un peu ouverte » tout d'abord dont on a dit qu'elle pouvait figurer

---

<sup>1100</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>1101</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>1102</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>1103</sup> *Ibid.*, p. 285.

chez Divine le vagin, le motif de la petitesse ensuite (« petits coups d'ailes ; petits Mercurès »), le motif du creux enfin qui est ici « moussu et mouillé », comme un sexe en somme. Le signe le plus fantaisiste est sans conteste celui des « bites ailées » qui permettent à la fois de féminiser le sexe masculin par le substantif féminin « bite » mais d'affirmer sa volatilité, l'impossibilité de sa fixation ; le phallus est toujours ce qui volète, ce qui se sépare du corps, ce qu'on ne peut tenir, quand bien même l'homme en question est un mac éternel. Mais le plus notable reste « l'instant de la prise de possession par l'Autre ». Cet Autre qui s'échafaude sur la page avec, en son commencement, une lettre capitale et phallique, est bien sûr l'être féminin de Mignon, et nous disons l'être féminin à dessein, car il n'est pas ici un construit volontaire mais une expression qui échappe à son locuteur. Le corps de Mignon, par mégarde, dit la féminité : « les tics de Divine s'échappaient de lui », comme si le travesti, sa fréquentation régulière, l'avait contaminé. Du reste, cette féminité s'échappait déjà de lui dans un autre passage de l'édition originale du roman :

*Déserteur, pour gagner le jury, l'émouvoir, il eut l'idée de simuler, avec une science instinctive parfaite, l'homosexuel passif bafoué dans sa caserne où la vie lui est rendue impossible, et qu'il déserte. Il réussit son truc (...) mais, dans la prison, tout le temps de la prévention, le splendide colonial n'osa plus sourire, ni rire, ni parler, car, malgré lui, sournoisement, cette personnalité dont il se parait combattait sa nature virile<sup>1104</sup>.*

Du reste, on voit bien comment le narrateur opérait déjà sourdement une déphallicisation du personnage de Mignon dans un passage qui narre alors l'acmé du couple qu'il forme avec Divine. Nous le citerons entièrement pour révéler ensuite la structure déphallicisante qui donne au passage sa force et son ironie :

*Je ferme les yeux. Divine et Mignon. Pour Mignon, Divine est à peine un prétexte, une occasion. S'il pensait à elle, il hausserait les épaules pour se débarrasser de sa pensée, comme si la pensée était un dragon griffu planté sur son dos. Mais pour Divine, Mignon c'est tout. Elle prend soin du sexe de Mignon. Elle le caresse avec des profusions de tendresses et les comparaisons que font les honnêtes gens égrillards : le Petit, le Bébé dans le berceau, le Jésus dans sa crèche, le Petit chaud, ton Petit frère, sans qu'elle les formule, prennent un sens entier. Son sentiment les accepte à la lettre La verge de Mignon est à elle seule Mignon tout entière : l'objet de son luxe pur, un objet de pur luxe. Si Divine consent à voir en son homme autre chose qu'un sexe chaud et violacé, c'est qu'elle peut suivre la rigidité, qui se continue jusqu'à l'anus, et deviner qu'il va plus avant dans son corps, qu'il est ce corps même de Mignon bandé et terminé par un visage pâle, exténué, un visage d'yeux, de nez, de bouche, de joues plates, de cheveux bouclés, de gouttelettes de sueur.*

---

<sup>1104</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., pp. 73-74 ou GENET, Jean. *Romans et poèmes*. Op. Cit., p. 37.

*Je ferme les yeux sous les couvertures empouillées. Divine a arrangé, en entrouvrant la culotte, ce soin mystérieux de son homme. Enrubanné les poils et la verge, passé des fleurs aux boutonnières de la braguette. (Mignon sort ainsi le soir, avec elle.) Résultat : pour Divine, Mignon n'est rien que la délégation magnifique sur terre, l'expression sensible, enfin le symbole d'un être (peut-être Dieu), d'une idée restée dans un ciel. Ils ne communient pas. Divine est comparable à Marie-Antoinette qui emprisonnée, selon mon histoire de France, bon gré mal gré, dut apprendre l'argot florissant au XVIII<sup>e</sup> siècle et s'exprimer avec. Pauvre chère Reine !*

L'extrait propose d'abord une vaste phallicisation de Mignon par Divine. Mignon est l'homme-verge, l'homme-bite, le mâle que résume le signifiant pénien : des pieds à la tête, il n'est qu'une verge érigée, un phallus à l'échelle humaine. Or, ce qu'on pourrait lire qu'un simple hymne homoérotique au phallus – ce que la critique genettienne fait plus que de raison – n'est ici qu'une sourde rumeur déphallicisatrice. Cela s'observe d'abord par l'infantilisation que Divine fait subir à son homme-sexe. Grand, phallique, il n'est pourtant sous ses mains que le « Bébé dans son berceau, le Jésus dans sa crèche, le Petit chaud, etc. ». Ce mac dont on sait pourtant les proportions péniennes se trouve ici diminué, réduit : le phallus n'est plus qu'un « Petit frère ». Cette infantilisation mute progressivement en ce qu'on pourrait appeler une *analisation* du personnage. Suivre la courbe de phallus fait automatiquement entrer dans le rectum : le phallus « se continue jusqu'à l'anus », et l'on devine « qu'il va plus avant dans son corps ». C'est donc le phallus qui fait l'homme, pourtant phallique, pénétrable. Le corps « bandé » de Mignon n'empêche pas sa pénétration, sa mollesse : il existe une faille et le phallus est toujours troué (ici : l'homme-phallus est troué à l'endroit de l'anus). S'ensuit logiquement une féminisation du phallus et, partant de l'homme : « Enrubanné les poils et la verge, passé des fleurs aux boutonnières de la braguette ». Que fait Divine dans ce passage sinon travestir la verge ? Pour Divine, qui vient d'infantiliser l'objet phallique, qui vient de l'*analyser*, le phallus n'est qu'un travesti de plus, une tante potentielle. La version non-expurgée du roman ajoutait que la folle avait « parfumé les couilles<sup>1105</sup> ». L'homme-phallus se trouve donc travesti à l'endroit même de sa phallicisation. De sorte que la fin du passage laisse entendre sourdement la destinée castratrice de Mignon. De fait, Divine se compare à Marie-Antoinette, associant du même coup Mignon à Louis XVI et faisant planer sur leurs deux corps l'imminence d'une décapitation, c'est-à-dire d'une déphallicisation. On voit bien qu'avec Genet rien n'est jamais si simple et ce que l'on pourrait lire comme une apologie systématique du phallus homoérotique contient en elle

---

<sup>1105</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 96 ou GENET, Jean. *Romans et poèmes. Op. Cit.*, p. 48.

une sourde déphallicisation, le potentiel, tout aussi apologétique, de la castration. On voit bien que la virilité est sans cesse menacée ; de sorte qu'on retrouve ici la mise en récit des intuitions freudiennes :

*Il existe chez les individus des deux sexes des tendances pulsionnelles aussi bien masculines que féminines pouvant devenir les unes et les autres inconscientes par refoulement<sup>1106</sup>.*

Ainsi, la féminité refoulée de Mignon ressurgit par la fréquentation de Divine. C'est dire si le travesti trouble le genre, finit par déconstruire les identités de tous ceux qui l'approchent. Aussi Mignon se retrouve-t-il « perdu », « à la merci d'une volonté 'autre' » ; et cette autre figure dans le texte le féminin. Dans l'organisation à laquelle Christian David a consacré un livre, la « bisexualité psychique<sup>1107</sup> », le genre refoulé, interdit par l'éducation de l'enfant, menace toujours de ressurgir, au détour d'un geste, d'une parole, d'un acte. Et dans cette scène Mignon est confronté à son propre mensonge, non « un mâle qui en baise un autre » n'est pas un « double-mâle », surtout si ce mâle est Divine ! Voilà pourquoi au « roc abrupt » qui représente Mignon s'oppose les féminines « bites ailées », ces phallus ridicules et volatils qui s'enfuient avec les gestes qui lui échappent car, devenu, par la grâce d'un geste sournois, femme, Mignon voit le phallus disparaître, le mac n'est plus « l'éternel », il advient à ce qu'il est : éphémère, artificiel, construit. Notons enfin que c'est par les « yeux » et « la bouche ouverte » que s'échappe la virilité comme autant de « bites ailées », soit par trois des « neuf trous » que Divine évoquait, preuve s'il en faut que le creux, le *vagina*, matérialisé sur ou dans le corps, menace constamment la phallicisation.

Un autre passage encore, situé à la fin du livre, achève le projet de castration universelle de Genet en invaginant toute une cour de justice lors du procès de Notre-Dame :

*Il faillit être naturel. Or, naturel, en cet instant, c'est être théâtral, mais sa maladresse le sauva du ridicule et fit couper sa tête. Il fut vraiment grand. Il dit :*

*– L'vieux était foutu. Y pouvait seulement pu bander.*

*Le dernier mot ne passa pas les crânes petites lèvres ; néanmoins, les douze vieillards, bien vite, ensemble, mirent leurs deux mains devant leurs oreilles pour en interdire*

---

<sup>1106</sup> FREUD, Sigmund. *Névrose, psychose et perversion*, trad. LAPLANCHE, Jean et collaborateurs. Paris : PUF, 1973, p 219.

<sup>1107</sup> DAVID, Christian. *La Bisexualité psychique*. Paris : Éditions Payot, 2011.

*l'entrée au mot gros comme un organe, qui ne trouvant pas d'autre orifice, entra, tout roide et chaud, dans leur bouche béante. La virilité des douze vieillards et celle du Président étaient bafouées par la glorieuse impudeur de l'adolescent. Tout fut changé<sup>1108</sup>.*

Dans cette cène revisitée et subvertie, Notre-Dame sort un instant de son rôle de coupable, ce qui lui vaudra d'être coupé. Or, le juge *tranche* parce que Notre-Dame s'est montré « grand », c'est-à-dire phallique. De sorte que prononçant le mot-phallus « bande » le président et les jurées, soit le Christ et ses apôtres (ils sont « douze » plus le juge !), se retrouvent féminisés, invaginés ; leur bouche est « béante » à la réception du mot, « gros » comme un phalle, « roide et chaud ».

Jugé pour avoir assassiné un vieillard, on voit bien que l'objet de la condamnation de Notre-Dame opère peu à peu un glissement sémantique. L'invagination de la Justice est d'autant plus évidente que le président de cour n'est nul autre que « M. le Président Vase de Sainte-Marie<sup>1109</sup> ». Le président porte dans son nom le *vagina* qui est sa marque, qui est la marque de la justice, et plus généralement de la société genetienne, société sans femme mais où tout est féminin. Du reste, le juge porte la robe, il est, après le curé officiant à l'enterrement de Divine, le deuxième travesti qui encadre le roman – le curé au début, le juge à la fin, deux figures d'autorité sociale en robe :

*La salle n'est pas majestueuse, mais elle est très haute, de sorte que les lignes verticales, comme des lignes de calme pluie, dominent. En entrant, on voit sur le mur un grand tableau avec une justice, qui est une femme, habillée de grandes draperies rouges. Elle s'appuie de tout son poids sur un sabre appelé ici « glaive », qui ne plie pas. Au-dessous, se trouvent l'estrade et la table où les jurés et le Président, en hermine et robe rouge, viendront s'asseoir pour juger l'enfant<sup>1110</sup>.*

Le juge a beau porter la robe, il n'en est pas moins phallique, nous en voulons pour preuve la robe « rouge » dont a déjà souligné le potentiel phallicisant, et, bien entendu, le glaive « qui ne plie pas », qui bande toujours. Dans l'imaginaire genetien, seule la femme peut prétendre au phallus, c'est sans doute pourquoi elle n'est pas représentée, elle demeure l'irreprésentable de même que dans *Bad Objects*, Naomi Schor évoque « l'inaccessibilité du phallus à la représentation<sup>1111</sup> ». Pour reprendre les termes de Derrida, Notre-Dame est ici « menacé par le « glaive » féminin de la justice (multiplié par les « baïonnettes au moment où sonne l'heure de sa mort, qui lui sera signifiée par le président Sainte-

---

<sup>1108</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 349.

<sup>1109</sup> *Ibid.*, p. 321.

<sup>1110</sup> *Ibid.*, pp 320-321.

<sup>1111</sup> SCHOR, Naomi. *Bad Objects*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1995, p. 112.

Marie<sup>1112</sup>) ». Par ailleurs, la justice n'est pas seulement féminine, elle est féminisante, c'est-à-dire castratrice. Tout annonce dans la scène du procès, l'inévitable décapitation, l'inévitable castration. Derrida le voit bien qui déclare :

*Dans l'espace de l'écriture, pendant le procès du récit, les lignes verticales (cravate, pluie glaive, canne ou éperon du parapluie [nous pourrions rajouter dans cette liste non-exhaustive la robe du président qui s'érige en pure verticalité]) coupent les lignes horizontales du journal ou du livre, des ailes ou des baleines du parapluie. Le langage coupe, décolle, décapite<sup>1113</sup>.*

Ainsi la justice s'obstine à raccourcir les hommes, à les priver du phallus. C'est pourtant elle aussi qui retire, nous y reviendrons, les surnoms des travestis Mimosa et consorts pour leur redonner leur patronyme officiel, c'est-à-dire masculin, leur ôtant dès lors le droit à leur assomption de genre. Aussi n'est-ce pas un hasard si le public assistant au procès est essentiellement masculin :

*Le public était surtout composé d'hommes ; mais tous ces hommes, vêtus de sombre, avec des parapluies aux bras ou des journaux dans les poches, étaient plus frissonnants qu'une charmille de glycine, que le rideau de dentelle d'un berceau<sup>1114</sup>.*

Les hommes du public (« vêtus de sombre » et non de rouge comme la femme-justice) dont chacun porte un phallus, un objet de verticalité, le « parapluie » ou le journal, sont féminisés par le langage, floralisés encore une fois : « charmille de glycine » et, quelques lignes plus loin, une « haie de mai ». Rappelons que l'objet de cette séance de justice est l'arme du crime et que l'arme du crime est une cravate. De là à dire que ce qui est jugé puis condamné au cours de ce procès est précisément le phallus, il n'y a qu'un pas que nous franchirons sans complexe :

*Le Président avait cette cravate molle entre les doigts, une cravate comme un ectoplasme, une cravate qu'il fallait regarder pendant qu'il en était temps encore, car elle pourrait disparaître d'un moment à l'autre ou bander roide dans la main sèche du Président, qui sentit que, si son érection ou sa disparition s'accomplissait, il se couvrirait de ridicule<sup>1115</sup>.*

Lorsqu'elle n'est pas utilisée pour tuer, pour étrangler, c'est-à-dire lorsqu'elle est déphallicisée, après l'érecstrangulation, la cravate est donc molle, ectoplasmique. Jouant

---

<sup>1112</sup> DERRIDA, Jacques. *Glas. Op. Cit.*, p. 83.

<sup>1113</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>1114</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, pp. 324-325.

<sup>1115</sup> *Ibid.*, p. 332.

avec les hypothèses phalliques, Genet associe « érection » et « disparition » car de fait en s'érigeant la mollesse disparaîtrait et la cravate redeviendrait ce pour quoi elle est jugée, arme et phallus. On voit bien qu'ici c'est le phallus qui est jugé, président et jurés se passent de la main à la main un pénis flaccide en s'interrogeant sur sa dangerosité, sur son mystère érectile. Pour avoir utilisé le phallus meurtrier, Notre-Dame, ce garçon-fille, ce voyou assumant le port de la robe et la double assumption du genre, se voit donc castré, décapité. A la fin du roman, le phallus tombe. N'en reste que les pointillés. Ceux que Mignon, trop conscient de ce qui s'est joué au cours du procès de son ami, esquisse à Divine. Mais la défaite de Notre-Dame se double d'un risque, celui d'une victoire du phallus. Car à trop le manipuler, les membres de la cour frôlent eux-mêmes la déphallicisation :

*Il se hâta donc de passer l'arme du crime au premier juré, qui la remit à son voisin, et ainsi de suite, sans que personne osât s'attarder à la reconnaître, car il semblait risquer le jeu de se voir sous ses propres yeux métamorphosés en danseuse espagnole. Mais leurs précautions, à ces messieurs, furent vaines, et, s'ils ne s'en aperçurent pas, ils furent bel et bien changés<sup>116</sup>.*

De peur de devenir une « danseuse espagnole », de se retrouver travesti sous les yeux de l'audience, il faut donc ne pas s'attarder à reconnaître le phallus. Le narrateur consacre ici le phallus mou, le phallus déphallicisé, le dote d'un pouvoir de métamorphose, d'un pouvoir de fascination dont il est dit qu'aucune précaution ne saura l'en défaire. Au terme de cette manipulation, de cette auscultation, le phallus mou rend les jurés « changés ». La cour est déphallicisée, la cour est féminisée et Notre-Dame payera pour ce nouveau crime. Ce n'est pas un hasard si le roman s'achève sur le procès du personnage éponyme, il est celui qui conjugue avec le plus de talent le féminin et le masculin. Il ne se réfugie pas comme Mignon dans une masculinité de contrefaçon, dans le surjeu viril voué à un échec cuisant et il n'a pas comme Divine la tentation du devenir-femme (du devenir-« femme-nous »). Comme le rappelle Geir Uvsløkk :

*Notre-Dame est à la fois « actif » et « passif » : il domine sexuellement Divine, mais il se laisse dominer par Seck Gorgui. Il est troublant puisqu'il accepte sans grandes difficultés son côté féminin et son côté viril. Ouvertement pluriel et ambigu, il réunit les contraires d'une façon complexe et inquiétante<sup>117</sup>.*

---

<sup>116</sup> *Ibidem.*

<sup>117</sup> UVSLØKK, Geir. *Jean Genet. Une écriture des perversions. Op. Cit.*, p. 135.



Et c'est pour l'inquiétude qu'il inspire et la complexité sexuelle qu'il assume que Notre-Dame (« Notre », c'est-à-dire celle de tous et de toutes, c'est-à-dire la « Dame » qu'on est tous et toutes) est jugé, sanctionné puis sectionné. D'avoir menacé l'ordre binaire, l'ordre phallique, il en paye de sa vie. Geir Uvsløkk résume ainsi la menace de contamination du féminin :

*Le féminin combat ainsi de façon sournoise le viril, non pas dans une confrontation ouverte, mais par des procédés plus raffinés ; il l'étouffe en prenant sa place et en se faufilant dans le discours et dans les gestes de ceux qui se considèrent exclusivement comme virile<sup>1118</sup>.*

Partout féminisé, le mâle genétien en finit même par subvertir l'imaginaire viril et les postures performatives qui le fondent. Le vagina – comme, ailleurs, du reste, le phallus – peut se voir partout. Que font alors ces mâles et ces macs, ces voyous qui *voient you*, c'est-à-dire l'Autre en eux, la femme, lorsqu'ils enfoncent obstinément leurs mains dans les poches sinon de s'accessoiriser, de fabriquer via le tissu des pantalons, un vagin de circonstance ?

### 3322. *Résurgence de la castration chez Donoso et Lemebel : le modèle du trans-matriarcat chilien*

Si Genet est l'écrivain qui travaille le plus profondément la déphallicisation masculine et l'éloge diffus de la castration, nous retrouvons certains de ces traits dans le corpus chilien. De fait, chez Lemebel, les mâles sont tout aussi féminisés, et en premier lieu Carlos, lors de la scène de la fellation déjà analysée :

*Voilà qu'il s'abandonnait à elle, soûl comme une pute à matelot, pour que ses yeux chassieux le caressent, le palpent de loin, pour que son regard vaporise un baiser impalpable sur ses tétons de chien, violacés, humides sous sa chemise en coton translucide<sup>1119</sup>.*

*Ahí se le entregaba borracho como una puta de puerto, para que las yemas legañosas de su mirar le acariciaran a la distancia, en ese tacto de ojos, en ese aliento de ojos*

---

<sup>1118</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>1119</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 96.

*vaporizando el beso intangible en sus tetillas quiltras, violáceas, húmedas, bajo la transparencia camiserá del algodón*<sup>1120</sup>.

Alanguí, endormi, Carlos n'est donc plus le résistant jeune et viril mais une « pute à matelot ». La féminisation est d'autant plus remarquable que, tout comme la Folle, le jeune homme se retrouve animalisé : « ses tétons de chien ». Plus loin, il est encore comparé à un « lézard assoupi<sup>1121</sup> » (« *lagarto somnoliento*<sup>1122</sup> »). Cette animalisation unit la représentation du résistant à celle de la Folle, le féminisant du même coup. Enfin, le sexe de Carlos, comme ceux de Mignon, Gabriel et consorts, est largement féminisé par la Folle :

*Con infinita dulzura deslizo la mano entre el estomago y el elástico del slip, hasta tomar como una porcelana el cuerpo tibio de ese nene en reposo. Apenas lo acuno en su palma y lo extrajo a la luz tenue de la pieza, desenrollando en toda su extensión la crecida guagua-boa, que al salir de la bolsa, se soltó como un látigo*<sup>1123</sup>.

*Avec une infinie douceur, elle glissa la main entre le ventre et l'élastique pour saisir comme une porcelaine le corps tiède de ce bambin au repos. Elle le berça délicatement dans la paume de sa main et le mit à nu sous la lueur de la pièce, déroula toute sa longueur de grand bébé-boa qui, en sortant de sa géôle, battit comme un fouet*<sup>1124</sup>.

Le travail métaphorique féminise ici largement le pénis du personnage : « porcelaine, bambin, bébé-boa », tous les signifiants et les signifiés déstabilisent le genre, déstabilisent le phallus pour le mettre « à nu », pour le féminiser, le déphalliciser. Du reste, que fait la Folle sinon avaler – c'est-à-dire annihiler, cacher, sectionner provisoirement – le sexe de Carlos au cours de la fellation ? Happer le phallus n'est-il pas le faire disparaître ? N'y a-t-il pas dans l'acte même de la fellation – ou de ses corollaires, l'invagination et la sodomie – une volonté de faire disparaître le phallus, de proprement le déphalliciser ? On voit dans tous les cas que la performance de la masculinité du jeune militant – dont les armes qu'il stocke chez la Folle dit bien la propension phallique – ne résiste pas à la fréquentation du travesti. Du reste, cette « broderie chantante » de la Folle apparaît après la confession homoérotique de Carlos. C'est une fois que le jeune militant s'est révélé en proie dès sa jeunesse à un désir homosexuel que la Folle peut enfin le déphalliciser en

---

<sup>1120</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 106.

<sup>1121</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 97.

<sup>1122</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 107.

<sup>1123</sup> *Ibidem.*

<sup>1124</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 97.

douceur, c'est-à-dire lui retirer cette érection dont on a vu qu'elle était une « griffure » associée au viol paternel.

C'est la même genèse qui préside au personnage de Pancho Vila. De fait, le personnage masculiniste et terrifiant, doté d'un puissant camion rouge et phallique que seuls effraient les chiens de don Alejo, se voit attribué dans le dernier tiers du roman un passé qui le marque du stigmaté incapacitant de la féminité :

*Dans les hortensias gigantesques au fond de l'ombre, près de la rigole aux briques veloutées de mousse, lui le papa et elle la maman des poupées, jusqu'au jour où des garçons nous surprennent à jouer à la poupée, je la berce dans mes bras parce que Moniquita dit que c'est comme ça que font les papas – les garçons rigolent – regardez-le, oh la fille, la fille, il joue à la poupée, alors je ne veux plus jamais jouer avec elle<sup>1125</sup>...*

*Y las hortensias descomunales allá en el fondo de la sombra, junto a la acequia de ladrillos aterciopelados de musgo él papá y ella mamá de las muñecas, hasta que los chiquillos nos pillan jugando con el catrecito, yo arrullando a la muñeca en mis brazos porque la Moniquita dice que así lo hacen los papá y los chiquillos se ríen —marica, marica, jugando a las muñecas como las mujeres—, no quiero volver nunca...*

Symboliquement c'est un parterre ombragé d'hortensias qui accueille l'efféminement enfantin de Pancho. Interdit par l'apprentie milice des enfants à jouer à la poupée, pratique ludique socialement féminine, Pancho retrouve chez la Manuela ce qui lui fut retiré. Elle est la poupée interdite. Du reste, on se souvient que c'est précisément ce syntagme qui permettait au travesti de désigner son corps dégenrée : « mon corps de poupée trompeuse, sans abîme, tout entier à l'extérieur, inutile, pendouillant<sup>1126</sup>... ». Face à la Manuela, Pancho est rejeté dans les abîmes libidinaux de l'être, confronté à son passé d'identification féminine. A travers le personnage de Pancho, c'est en fait le modèle dominant du machisme chilien qui est frappé d'impuissance. Comme le rappelle Janet Pérez dans son article « Masks, gender expectations, machismo and [criss] cross-gender writing in the fiction of José Donoso » :

*Numerous Donoso characters lend themselves to readings as subversions of the macho stereotype, and consideration of gender roles is a basic prerequisite to understanding his depiction of Chilean society. While extended families in Chile are ostensibly ruled by patriarchs, reality within the home frequently approaches the matriarchal model,*

---

<sup>1125</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 137.

<sup>1126</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 151.

*with the mother or nanny governing the child's existence and often holding the home together*<sup>1127</sup>.

*De nombreux personnages de Donoso se donnent à lire comme des subversions du stéréotype macho, et la mise en considération des rôles de genre est un prérequis fondamental pour comprendre sa représentation de la société chilienne. Tandis qu'au Chili les familles élargies sont ostensiblement dirigées par le patriarce, la réalité à l'intérieur du foyer se rapproche fréquemment du modèle matriarcal, avec la mère ou la nourrice gouvernant l'existence de l'enfant et faisant tenir la maison. [Notre traduction]*

A la lecture de cette explication, nous comprenons mieux ce qui est en jeu dans le rappel constant et contesté de la paternité de la Manuela. A travers le leitmotiv de l'injonction du géniteur, « ne m'appelle pas papa », c'est tout le refus du modèle patriarcal chilien de la famille qui est rejeté dans le livre. Le personnage de la Manuela n'est pas seulement une inversion du stéréotype machiste chilien mais également une inversion du modèle du patriarce. De fait, dans *Ce Lieu sans limites*, deux sociétés se croisent et s'opposent ostensiblement : la société des femmes (les prostituées du bordel, leur matrone, la danseuse Manuela) et la société des hommes (les clients du bordel). De sorte que s'opposent également deux modèles de gouvernance familiale : le modèle matriarcal (incarné par la Grande puis la Petite Japonaise, et, on va le voir, la Manuela), et le modèle patriarcal incarné par don Alejo et Pancho Villa. Or, José Donoso brosse des éléments masculins de la société un portrait résolument satirique : Pancho est un viriliste violent dont le machisme cache mal une tension homoérotique, don Alejo est un politicien sans éthique dont le pouvoir oblige la Grande Japonaise et la Manuela à coucher ensemble sous les yeux de tous les autres hommes. Les autres personnages masculins violentent la performeuse, s'en moquent, voire pour Octavio, la massacrent. Aucun personnage masculin ne ressort grandi, héroïsé, du livre de Donoso. Les valeurs morales sont toutes le fait des personnages féminins. C'est pourquoi il semble évident qu'à la fin du roman, lorsque la Manuela en passant sa robe dans le poulailler se décide enfin à affronter Pancho qui menace sa fille de viol, elle ne se contente pas de dépasser sa peur et de s'héroïser mais accepte enfin d'épouser le rôle que sa fille (dont on rappelle qu'elle est sans poitrine, sans règles, sans aucun des signifiants organiques qui lui permettraient d'accéder à la féminité) lui conjure d'accepter, celui de patriarce. Or, la Manuela refuse et réfute le modèle patriarcal. Elle n'est pas un homme. Surtout si être un homme correspond à faire

---

<sup>1127</sup> PÉREZ, Janet. "Masks, gender expectations, machismo and [criss] cross-gender writing in the fiction of José Donoso", *Hispanófila*, n° 119, 1997, p. 48. On line: [www.jstor.org/stable/43807702](http://www.jstor.org/stable/43807702).

sien les codes de la masculinité machiste de Pancho, Octavio et don Alejo. C'est ainsi qu'arrivée au faite de la violence et du viol qui menace sa fille, elle corrompt le modèle patriarcal, pour en produire une version perversie, invertie : en passant sa robe de gitane, en s'appêtant à danser pour les mâles en rut, à se sacrifier, littéralement, pour sa fille, elle devient non seulement la matriarche mais surtout une matriarche travestie ! Et ce modèle d'un *trans-matriarcat* qui conclut la fin du roman. C'est le même modèle qu'on retrouve à travers le rapport maternel de la Folle d'en face à Carlos. Bien sûr ce modèle est détruit violemment sous les coups de l'homosexuel refoulé Pancho et de son camarade viriliste Octavio, il n'en demeure pas moins qu'à travers le personnage de la Manuela, Donoso invente le modèle chilien du trans-matriarcat, seul à même de réduire à néant un patriarcat obsolète et néfaste, immoral et morbide, qui ne porte en son sein que violence et destruction (tandis que Pancho détruit la Manuela, don Alejo voue le village à la liquidation définitive). On comprend donc la haine que génère chez eux le personnage du travesti : la Manuela incarne un patriarcat à la fois castré et phallique, phallicisé et déphallicisé, un trans-matriarcat qui recouvre sur le fil sa puissance, sa magie, sa force politique, bref, un modèle qui remettrait en cause toute l'organisation sociale et nationale chilienne. Janet Pérez insiste d'ailleurs sur ce fait :

*Aspects of Donoso's fiction lend themselves to a feminist reading, especially in the subversion of patriarchal norms and restrictions, undermining or reversing expectations of machista behavior, and the enclosure and pejorative treatment of women<sup>1128</sup>.*

*Certains aspects des fictions de Donoso se prêtent à une lecture féministe, spécialement en ce qui concerne la subversion des normes et des restrictions patriarcales, minorant ou inversant les attentes du comportement machiste et l'enfermement ainsi que le mauvais traitement des femmes. [Notre traduction]*

On voit donc encore une fois que le personnage de travesti ne renforce en rien les normes binaires de l'hétéropatriarcat, bien au contraire il les déstabilise et les sape.

Le travestissement ne concerne pas seulement celui qui le pratique mais bien tout l'entourage du travesti. La *praxis* rayonne sur ses spectateurs, entame jusqu'aux témoins cisgenres de l'usurpation de genre, de la transgression sociale. Le travesti de roman nie les frontières du genre, revendique l'instabilité permanente, révèle par sa plasticité le vide sur quoi se fondent et s'érigent les identités communes. Il est la sur-femme par quoi

---

<sup>1128</sup> *Ibid.*, p. 50.

survient la révélation d'inanité du genre. Son instabilité, loin de renforcer les normes sexuelles, débinarise insidieusement, implicitement, radicalement.

### 333. Le travesti comme *sur-femme* : éloge de l'artifice et négation du genre

De fait, le travesti revendique par son existence même l'hégémonie de l'artifice. Ni homme ni femme ni les deux à la fois, il dépolarise les identités et érige au rang de valeur suprême l'artificialisation des comportements sociaux et des assomptions identitaires. On pourrait même lire en transparence, plus particulièrement chez Genet, une négation du genre dont nous avons révélé dans un récent article la composante cinématographique. Dans *Saint-Foucault*, David Halperin définit l'identité *queer* comme une « identité désessentialisée et purement positionnelle<sup>1129</sup> », de sorte qu'elle arbore une artificialité définitionnelle. Halperin poursuit de la sorte : « *Queer* désigne ainsi tout ce qui en désaccord avec le normal, le dominant, le légitime. Il n'y a rien de spécifique auquel il se réfère nécessairement. C'est une identité sans essence<sup>1130</sup>. » Puisque nous avons déjà prouvé que l'identité travestie était « en désaccord avec le normal, le dominant, le légitime », c'est cette « identité sans essence » qui nous intéresse ici.

Que reste-il une fois accompli le geste de déphallicisation des hommes et admis que le travesti n'existe que par la performance (performance, on l'a vu, soumise aux aléas des réussites et des échecs) ? Que reste-t-il en somme une fois entendu que les deux genres admis ne reposent que sur l'artificialité des gestes et des accessoires, des mimiques et des attitudes, et cache (mal) un certain vide ontologique ? Pour Genet, il reste aux mâles la criminalité, la prison et son corollaire, la peine capitale. Pour Donoso, le pouvoir ou la violence physique (qui permet du moins de réduire à néant l'être par quoi s'annihilent les genres). Pour Hubert Selby Jr., la violence également, doublée de l'endolorissement qu'entraînent les paradis artificiels de l'alcool et de la Benzédrine. Pour Lemebel, il reste à Carlos la liberté d'accepter la fissure faite au genre en tolérant l'attraction et l'influence qu'exerce sur lui la Folle d'en face tandis que pour la position virile tenue par Pinochet, et ses nombreux doubles en veste militaire, il n'est que d'attendre l'attentat ou la

---

<sup>1129</sup> HALPERIN, David. *Saint-Foucault*. Paris : Epel, 2000, p. 75.

<sup>1130</sup> *Ibid.*, p. 73.

révolution qui mettra fin à leur hégémonie. Le sort des hommes est donc réglé. Le sort réservé au travesti (et plus précisément au genre du travesti) est plus complexe. Tandis que Hubert Selby Jr. enferme son personnage dans les tourments dévolus à sa marge, Donoso et Lemebel procèdent à une héroïsation de la Folle, chacun à sa manière et Genet fait de Divine une sorte de sur-femme dont l'artificialité est la valeur première, Sainte à l'envers, mère doloriste dont la mort avalise le martyr. L'affirmation d'une identité autre, celle des « tantes-filles », des « femmes-nous », en bref des travestis et, plus largement, des homosexuels féminisés.

Mais il faut s'arrêter un instant sur les personnages féminins des romans. Revenir sur le sort réservé aux personnages féminins nous permettra de mieux comprendre la conception du travesti qui ne relève pas du féminin.

Comme le souligne Sontag dans l'essai qu'elle consacre au *camp* : “*the essence of camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration*” (53) (« L'essence du *camp* réside dans son amour pour le non-naturel : pour l'artifice et l'exagération »). On comprend dès lors que la femme cisgenre, ou, plus précisément sa ressemblance avec la femme cisgenre, intéresse peu le travesti. C'est pourquoi du reste les personnages de femmes cisgenres ont peu de place dans cet univers romanesque. Chez Hubert Selby Jr., le rejet de la féminité cisgenre est total. On le voit dans une scène explicite dans laquelle Mary, une femme enceinte, est vivement rejetée par les travestis :

*La porte s'ouvrit à la volée et une jeune femme au visage tuméfié avec un ventre énorme entra en titubant et en appelant Tony. Celle-ci regarda les autres d'un air d'excuse puis traversa la pièce pour rejoindre sa sœur, l'entraîna dans la cuisine et l'aïda à s'allonger, ôta la cafetière du réchaud et monta la flamme. Rosie les regarda, regarda la cafetière, mais comme Goldie ne disait rien, elle reposa la tête sur ses genoux. Tony s'agenouilla près de sa sœur, gênée parce qu'elle savait que Goldie et les autres n'aimaient pas Mary, et lui demanda ce qui n'allait pas. Elle souleva légèrement la tête puis la laissa retomber sur le plancher où elle sembla rebondir (Goldie et Lee se détournèrent, dégoûtées. Camille regardait fixement en tremblant)<sup>1131</sup> ...*

*The door banged open and a young woman with a bruised face and an enormous belly stumbled in and called to Tony. Tony looked at the others apologetically then crossed the room to her sister, led her into the kitchen and helped her lie down, took the pot off the stove and turned up the flame. Rosie looked at them, at the pot, but when Goldie said nothing she lowered her head to her knees. Tony knelt beside « her sister, embarrassed because she knew Goldie and the others didnt like Mary, and asked her what was wrong. She raised her head slightly then let it fall back and it seemed to*

---

<sup>1131</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. Op. Cit., p. 77.

*bounce on the floor (Goldie and Lee turned their heads, disgusted. Camille stared and shook)*<sup>1132</sup>...

Au-delà même de la violence d'une scène dénotant la cruauté du monde dans lequel évoluent les personnages, il faut lire, de manière symbolique, l'évacuation du féminin dans ce qu'il a de plus *naturel*. La femme enceinte incarne ici un modèle de genre rejeté par les travestis. Ce qui permet à Selby de souligner le fait que les travestis ne cherchent jamais à devenir femme mais bien à la jouer, à la figurer. C'est l'artifice qui prime. L'imminence de l'accouchement, de la reproduction de la vie, ne provoquent chez les protagonistes que dégoût. Elles n'ont rien à voir avec la féminité – organique, reproductrice – de Mary. Preuve que le travesti ne se veut pas femme, mais autre chose – ou au-delà. Les travestis aspirent à évoluer dans un monde féminin dénué de femmes. On retrouve du reste la même idée à travers le personnage de Divine. L'opposition entre les « femmes-nous » et les « femmes-autres » peut à l'occasion se teinter d'un réel mépris :

*Aussi bien, Divine ne prenait pas l'éventail pour donner le change ; elle eût été contrite de se voir confondue avec l'une de ces horribles femelles à tétons. Oh ! ces femmes, les mauvaises, les mauvaises, les abjectes, les filles à matelots, les gueuses, les pas-propres. Oh ! ces femmes, que je les hais ! disait-elle*<sup>1133</sup>.

Comme chez Selby Jr., le désir de féminité n'est pas exempt d'une haine pour la biologie féminine. La féminité produite, performée, par les travestis ne se veut pas une réplique idéale mais idéelle. Il s'agit de construire une féminité dépourvue de socle biologique commun. Divine ne cherche jamais à passer pour une de « ces horribles femelles à tétons ». On remarque par ailleurs que chez les deux romanciers la haine du féminin biologique passe sans conteste par le motif de la maternité. Que ce soit le sein – chez Genet – ou l'accouchement – chez Selby –, ce qui est méprisé, abjecté, relève systématiquement de la biologie procréatrice. Les travestis rejettent aussi la mère dans la femme. C'est donc autre chose que la femme qui est recherché lors de la performance transgenre.

Chez Donoso, les vraies femmes restent présentes ; ce sont des prostituées. Ce sont des personnages secondaires qui interviennent peu dans le récit, de même qu'elles interviennent peu dans la société que dirigent les hommes. Autre personnage féminin : la Ludo, qui n'y voit plus rien depuis qu'elle a jeté ses lunettes dans le cercueil de son mari,

---

<sup>1132</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn. Op. Cit.*, pp. 59-60.

<sup>1133</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 266.



se contente des visites de la Manuela. Moniquita meurt du typhus. Quant à la Petite Japonaise, on nous dit assez qu'elle n'est pas une femme. Aménorrhéique, elle propose un corps androgyne et athermique qui ne peut rivaliser avec le corps de sa mère, chaud et hautement sexuelle. Chez Donoso, la féminité cisgenre relève du passé. Elle n'a pas sa place dans le monde des hommes que le bordel figure. De sorte que la Manuela s'avère la seule représentante du genre. Ce qui ne l'empêche pas de se penser supérieure au reste des femmes dans l'expression de la féminité :

*Esas no son mujeres. Ella va a demostrarles quién es mujer y cómo se es mujer<sup>1134</sup>...*

*Ces filles-là, c'est pas des femmes. Elle va leur montrer ce que c'est qu'une femme et qui est la femme<sup>1135</sup>...*

C'est parce qu'elle ne dispose pas des organes femelles que la Manuela peut prétendre à la performance idéale. Chez Donoso comme chez Selby, la femme n'est jamais cisgenre ; la femme ne peut prétendre à la féminité. En ceci, la féminité fonctionne un peu comme le phallus, soit comme un objet fantasmé mais inaccessible. De même que l'homme ne pourra jamais avoir, définitivement, le phallus, la femme ne pourra prendre possession de la féminité. Et ce pour la bonne raison que la féminité n'est pas naturelle, elle est pur artifice. Parce qu'il met en évidence l'artificialité du genre, le travesti prétend à la féminité la plus aboutie.

Si, chez Lemebel, deux modèles opposés de féminité cisgenres sont proposées – celle de la militante Laura et celle de la Première Dame – il n'en demeure pas moins que c'est la Folle qui semble incarner la forme la plus consciente de la féminité, précisément parce qu'elle est la seule à reconnaître son artificialité. De sorte que tout, dans son comportement, dans son identité, relève de l'artifice : « Les larmes d'une folle avaient toujours l'air fausse<sup>1136</sup> ». La Folle d'en face, comme Georgette, comme la Manuela, a conscience de la dimension construite de la féminité qu'elle performe. Ainsi, la Première Dame, comme Laura, apparaissent toute aussi artificielle que la Folle (nous l'avons vu dans le précédent chapitre). À aucun moment la Folle ne prétend imiter la femme, passer pour femme ; c'est à chaque fois une féminité radicale, et, partant, irréaliste, qui est visée. C'est d'autant plus vrai que l'un des enjeux du livre est explicitement militant. De sorte

---

<sup>1134</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, pp. 192-193.

<sup>1135</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, pp. 157-158.

<sup>1136</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 171.

que Lemebel héroïse les deux figures *queer* du roman (la Folle et Carlos) et caricature les figures cisgenres. L'enjeu est toujours de proposer une alternative au schéma binaire des identités de genre.

Mais c'est sans conteste Genet qui développe le plus le motif d'une artificialité fondamentale des identités par le biais du modèle travesti. Sartre l'avait bien perçu qui écrivait dans *Saint-Genet* :

*L'homosexuel n'est pas un songe-creux : c'est un imposteur, un truqueur. Genet se veut femme : mais il veut l'être comme il veut être prince : faussement*<sup>1137</sup>.

Bien sûr ce que sous-entend Sartre c'est que l'homosexuel, ou plus précisément l'homosexuel efféminé, est un imposteur conscient de l'être tandis que l'hétérosexuel est un être *naturel* qui n'a pas conscience de son imposture, de sa construction. Sartre poursuit de la sorte :

*Pourtant Divine parle de soi-même au féminin. Mais nul enchanteur ne pourrait lui jouer de plus mauvais tour que de la transformer en femelle véritable : femme, elle deviendrait nature, espèce, elle se vautrerait dans l'être, ses désirs d'être prise par un homme deviendraient licites, s'empâteraient, seraient de vrais désirs substantiels. Divine veut être femme par qu'« elle » ne l'est pas, ni ne le sera jamais. Elle joue la féminité pour déguster l'impossibilité radicale de se féminiser. Tout est faux en elle : faux les noms qu'elle se donne, faux ses gestes mignards, faux son désir du mâle, faux son amour, faux ses plaisirs. Elle se moque bien d'être femme, ce qu'elle veut c'est être fausse*<sup>1138</sup>.

On voit bien où Sartre veut en venir : Divine évolue dans le non-être. La fausseté qu'elle revendique énonce une négation plus vaste : celle de la naturalité, celle du genre. Dans son article, "*The Politics of Camp in Jean Genet's Our Lady of the Flowers*", Pascale Gaitet analyse le *camp* de Divine comme l'affirmation d'une artificialité, une façon de nier la naturalité du genre :

*Camp, to the detriment of content, focuses absolutely upon and privileges above all appearance and surface manifestations*<sup>1139</sup>.

*Le camp, au détriment du contenu, se concentre absolument sur et privilégie avant tout l'apparence et les manifestations de surface.*

---

<sup>1137</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Saint-Genet. Op. Cit.*, p. 400.

<sup>1138</sup> *Ibidem.*

<sup>1139</sup> GAITET, Pascale. "*The Politics of Camp in Jean Genet's Our Lady of the Flowers*", *L'Esprit créateur*, xxxv (1), 1995, p 41.

Plusieurs critiques relient ainsi le culte de l'artifice de Divine (et de Genet) à la notion de *camp*, telle Agnès Vannouvong qui dans le livre qu'elle lui consacre fait s'entrecroiser les notions de *camp*, de genre et de baroque :

*L'analogie entre le baroque et le camp est loin d'être hasardeuse. Comme le dit Sontag, le camp, comme « vision du monde en terme de style », « phénomène esthétique » et « amour de l'exagération », suggère un désir de stylisation qu'on trouvait déjà dans le baroque. C'est la gestuelle de Divine qui s'impose à l'esprit : le simple mouvement de sortir un mouchoir est chez elle un geste « élaboré » : elle « décrit une immense courbe avant de le poser sur ses lèvres », « un geste qui s'était hybridé, et par là, devenu étrange ». Cette langue du geste qui stylise le personnage se rapproche de la dimension performative du théâtre. (...) Divine est le personnage camp et la figure baroque ultra-esthétisée par excellence, tant elle radicalise les apparences.*

C'est bien en cela que Divine apparaît comme une sur-femme. Sa théâtralité systématique « radicalise » son être. C'est pourquoi elle ne cherche jamais à paraître femme. L'artificiel est érigé en culte identitaire : « la poudre et la crème cachaient mal le raccord avec la peau du front. On pouvait croire que sa tête était artificielle<sup>1140</sup> ». Divine semble pousser la logique du constructivisme jusqu'à son comble. Et puisque le phallus apparaît dans l'œuvre pour ce qu'il est, un plâtre monumental n'affirmant que le vide, et que le travesti ne jouit que du prestige d'une performance révélant, comme le livre d'ailleurs, dans une mise en abyme reconduite page après page, son *modus operandi*, il ne reste au personnage qu'à vanter l'artificialité de toute chose. De sorte que l'artificiel, l'apparence, sont érigés au rang de valeur suprême :

*Tant de vieilles maîtresses se fardaient en face de lui, qu'il savait que les dégâts dans la beauté se réparent sans mystère. Dans des chambres de passes, il assistait à des reconstitutions habiles, surprenait les hésitations de la femme qui tenait haut le crayon de rouge. Plusieurs fois, il avait aidé Divine à coller sa perruque. Il apportait à cela des gestes adroits, et, si l'on peut dire, naturels. Il avait appris à aimer une telle Divine. Il s'imprégna bien de toutes les monstruosité qui la composaient. Il les passa en revue : la peau trop blanche et sèche, la maigreur, les cavités des yeux, les rides poudrées, les cheveux collés, les dents d'or. Il ne laissa rien passer. Il se dit que tout cela était : continua à baiser cela. Il connut la jouissance et fut pris bel et bien. Mignon le vigoureux, tout et toujours en muscles et poils chauds, raffola d'une tapette artificielle<sup>1141</sup>.*

Or, la révélation de l'artifice n'annihile pas la performance, de même qu'elle n'en minorise pas la valeur. Au contraire, chez Genet, c'est l'artificialité qui permet de dépasser la binarité de genre. Les « femmes-nous » surclassent en tout point les « femmes-autres ». Le travesti ne se voit pas

---

<sup>1140</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 102.

<sup>1141</sup> *Ibid.*, pp. 157-158.

comme femme mais comme femme hyperbolique, comme sur-femme. Sarduy le théorise dans cette façon dans son recueil d'essais *La Doublure* :

*Ainsi des travestis : il serait trop commode, ou candide, de réduire leur performance au simple simulacre, à un fétichisme d'inversion : ne pas être perçu comme homme, devenir paraître de femme. Leur quête, leur compulsion d'ornement, leur exigence de luxe, va plus loin. La femme, en fait, n'est pas la limite où s'arrête la simulation. Hyper-telos : ils vont par-delà leur fin : vers l'absolu d'une image abstraite, religieuse en somme iconique, mortelle. De là que – allez voir au Carrousel – les femmes les imitent<sup>1142</sup>.*

Ce passage pourrait avoir été écrit pour le personnage de Divine. De fait, la femme ne constitue en aucun cas sa limite. Le travesti n'imité jamais la femme ; c'est la femme qui l'imité. On le voit dans le roman de Lemebel : la femme du Général semble une pâle copie de la Folle d'en face sur qui du reste elle prend, un instant, modèle, et Laura, la camarade de Carlos, portant perruque pour, à la fin du livre, rentrer dans la clandestinité, ne supporte pas la comparaison avec les performances de leur hôtesse. De même, aux côtés de l'extravagante Manuela, les femmes font triste figure. Il n'est qu'à voir sa fille, la petite Japonaise, ni homme ni femme, éternelle jeune fille, déssexualisée, aménorrhéique. Ainsi les travestis surclassent la femme. L'enjeu n'est jamais de paraître réel, cisgenre, mais bien de construire un au-delà du féminin, un au-delà du genre, de s'en aller « vers l'absolu d'une image abstraite ». En cela, les travestis du corpus ressemblent aux travestis du Carrousel, célèbre cabaret parisien où officiait notamment Bambi<sup>1143</sup>. Sarduy développe ensuite :

*Hyper-femme – disait Gallia, un travesti – : Phantasme – répondrait Lacan – : s'il s'agit d'être (toute) la femme, quand la femme n'est justement que de n'être pas toute<sup>1144</sup>.*

Le travesti relèverait donc de « l'hyper-femme ». Puisque la femme n'est jamais « toute », jamais entière, le travesti, qui est précisément, selon Divine et ses sœurs, la « Toute-Toute », n'est pas une femme mais une hyper-femme, une sur-femme pour reprendre le terme de Jean-Christophe Corrado dans son article « Portrait de Jean Genet en *drag queen*. Modèle idéal du féminin et performance de genre dans l'œuvre de Jean

---

<sup>1142</sup> SARDUY, Severo. *La Doublure*. Paris : Éditions Flammarion, collection Essais, 1992, p. 77.

<sup>1143</sup> FOERSTER, Maxime. *Elle ou lui ? Une histoire des transsexuels en France*. Paris : La Musardine, Collection L'attrape-corps, 2012.

<sup>1144</sup> SARDUY, Severo. *La Doublure*. *Op. Cit.*, p. 77.

Genet<sup>1145</sup> ». La récurrence systématisée de l'absolutif « Toute » dans la bouche des folles genetiennes dit bien leur volonté de dépasser la femme, de ne pas se contenter de cet être voué à l'incomplétude, mais de se forger une identité supérieure, idéale et idéelle, que doit subsumer le terme même de travesti. Divine prime par son entièreté, son absolutisme, son radical dépassement des normes ; elle est la « Toute-Dévergondée<sup>1146</sup> », la « Toute-Froufrouteuse<sup>1147</sup> », la « Toute-Toute<sup>1148</sup> », la « TT<sup>1149</sup> », la « Toute-Éplorée<sup>1150</sup> », elle est l'entière, non pas la femme mais la toute-femme. C'est ce que Raynor Darrell explique en ces termes dans son autobiographie :

*Transvestites do not concern themselves with women as they are, only with women as they would like them to be<sup>1151</sup>.*

*Les travestis ne se préoccupent pas des femmes telles qu'elles sont, seulement des femmes telles qu'ils voudraient qu'elles soient.*

La femme performée par le travesti est donc une femme inexistante, une femme idéale, sublime, hyperbolique. C'est pourquoi la terminologie évoque toujours un surclassement. En anglais, notamment chez Hubert Selby Jr., elles sont des Reines, des *Queens*. Genet ne livre pas au hasard le nom de ses tantes. Si le nom même de Divine évoque un surclassement définitif, et, encore une fois, absolu, ses sœurs ne dépareillent pas :

*... déjà nous lisons les noms des trois Mimosas (une dynastie de Mimosas régnait sur Montmartre depuis les triomphes de Mimosa-la-Grande, froufrouteuse de haut vol), de la Reine-Oriane, de Première Communion, de Bec-de-Cane, de Sonia, Clairette, Épaissie, la Baronne, Reine de Roumanie (pourquoi l'appelait-on Reine de Roumanie ? On nous dit un jour qu'elle eût aimé un roi qu'elle aimait en cachette le roi de Roumanie, à cause de l'allure de tzigane que lui donnaient sa moustache et ses cheveux noirs<sup>1152</sup>.*

La plupart des noms évoque non pas les femmes prolétaires, industrielles ou paysannes, mais bien des femmes déjà romanesques, nobles et princesses, religieuses ou reines. Le narrateur revient sur la genèse des noms lors du récit du procès de Notre-Dame :

<sup>1145</sup> CORRADO, Jean-Christophe. « Portrait de Jean Genet en *drag queen*. Modèle idéal du féminin et performance de genre dans l'œuvre de Jean Genet », *Op. Cit.*

<sup>1146</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. *Op. Cit.*, p 97.

<sup>1147</sup> *Ibidem.*

<sup>1148</sup> *Ibidem.*

<sup>1149</sup> *Ibidem.*

<sup>1150</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>1151</sup> DARRELL, Raynor. *A Year among the Girls*, New York, Lyle Stuart Inc., 1967, p. 89.

<sup>1152</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. *Op. Cit.*, pp. 211-212.

*(D'où viennent les noms de guerre des tantes ? Mais, d'abord, notons bien qu'aucun d'eux ne fut choisi par ceux qui les portent. Pour moi, il n'en est pas de même. Il ne m'est guère possible de préciser les raisons qui m'ont fait choisir tels ou tels noms : Divine, Première Communion, Mimosa, Notre-Dame-des-Fleurs, Prince-Monseigneur, ne sont pas venus au hasard. Il existe entre eux une parenté, une odeur d'encens et de cierge qui fond, et j'ai quelquefois l'impression de les avoir recueillis parmi les fleurs artificielles ou naturelles dans la chapelle de la Vierge Marie, au mois de mai, sous et autour de cette statue de plâtre goulu dont Alberto fut amoureux et derrière quoi, enfant, je cachais la fiole contenant mon foutre<sup>1153</sup>.)*

Le seul fait de nommer illustre la mise au clair de l'illusion, de la performance : nous n'avons pas affaire à des vraies femmes, mais à des femmes théâtralisées, hyperbolisées. C'est que Jean-Christophe Corrado expliquait déjà dans l'article précédemment cité :

*Le trouble générique se double d'un trouble dans les catégories sociales : le narrateur est un criminel emprisonné, et la féminisation est l'occasion non pas seulement de s'imaginer occuper une fonction sociale bien supérieure mais de se présenter comme étant peu différent de celle qui l'occupe<sup>1154</sup>.*

Évoquant le Tabernacle, ce cabaret où se rencontrent les travestis et « où de beaux garçons-bouchers [se] métamorphosent quelquefois en princesses à traîne », il déclare ensuite :

*Là encore, le changement générique se double d'un changement de catégorie sociale, de sorte que la féminisation n'apparaît pas comme humiliante, mais comme une élévation, d'autant plus que le choix du verbe « métamorphoser » a pour intérêt de ne pas présenter de sème de facticité (ce n'est pas « se déguiser »)<sup>1155</sup>.*

La facticité du travesti se donne à lire dans le nom même qu'il porte. De là, l'idée que sa performance ne vise jamais la femme mais quelque chose d'autre que Corrado appelle à juste titre la sur-femme, proche de l'« Hyper-femme » de Sarduy :

*Ni Divine, ni les autres travestis, ni le plus souvent le narrateur génétien lui-même, ne posent leur féminité en se contentant de se présenter comme des femmes, mais toujours comme des sur-femmes. Il s'agit toujours d'être plus femme que la femme<sup>1156</sup>.*

Selon Corrado, l'une des explications à ce phénomène serait à trouver dans une démarche de réappropriation et de dépassement de la honte sociale :

*On voit que le modèle génétien du travestissement consiste à confronter à ces représentations sociales réprobatrices la logique consistant à « devenir ce que l'on*

---

<sup>1153</sup> *Ibid.*, pp. 339-340

<sup>1154</sup> CORRADO, Jean-Christophe. « Portrait de Jean Genet en drag queen ». *Op. Cit.*, p. 3.

<sup>1155</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>1156</sup> *Ibid.*, p. 10.

*m'avait accusé d'être », mais en en faisant un motif de fierté. Genet actualise le caractère efféminé reproché à l'homosexuel mais en choisissant des modèles féminins d'identification ou de représentation qui congédient le caractère rabaissant des représentations sociales de départ<sup>1157</sup>.*

Bien entendu, cette théorie ne suffit pas à justifier le caractère fondamentalement artificiel du travesti. Elle a cependant le mérite de réinscrire le personnage de Divine et la littérature genettienne dans un contexte socio-historique spécifique. Il n'en demeure pas moins que la volonté d'atteindre à la sur-femme ne consiste pas seulement en une réaction contre la honte mais relève bel et bien d'une affirmation ontologique qu'on aurait tort de faire reposer sur un vide fondamental. Chez Genet, l'artifice ne renvoie pas au vide existentiel mais à l'idée d'une plénitude excessive. C'est sans doute que si l'artifice des macs survirilisés repose sur un vide substantiel, celui des folles consacre un trop-plein permanent. Alors que les mâles genetiens cachent mal leur vacuité, les travestis exhibent leur plénitude. Paradoxalement, le phallus s'avère évidé quand la déphallicisation du travesti semble exhiber sa plénitude. Elizabeth Stephens développe une idée similaire :

*Moreover, as Genet's representation of Divine's unstable and metamorphic identities (which he describes as 'rich' and 'multiple') makes clear, these transformations are not the expressions of a fundamental lack or emptiness (terms he uses to describe his male characters), but rather of her over-abundance and the plenitude of her possible identities<sup>1158</sup> ...*

*De plus, comme le montre clairement la représentation par Genet des identités instables et métamorphiques de Divine (qu'il décrit comme « riches » et « multiples »), ces transformations ne sont pas l'expression d'un manque ou d'un vide fondamental (termes qu'il utilise pour décrire ses personnages masculins), mais plutôt de sa surabondance et de la plénitude de ses identités possibles... [Notre traduction]*

C'est enfin que l'hypothèse de la sur-femme endossée par les personnages de travesti ne peut pas se comprendre sans une analyse métafictionnelle des œuvres. De fait, et ce sera notre conclusion à ce chapitre, l'artificialité est pensée comme modèle de construction romanesque par le jeu systématique des mises en abyme : Genet rappelle constamment que son roman, comme le travesti, est un artifice. Il semble, et ce sera l'objet de notre dernier chapitre, que la fascination qu'exerce le travesti (et le travestissement) a à voir avec l'art romanesque auquel se confrontent les auteurs. En bien des points, le travesti se donne à lire comme une métaphore du roman.

---

<sup>1157</sup> CORRADO, Jean-Christophe. « Portrait de Jean Genet en drag queen ». *Op. Cit.*, pp. 12-13.

<sup>1158</sup> STEPHENS, Elizabeth. *Queer Writing: Homoeroticism in Jean Genet's Fiction*. *Op. Cit.*, p. 173.

#### IV. Travestissement de l'écriture et performance du langage : le roman comme pratique transgenre

Si comme le dit Sartre « l'être du voleur est contenu dans le nom de voleur<sup>1159</sup> » c'est bien qu'il se joue quelque chose dans le langage qui relève d'une essentialisation. Or, pour le motif qui nous intéresse, la langue n'est pas un accessoire anecdotique. Elle fonctionne à bien des égards comme une autre robe, un autre maquillage, comme un signifiant de la féminité, voire comme le signifiant fondamental. C'est par la langue que les personnages, avant tout, se travestissent. Il y a une *praxis* verbale comme il y a une *praxis* corporelle :

*Nommé voleur, il fut transformé ; depuis, nous l'avons vu, le verbe être est enchanté<sup>1160</sup>.*

L'enjeu de ce dernier chapitre sera ainsi de mettre en évidence la valeur performative du langage dans les romans mettant en scène un ou plusieurs personnages travestis. C'est l'enchantement du verbe évoqué par Sartre que nous nous proposons ici d'analyser. Cependant l'enjeu n'est pas seulement pour le romancier de revendiquer le pouvoir de la langue ; il le sait trop bien, lui qui conçoit un monde par le seul fait du verbe. Non, il se joue ici quelque chose qui concerne le romancier dans l'acte même d'écrire. Le trouble n'est pas seulement dans le genre du personnage mais bien dans le genre du livre. A bien des égards, opter pour un travesti en guise de protagoniste relève d'un phénomène métafictionnel fondamental. Par le biais du travesti et des pratiques transgenres, le romancier interroge et dévoie sa pratique romanesque. Le langage et la narration sont troublés, pour ne pas dire, *queerisés*. Il semble que le travesti subsume le langage romanesque, qu'il incarne à lui seul une métaphore du roman. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard que ce personnage prenne ses lettres de noblesse littéraire au moment où se joue (en 1943, pour la parution du roman de Genet) une remise en cause des normes narratives, de la parution de l'*Ulysse* de Joyce à la consécration du Nouveau Roman. Mais il est plus remarquable encore que la *queerisation* des personnages semble à première vue aller de

---

<sup>1159</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Saint-Genet. Op. Cit.*, p. 527.

<sup>1160</sup> *Ibid.*, p. 522.



pair avec ce qu'on pourrait appeler également une *queerisation* des romans. La rupture de l'hégémonie hétérosexuelle dans le cadre de la diégèse n'est pas sans répercussion sur la forme qui l'habite. L'entrave à la binarité a des conséquences sur la narration. Et les personnages travestis ne peuvent déranger (et dégenrer) la grammaire sans laisser des traces sur l'art romanesque lui-même. Il semble ainsi qu'en prenant à bras le corps la thématique transgenre, des performances aux pratiques diverses, le romancier (homosexuel au moins pour deux d'entre eux) finisse par *queeriser* son écriture, sa narration, et, plus largement, sa vision du monde. C'est ce qu'il s'agira d'interroger ici : la façon dont le roman s'imprègne des pratiques transgenres pour en modifier sa structure profonde. Puisque comme le dit Genet lui-même dans *Fragments* : « Le geste qui brise la loi a un pouvoir d'écriture<sup>1161</sup> », il nous faudra dès lors nous demander s'il existe une écriture *queer*, un style travesti, au même titre qu'il existe, peut-être, une écriture féminine. Ainsi, après avoir mis en évidence la dimension performative de la langue dans les romans, nous montrerons en quoi le genre romanesque s'avère lui-même troublée avant de revenir sur l'hypothèse d'une écriture *queer* ou, dans le cas précis qui nous occupe, travestie.

#### 41. Quand dire c'est faire : une grammaire transgenre

Pour le travesti, ce n'est finalement pas tant l'habit qui fait la femme<sup>1162</sup> que la langue. De sorte qu'il se pare de pronoms comme d'autres le font d'un parfum, s'habille d'une grammaire, d'un lexique, d'une gamme inusuelle de structures. Butler, dans *Gender Trouble*, revient sur la philosophie de la substance et la conception du sujet avant de déployer sa réflexion sur la performativité de genre. Elle cite ainsi le philosophe Michel Haar qui interroge le concept de personne et sa formation linguistique :

*C'est la grammaire (la structure sujet-prédicat) qui a inspiré à Descartes la certitude que le « je » était le sujet de « penser », alors que ce sont plutôt les pensées qui viennent à « moi » au fond, la foi dans la grammaire exprime tout simplement la volonté d'être la « cause » de ses pensées. Le sujet, le soi, l'individu sont autant de concepts*

---

<sup>1161</sup> GENET, Jean. *Fragments. Op. Cit.*, p. 83.

<sup>1162</sup> Bien sûr, nous avons vu qu'il ne s'agissait pas de faire *la femme* mais bien autre chose que nous avons appelé, faute de mieux, et à la suite de Sarduy et de Corrado, *sur-femme* ou *hyper-femme*.

*fallacieux, puisqu'ils transforment en substance des unités fictives qui, au départ, n'ont qu'une réalité linguistique<sup>1163</sup>.*

De la même façon qu'il révèle le caractère construit et artificiel de toute expression de genre, le travestissement met en évidence cette assertion que le « je » est une identité fictive. Rendu instable et inintelligible en tant que « personne », le sujet travesti, si l'on peut l'appeler ainsi, bouscule également la grammaire, en en soulignant le caractère fictif et illusoire. Dire « je » est aussi performatif que de s'accorder à la face du monde au féminin quand ce monde nous renvoie systématiquement à notre destin biologique. Puisqu'il n'y a pas de substance, d'identité de genre naturelle, il faut que ce soit une production linguistique :

*Il n'y a pas d'identité de genre cachée derrière les expressions de genre ; cette identité est constituée sur un mode performatif par ces expressions, celles-là mêmes qui sont censées résulter de cette identité<sup>1164</sup>.*

En d'autres termes, ce n'est pas parce que Mignon ou Pancho sont des hommes qu'ils disent *je suis fort* au lieu de *je suis forte*, mais c'est parce qu'ils disent *je suis fort* au lieu de *je suis forte* qu'ils projettent l'idée qu'ils sont des hommes. Il n'y a pas d'identité de genre cachée derrière ces phrases attributives et adjectivées mais ces phrases en donnent l'effet, en donnent l'illusion. C'est ce que révèle le personnage du travesti ; car lorsque Divine ou la Manuela disent *je suis forte*, une dissonance se fait entendre – dans la mesure où l'expression de genre se dissocie de l'identité de genre supposée et admise. La langue vient contredire la biologie aux yeux des autres membres du groupe social. Cependant la répétition de ces morceaux de langues, de ces expressions de genre, peuvent induire une reconstruction, une refonte identitaire : c'est ce qu'on appelle un performatif. Le personnage de travesti montre à quel point la langue peut déstabiliser le genre, à quel point les pratiques discursives fonctionnent comme des éléments déstabilisateurs des expressions et des identités de genre. C'est pourquoi on constate que les auteurs mettant en scène des travestis font une large place à la langue des personnages, à la grammaire qu'il déploie. On a montré dans le deuxième chapitre l'importance de la voix en tant qu'organe et sa façon de s'instituer signifiant du féminin. Nous verrons ici que le discours du travesti fonctionne comme une pratique transgenre. C'est pourquoi les auteurs ont pour trait commun l'emploi de la focalisation interne et du monologue intérieur (Donoso,

---

<sup>1163</sup> Cité dans BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Op. Cit.*, p. 90.

<sup>1164</sup> BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Op. Cit.*, p. 96.

Lemebel, Genet, Selby Jr.) et des dialogues (Genet surtout, mais Donoso encore, et, dans une moindre mesure, Lemebel, Selby Jr.). Il s'agit de faire entendre la voix du sujet travesti au même titre qu'on donnait à voir ses gestes, son corps, son habillement. Puisque dans les quatre livres de notre corpus, la langue sert de signifiant ultime du féminin.

#### 411. De l'usage transgenre des pronoms : sexe et syntaxe

Plus efficacement que n'importe quel élément de vestiaire, la grammaire confère à son usager un genre sans souci des rapports de force, des frontières organiques, biologiques ou sociales. Faisant fi des et des chromosomes, le travesti se drape dans sa langue pour performer son genre, son sexe, son identité. Les mots servent à une resignification magistrale du moi. Si le motif du travestissement – et avec lui le personnage de travesti – a connu une telle postérité dans la littérature, c'est bien qu'il s'y joue quelque chose de linguistique qui intéresse en premier lieu l'écrivain. Les auteurs de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle qui nous intéressent ici l'ont bien compris qui donnent très systématiquement à entendre la voix de leur protagoniste en ce qu'elle est le siège d'une performance de genre pour le moins déterminante. Bien sûr, d'une langue à l'autre, les possibilités de cette *praxis* linguistique transgenre varient. Il n'en demeure pas moins qu'elles existent en français comme en espagnol ou en anglais. Que le phénomène se produise sur la partie pronominale, adjectivale ou substantive de la phrase importe finalement assez peu. Ce qui est remarquable est avant tout le fait que le phénomène survienne, que chaque fois le romancier instaure une action linguistique permettant au personnage la production du genre. La langue est un incontournable des pratiques transgenres.

À propos de Donoso, Sharon Magnarelli écrit :

*The name, the sign, the word has the power to obliterate the self created by the name, the sign, the word*<sup>1165</sup>.

*Le nom, le signe, le mot a le pouvoir d'effacer le moi créé par le nom, le signe, le mot.*

Ce propos généraliste en précède un autre, centré celui-ci sur la notion même de genre :

---

<sup>1165</sup> MAGNARELLI, Sharon. *Understanding José Donoso. Op. Cit.*, p. 86.

*For example, Manuela's feminine name, the feminine adjectives with which s/he refers to her/himself, and the lack of a personal pronoun (which is not always necessary in Spanish) lead readers to conceive of him/her as female until s/he is directly called the father of Japonesita – a designation to which s/he vehemently objects: “don't call me father”; “don't call me, don't call me that again”. Again it is language that is at issue here, for it is the word that creates and imposes both realities and dreams. Like the characters, the reader too is duped by the word, the feminine adjective that seems to denote a female character but that effectively “masks” a male character<sup>1166</sup>.*

*Par exemple, le nom féminin de Manuela, les adjectifs féminins avec lesquels elle se réfère à elle-même et l'absence de pronom personnel (qui n'est pas toujours nécessaire en espagnol) amènent les lecteurs à la concevoir comme une femme jusqu'à ce qu'il/le soit directement appelé le père de la Petite Japonaise – une appellation à laquelle il/le s'oppose avec véhémence : « ne m'appellez pas père » ; « ne m'appelle pas, ne m'appelle plus comme ça ». C'est encore le langage qui est en cause ici, car c'est le mot qui crée et impose à la fois les réalités et les rêves. Comme les personnages, le lecteur aussi est dupe du mot, l'adjectif féminin qui semble désigner un personnage féminin mais qui effectivement « masque » un personnage masculin. [Notre traduction]*

De fait, le caractère non-nécessaire des pronoms personnels sujets en espagnol favorisent la confusion identitaire du personnage de la Manuela. L'espagnol reste moins genré que le français qui nécessite lui la présence d'un pronom féminin ou masculin pour activer le noyau verbal. Prenons pour exemple une phrase déjà citée du roman de Donoso : “*Cruza el alambrado cubierto de zarzamora sin ver que las púas destrozan su vestido*<sup>1167</sup>.” (« Il passe à travers les barbelés couverts de ronces sans s'apercevoir que les points déchirent sa robe<sup>1168</sup>. ») Là où, en espagnol, il n'y a pas de marque du genre (“*Cruza*”), la traduction française ne peut faire autrement que d'opter pour « il » ou « elle », perdant au passage l'ambiguïté riche de sens de la phrase espagnole donosienne : « Il passe ». Là où disparaît en espagnol la marque de genre, elle réparaît en français. La narration peine ainsi à dépasser la binarité sur quoi se fonde l'organisation sociale. Il va ici des limites structurelles d'une langue. Dès l'*incipit* du roman, l'ambiguïté de la langue espagnole permet de créer un suspens. Ainsi, si les premiers mots du roman (« La Manuela... ») semble annoncer un protagoniste féminin, l'absence de pronoms anaphoriques ne vient pas tout de suite le contredire :

*Frotó la lengua contra su encía despoblada*<sup>1169</sup>...

*Elle frota sa langue contre ses gencives dégarnies*<sup>1170</sup>...

<sup>1166</sup> MAGNARELLI, Sharon. *Understanding José Donoso. Op. Cit.*, pp. 78-79.

<sup>1167</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 209

<sup>1168</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 189.

<sup>1169</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 107.

<sup>1170</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 9.

Donoso profite de la rareté des marques de genre en espagnol pour entretenir l'ambiguïté de son personnage, de sorte que le lecteur peut d'abord croire à une femme dormant avec sa fille. La traduction française ne peut poursuivre dans cette logique et doit systématiquement opter pour le pronom féminin ou masculin :

*Il n'aime pas le corps des femmes*<sup>1171</sup>.

*No le gusta el cuerpo de las mujeres*<sup>1172</sup>.

On le voit, le français ne saurait permettre la même ambiguïté. Donoso sait qu'il a, grâce à l'espagnol, le moyen d'entretenir une confusion autour du genre de la Manuela. Cependant celui-ci ne se contente pas de jouer sur l'ambiguïté grammaticale résultant de l'absence des pronoms, il appuie également par endroit sur la féminité du personnage. C'est surtout le cas lors des passages en focalisation interne, que le discours soit direct ou indirect, comme dans cet extrait d'une des scènes finales :

*Que la Japonésita grite allá adentro. Que aprenda a ser mujer a la fuerza, como aprendió una. Está buena la fiesta. La Lucy baila con Octavio, pero **ella** es la única capaz de hacer que la fiesta se transforme en una remolienda de padre y señor mío, **ella**, porque es la Manuela*<sup>1173</sup>.

*La Petite Japonaise n'a qu'à continuer à crier là-bas. Qu'elle apprenne à être femme par force, comme je l'ai appris. Ils ont l'air de s'amuser. La Lucy danse avec Octavio, mais elle seule est capable transformer la soirée en une bringue du tonnerre de Dieu, parce qu'elle est la Manuela*<sup>1174</sup>.

Dans cet extrait, le narrateur utilise sciemment le pronom féminin. C'est que la Manuela parle d'elle et qu'elle le fait au féminin. C'est pourquoi le roman oscille, au gré des modes de narration, d'un genre à l'autre. S'il est difficile d'énoncer une règle définitive, il semble toutefois que dans la majeure partie des chapitres les passages en monologue intérieur se permettent plus facilement d'énoncer les pronoms (quand bien même ils ne seraient pas grammaticalement nécessaires) tandis que les passages en focalisation externe gommant plus largement les marques pronominales. La Manuela peut se genrer au masculin aussi bien qu'au féminin, selon le contexte. Dans le passage suivant, son manque de bravoure

---

<sup>1171</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 120.

<sup>1172</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 172.

<sup>1173</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>1174</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 157.

face à Pancho ainsi que sa paternité forcée semblent la renvoyer à son identité masculine, aussitôt modérée par son statut professionnel déjà obsolète :

*Si quería que la defendieran, que se casara, o que tuviera un hombre. **Él**... bueno, ya ni para bailar servía<sup>1175</sup>.*

*Si elle voulait être défendue, elle n'avait qu'à se marier ou avoir un homme. **Lui**... tu parles, il n'était même plus bon à danser<sup>1176</sup>.*

Ainsi, chez Donoso les pronoms varient d'une scène à l'autre, d'une focalisation à l'autre. Le narrateur (externe) opte le plus souvent pour l'ellipse pronominale comme pour mieux rendre compte de la façon dont la Manuela est perçue par les habitant.es du village. Il n'en reste pas moins que la confusion et la contradiction l'emportent, même dans le propre discours de la Manuela. Preuve de l'instabilité identitaire du personnage, le masculin et le féminin empiètent parfois sur leur territoire respectif. Un mot suffit dès lors à saper la performance linguistique, et ainsi la représentation de soi. Comme dans ce passage entre la Manuela et sa fille :

*La Manuela termina de coiffer la Petite Japonaise en forme de ruche. Femme. Elle était femme. C'est elle qui aurait Pancho. **Lui**, c'était un homme. Vieux. Une vieille tante sans le sou. Une folle qui aimait la fête, le vin, les chiffons et les hommes. C'était facile de l'oublier ici, à l'abri de ce village – oui, elle a raison, mieux vaut rester. Mais à tout à coup la Petite Japonaise l'appelait papa et sa propre image se brouillait comme si une goutte d'eau était tombée dessus, alors il se perdait **elle-même, lui-même** de vue, **moi-même** je ne sais pas, il ne sait pas, ne voit pas la Manuela et il restait plus que ce chagrin, cette impuissance, cette grande tache d'eau dans laquelle il se noie<sup>1177</sup>.*

*La Manuela termino de arreglar el pelo de la Japonesita en la forma de una colmena. Mujer. Era mujer. Ella se iba a quedar con Pancho. **Él** era hombre. Y viejo. Un maricón pobre y viejo. Una loca aficionada a la fiesta y al vino y a los trapos y a los hombres. Era fácil olvidarlo aquí, protegido en el pueblo –sí, tiene razón, mejor quedarnos. Pero de pronto la Japonesita le decía esa palabra y su propia imagen se borroneaba como si le hubiera caído encima una gota de agua, y él entonces, se perdía de vista a sí **misma, mismo, yo misma** no sé, él no sabe ni ve a la Manuela y no quedaba nada, esta pena, esta incapacidad, nada más, este gran borrón de agua en que naufraga<sup>1178</sup>.*

Le choix du monologue intérieur permet de mettre en évidence le conflit interne du personnage. La Manuela oppose le “*ella*” de sa fille et le “*Él*” qui lui convient. Ce passage témoigne en somme de l'instabilité de la représentation de soi, le tremblement ontologique qui se produit chaque que l'identité de la folle est menacée de l'extérieur par

<sup>1175</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 142.

<sup>1176</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 68.

<sup>1177</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, pp. 70-71.

<sup>1178</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, pp. 144.

le langage. En conséquence de quoi le langage se trouble, “*misma, mismo*”, et avec le langage, l’identité et sa représentation. Il suffit que sa fille l’appelle « papa » pour que la conscience que le personnage a de son genre s’effondre, se brouille, débouche sur une duplicité. Le langage est ce qui rend compte de cet effondrement, de ce tremblement. Cependant, lorsqu’il s’agit de rendre compte de la Manuela comme objet du désir, notamment au cours d’une performance, le narrateur utilise sciemment le féminin, comme dans ce passage où les clients du bordel se disputent la danseuse travestie :

*Alguien la tocó mientras bailaba, otro le hizo una zancadilla. El viñaterojefe de un fundo vecino le arremangó la falda y al verlo, los que se agrupa-ban alrededor para arrebatarle a la Manuela, ayudaron a subirle la falda por encima de la cabeza, aprisionando sus brazos como dentro de una camisa de fuerza. Le tocaban las piernas flacas y peludas o el trasero seco, avergonzados, ahogándose de risa.*

*Un homme l’a tripotée pendant qu’elle dansait, un autre lui fit un croche-pied. Le chef vigneron d’une propriété des environs lui retroussa les jupes alors les hommes qui étaient groupés autour de la Manuela et se la disputaient l’aidèrent à lui relever les jupes par-dessus sa tête, lui emprisonnant ses bras comme dans une camisole de force. Ils ont touché ses jambes maigres et poilues ou ses fesses sèches, un peu gênés, en riant très fort<sup>1179</sup>.*

Le pronom objet est féminin (« *Alguien la tocó* ») ; c’est que la Manuela est ici considérée comme une proie, l’objet d’un désir masculin. On voit donc que le genre, d’une scène à l’autre, en fonction des circonstances, peut varier, comme varie le regard des autres, hommes ou femmes, à l’égard du sujet travesti. C’est pourquoi le travesti agonise d’abord dans l’ambiguïté. Malgré son héroïsme, malgré son intervention contre Pancho, la Manuela agonise dans le paradoxe sexuel qui est le sien avant de mourir dans l’assomption finale et définitive de son sexe féminin :

*...formant tous trois une seule masse visqueuse qui se tordait comme un animal fantastique à trois têtes et aux extrémités multiples blessés et blessantes, liés tous trois dans l’herbe par les vomissures, la chaleur, la douleur, cherchant qui est le coupable, et le punissant, la punissant, se punissant avec délectation jusqu’au bout de la confusion et de la douleur, le corps chétif de la Manuela qui ne résiste plus se brise sous le poids, ne peut plus hurler de douleur, bouches chaudes, mains chaudes, corps visqueux et durs qui blessent le sien, rient, insultent, cherchent à casser, à briser, à dépecer, à reconnaître ce monstre à trois têtes qui se tord jusqu’au moment où il ne reste plus rien, la Manuela voit à peine, sent à peine, entend à peine, voit ne voit, plus, ils disparaissent dans les broussailles et elle reste seule près du canal qui la sépare des vignes où don Alejo, plein de bonté, l’attend<sup>1180</sup>.*

---

<sup>1179</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 112.

<sup>1180</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 190.

*...los tres una sola masa viscosa retorciéndose como un animal fantástico de tres cabezas y múltiples extremidades heridas e hirientes, unidos los tres por el vómito y el calor y el dolor allí en el pasto, buscando quién es el culpable, **castigándolo, castigándola**, castigándose deleitados hasta en el fondo de la confusión dolorosa, el cuerpo endeble de la Manuela que ya no resiste, quiebra bajo el peso, ya no puede ni aullar de dolor, bocas calientes, manos calientes, cuerpos babientos y duros hiriendo el suyo y que ríen y que insultan y que buscan romper y quebrar y destrozarse y reconocer ese monstruo de tres cuerpos retorciéndose, hasta que ya no queda nada y la Manuela apenas ve, apenas oye, apenas siente, ve, no, no ve, y ellos se escabullen a través de la mora y queda **ella sola** junto al río que **la** separa de las viñas donde don Alejo espera benevolente<sup>1181</sup>.*

Donoso accorde ici à son héroïne – qui a cher payé cette appellation – la mention de son genre. Générosité romanesque qui s’ancre dans le choix de deux pronoms (« ella » et « la ») et d’un adjectif (« sola ») explicitement féminins. Malgré la mort violente et la perspective de plus en plus nette d’une destruction totale du village où réside la Japonaise et sa mère, Donoso offre au personnage l’atteinte *in extremis* de sa quête.

Pedro Lemebel s’amuse quant à lui à employer à quelques lignes d’intervalle les pronoms de genre différents comme pour mieux mettre en évidence la dualité de la Folle de face, la persistance en elle.lui des deux genres, simultanément :

*¿Por qué le bajó ese soponcio de **loca** que tal vez la había hecho perder a su mejor cliente? A la señora Catita, que se iba a poner furia con **él** por no haberle entregado el mantel<sup>1182</sup>.*

*Pourquoi avait-elle eu ce malaise de lopette qui lui avait peut-être fait perdre sa meilleure cliente ? Mme Catita serait furieuse contre lui parce qu’il n’avait pas livré la nappe<sup>1183</sup>.*

Le même jeu grammatical se poursuit quelques lignes plus tard mais on le perd cette fois-ci en traduction :

*¿Qué se cree que **una** es china de ella? Todo porque tiene plata y es la mujer de un general. **Uno** también tiene su dignida<sup>1184</sup>...*

*Elle me prend pour son esclave ou quoi ? Tout ça parce qu’elle roule sur l’or et qu’elle est la femme d’un général. On a quand même sa dignité<sup>1185</sup>...*

Tout au long du roman Pedro Lemebel entretient cette dualité en jonglant d’une phrase à l’autre avec les pronoms des deux genres, de la même façon que la Folle d’en face jongle,

<sup>1181</sup> DONOSO, José. *El Lugar sin límites. Op. Cit.*, pp. 209-210.

<sup>1182</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 66.

<sup>1183</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 62.

<sup>1184</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 66.

<sup>1185</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 66.



on l'a vu, avec les signifiants du masculin et du féminin. La syntaxe sert ici à la conception d'une identité non-binaire.

Comme chez Donoso, la grammaire permet parfois à Lemebel de rendre compte de la perception de la Folle par son voisinage. C'est pourquoi dès l'*incipit* les marques du masculin succèdent aux marques du féminin pour signifier la distorsion existante entre le regard que la Folle porte sur elle et celui des autres :

*Todo el barrio sabía que **el nuevo vecino** era así, **una novia** de la cuadra demasiado encantada con esa ruinosa construcción. [...] Pero es simpático, decían<sup>1186</sup> ...*

*Tout le voisinage était au courant de la particularité du nouveau voisin, une fiancée trop heureuse d'avoir trouvé cette bâtisse en ruine. [...] Mais il est sympathique, disaient-elle<sup>1187</sup> ...*

Carlos également tend à genre la Folle au masculin même si encore une fois la traduction française laisse entendre les pronoms masculins plus systématiquement. On retrouve en tout, au détour d'un adjectif, le sexe de la Folle :

*Diciendo que no se enojara con él por ese detalle, que se había presentado un imprevisto, que se había hecho tarde y el auto tenía que devolverlo temprano, que no fuera tan sentimental, que no fuera **taimado**, que volviera a mirarlo, ya pues, a ver, una risita, le pedía el mocoso hermoso como una esmeralda marina<sup>1188</sup>.*

*Il lui demandait d'être moins sentimental, moins **émotif**, d'arrêter de boudier, de le regarder, allez, vas-y, un petit sourire, l'invitait le gamin beau comme une émeraude marine<sup>1189</sup>.*

On pourrait multiplier les exemples. La plupart du temps, lorsque les personnages s'adressent au personnage, c'est le masculin qui l'emporte. Ainsi, les monologues intérieurs de la femme du général pour qui travaille la Folle s'organisent autour du pronom personnel masculin ; de même lorsque la narration procède à une analepse pour raconter les scènes de maltraitances et d'abus divers commis par son père sur la Folle encore enfant. Nous précisons cependant que Lemebel prend soin d'achever son récit sur une énonciation dénuée d'ambiguïté, de sorte que la scène de retrouvailles entre Carlos et la Folle marque l'avènement d'une féminité conquise :

---

<sup>1186</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 8.

<sup>1187</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 10.

<sup>1188</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 41.

<sup>1189</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 39.

*Entonces no se preocupe, agregó ella, musitando bajito la letra ingrata de una añeja canción*<sup>1190</sup> ...

*Bon, ben, tant pis, ajouta-t-elle, murmurant les paroles ingrates d'une vieille chanson*<sup>1191</sup> ...

En dehors de ça, le seul filot grammatical dont bénéficie la Folle est bien entendu celui de ses sœurs tapettes présidées par Grenouille. Là, le féminin l'emporte, dans cette communauté travestie rescapée des contingences syntaxiques normatives. Les substantifs sont explicites : il s'agit de sœurs (« *hermanas*<sup>1192</sup> »), des amies (« *amigas*<sup>1193</sup> »), des cousines (« *comadres*<sup>1194</sup> »). Grenouille est elle-même une « *veterana cola*<sup>1195</sup> ».

Si l'anglais est une langue moins genrée que l'espagnol (du fait de l'absence de marque de genre aux adjectifs), on retrouve malgré tout la même volonté de la part de Hubert Selby Jr. de marquer son personnage du sceau de la dualité, et ce dès l'*incipit* :

*Georgette was a hip queer. She (he) didn't try to disguise or conceal it with marriage and mans talk*<sup>1196</sup> ...

*Georgette était une folle dernière mode. Elle (il) n'essayait pas de donner le change ni de le cacher par le mariage et un langage viril*<sup>1197</sup> ...

L'emploi de parenthèses ôte toute possibilité de suspens mais permet ici au narrateur de mentionner simultanément le genre et le sexe biologique du personnage comme s'il fallait évoquer la perception que Georgette a d'elle-même en vis-à-vis de la perception des autres. Pour le reste, Selby Jr. exploite les mêmes ressources de la narration que Donoso ou Genet en féminisant systématiquement son personnage. L'emploi du pronom féminin de la troisième personne est la robe dont le narrateur pare son protagoniste. Est-ce parce que les adjectifs ne portent pas de marques de genre ? Toujours est-il que Selby Jr. ne place pas son personnage sur une indécidabilité sexuelle comme le font Donoso et surtout Lemebel.

Cette indécidabilité grammaticale du sexe se retrouve cependant chez Jean Genet. Bien sûr, le français ne peut, comme l'espagnol, se dédire de ses pronoms et ne peut,

---

<sup>1190</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 217.

<sup>1191</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 189.

<sup>1192</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 75.

<sup>1193</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>1194</sup> *Ibidem.*

<sup>1195</sup> *Ibidem.*

<sup>1196</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn. Op. Cit.*, p. 23.

<sup>1197</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn. Op. Cit.*, p. 27.

contrairement à l'anglais, éviter les marques de genre aux adjectifs. Il n'en reste pas moins que le narrateur genétien cultive un goût certain pour la duplicité, duplicité dont il dit lui-même qu'elle est l'un des enjeux de sa narration, lorsque sous le fard de Mimosa éclate une voix masculine :

*Le fait n'est pas nouveau de la seconde nature qui, ne résistant pas, laisse jaillir la première en haine fougueuse qui crève. Nous n'en parlerions pas, s'il ne s'agissait de montrer la duplicité du sexe des tantes. Nous reverrons cela propos de Divine<sup>1198</sup>.*

Et de fait le reste du récit fait la part belle à la duplicité de Divine. Nous ne reviendrons pas sur les extraits déjà analysés auparavant. Nous pouvons cependant citer quelques exemples notables d'emplois grammaticaux servant à l'entretien de cette dualité ; par exemple, celui attribué à Ernestine qui, sur le lit de mort de Divine, déclare sans aménité :

*« Il part », se dit-elle<sup>1199</sup>.*

Comme chez Lemebel, le pronom masculin sert ici à l'évocation du regard que les autres portent sur le travesti. Il faut dire qu'une fois morte, la pratique transgenre n'est de fait plus possible. Tout se passe comme si la mort annulait le genre, annulait la performance, de sorte que Divine redevient Culafroy. D'ailleurs, dans le début du roman, la confusion est totale. Une phrase laisse entendre la remasculinisation de Divine par la mort ; il s'agit de Mignon : « il entra chez la mort<sup>1200</sup>... ». Bien sûr, le syntagme nominal « la mort » peut consister en une allégorie du phénomène mais il y a fort à parier que la chose désigne également, et peut-être surtout, Divine, soit *la morte*, de sorte que le syntagme porte en lui les deux sexes du travesti par le biais d'un article féminin et d'un syntagme masculin. Mort(e), Divine persiste dans l'assomption de ses deux sexes simultanés. Pour autant, le narrateur choisit sciemment de maintenir les pronoms féminins s'agissant de Divine.

Chez Genet, le fait de ne jamais trancher entre le « il » ou le « elle », entre « l'homme » ou « la femme » mais de faire advenir une catégorie nouvelle (la « femme-nous » vs la « femme-autre ») suppose une mise à sac de la grammaire – qui est toujours une grammaire du genre, substantive et essentialisante. En faisant se superposer les pronoms et les attributs, les adjectifs et les substantifs, féminins et masculins, Genet sape la grammaire bourgeoise, et, sans pour autant la débinariser radicalement, en révèle

---

<sup>1198</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, pp. 99-100.

<sup>1199</sup> *Ibid.*, p. 357.

<sup>1200</sup> *Ibid.*, p. 23.

l'artificialité, le caractère normatif et excluant : Divine n'a pas sa place dans la grammaire. Dans un passage de *Gender Trouble*, Butler revient sur le cas de Herculine Barbin qui permet à Foucault une réflexion sur les pratiques discursives et les identités. Elle déclare alors : « Herculine n'est pas une 'identité', mais l'impossibilité sexuelle d'une identité<sup>1201</sup> ». En bien des points, Divine – qui n'est pas comme Herculine une intersexe – correspond à cette assertion. Butler développe ensuite :

*Les conventions linguistiques qui rendent intelligibles des soi qui ont un genre trouvent leurs limites en Herculine précisément parce qu'elle/il fait converger et bouleverse les règles qui commandent au sexe/genre/désir. Herculine déploie et redistribue les termes d'un système binaire, mais cette même redistribution déstabilise ces termes, les fait proliférer et sortir de la binarité proprement dite<sup>1202</sup>.*

Parce qu'elle fait advenir en elle, par la *praxis* du corps, l'assomption des deux sexes et des deux genres, Divine procède au même redéploiement, à la même redistribution des termes. N'a-t-on pas prouvé précédemment que personne autour d'elle ne sort indemne – dans son genre et, plus largement, dans son identité – de sa fréquentation ? En refusant de s'installer dans une catégorie, puis dans une identité, Divine tend à montrer que toute identité est un leurre, un artifice, et, pis encore, un vecteur de normalisation, de régulation et de domination. Elle rejoint en cela le traitement que Foucault, d'après Butler, inflige à Herculine :

*Dans sa lecture cursive de Herculine, Foucault propose une ontologie des attributs accidentels qui révèle que l'identité est un postulat qui fonctionne comme un principe de régulation et de hiérarchisation culturellement réducteur ; en bref, comme une fiction régulatrice<sup>1203</sup>.*

Divine n'est pas une femme et Divine n'est pas un homme parce que personne ne l'est. Ce sont là des « fictions régulatrices », hiérarchisantes, auxquelles personne ne peut, dans l'ordre hétérosexuel patriarcal, véritablement échapper. Preuve en est s'il le faut la position narratoire signifiante de ce roman qui laisse toujours apparaître son caractère fictif, imaginaire : Jean, le narrateur, écrit, romance, rêve et fantasme, bref, produit de la fiction, *de sa cellule*. Or, que symbolise cette cellule sinon l'ordre sexuel bourgeois régulateur et hiérarchisant ? Jean se trouve dans la prison d'une grammaire genrée et le seul moyen de s'en évader est de s'imaginer un double romanesque, un alter ego fictif, en

---

<sup>1201</sup> BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre*. Op. Cit., p. 94.

<sup>1202</sup> *Ibidem*.

<sup>1203</sup> *Ibid.*, p. 95.

la ‘personne’ de Divine – nous aurons l’occasion d’y revenir. Contentons-nous pour le moment d’insister sur les mises en abyme récurrentes dans lesquelles le narrateur livre ses secrets de créateurs. Pourquoi le narrateur insiste-t-il autant sur la dimension fictive de ses personnages ? Pourquoi refuse-t-il de faire croire à ses personnages, à leur réalité, comme dans n’importe quel pacte de lecture de roman réaliste ? Pourquoi montrer à ce point que le récit que nous lisons est la production fantasmatique d’un prisonnier masturbatoire sinon pour affirmer que toute « personne » est un personnage, que tout « je » est une fiction ? En affirmant le caractère imaginaire de son roman, en mettant en évidence la dimension construite de ses personnages, Genet ne cesse d’affirmer le caractère fictif et fabriqué de toute identité : il n’y a pas d’être, il n’y a que des faire. Que l’on soit issu ou non de la matrice hétérosexuelle, que l’on corresponde ou pas à la logique sexe/genre/désir, il n’en demeure pas moins que notre être est un construit, que notre identité est une fiction, que notre *je* est une posture linguistique.

Et c’est la même position que l’on retrouve chez Donoso, celle d’un moi fictif, reconnu comme fictif par le personnage même :

*Je rêvais à mes seins caressés et il se passait quelque chose pendant qu’elle me disait oui, ma jolie, je te fais jouir parce que c’est moi l’homme et toi la femme, je t’aime parce que tu es tout à la fois, je sens sa chaleur qui m’engloutit, moi, un moi qui n’existe pas<sup>1204</sup>...*

*Yo soñaba mis senos acariciados, y algo sucedía mientras ella me decía sí, mijita, yo te estoy haciendo gozar porque yo soy la macha y tú la hembra, te quiero porque eres todo, y siento el calor de ella que me engulle, a mí, a un yo que no existe<sup>1205</sup>...*

Chez Donoso, le « moi » du travesti relève de l’impossible. De même que le « il » et le « elle » empiètent l’un sur l’autre, le « je » tremble de ne pouvoir se fixer.

On voit donc que la réflexion grammaticale se teinte systématiquement d’une interrogation ontologique. Une fois transgressée la frontière des genres, dont le marqueur est avant tout syntaxique qui siège dans la transition effective du *il* au *elle*, il ne reste plus qu’à s’opposer aux revendications du moi. S’il est si aisé pour les travestis de se pronominaliser au détriment des codes sociaux alors c’est que le moi ne tient lui-même qu’à un fil. Genet le sait qui, après dix pages d’un exorde dédicataire volontiers transgressif, évoque enfin ses personnages en distinguant nettement les deux entités de son héroïne :

---

<sup>1204</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 154.

<sup>1205</sup> DONOSO, José. *Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 190.

*Mes héros ce sont eux, collés au mur, eux et moi qui suis là, bouclé. Au fur et mesure que vous lirez, les personnages, et Divine aussi, et Culafroy, tomberont du mur sur mes pages comme feuilles mortes, pour fumer mon récit*<sup>1206</sup>.

Cela ne l'empêche pas pour autant, par la grâce de la performativité de la langue, de genrer son personnage au féminin et par là-même d'assurer l'assomption de sa féminité aux yeux et aux oreilles du lecteur : « Divine est morte au milieu d'une flaque si rouge de son sang<sup>1207</sup>... » Genet gardera cette logique tout au long du roman. S'il revient à maintes reprises (on l'a vu) sur la dualité ou la complexité du genre de Divine, il ne déroge pas à la règle qui de se référer à Divine par les adjectifs et pronoms féminins et de passer au masculin quand il s'agit de Culafroy. Du reste, c'est ce que fait aussi Donoso quand, à la fin du roman, alors que la Manuela est promise à une mort certaine, son identité civile masculine émerge enfin :

*Ce n'était plus la Manuela. C'était [lui], Manuel Gonzales Astica. [Lui]. C'était à lui qu'ils en voulaient, et Manuel Gonzalez Astica fut terrorisé*<sup>1208</sup>. [Traduction modifiée]

*No era la Manuela. Era él, Manuel González Astica. ÉL. Y porque era él iban a hacerle daño y Manuel González Astica sintió terror*<sup>1209</sup>.

C'est donc la langue, on le voit bien, qui sexualise les personnages, qui les dote ou les prive du sexe désiré. Les tantes de Genet le savent bien qui se servent elles-mêmes de la vertu transformiste de la langue pour féminiser leurs amants. De fait, d'un bout à l'autre du livre, les travestis procède à une féminisation des macs par le langage. Le narrateur le rappelle par ailleurs au cours d'une parenthèse aussitôt illustrée :

– *J'l'ai vue ! Ba, Be, Bi, Bo, Bu, j'l'aime ta Notre-Dame. Toujours aussi fraîche, toujours aussi Divine. C'est elle, la Divine.*

– *Elle te plaît ? (Entre elles les tantes parlaient de leurs amis au féminin.) Tu la veux ?*

– *Tiens, tiens, elle ne veut donc plus de toi, ma pauvre vieille ?*

– *Notre-Dame, elle m'emmerde. D'abord, elle est stupide, et je la trouve molle.*

---

<sup>1206</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. *Op. Cit.*, p. 16.

<sup>1207</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>1208</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites*. *Op. Cit.* p. 186.

<sup>1209</sup> DONOSO, José. *Lugar sin límites*. *Op. Cit.* p. 208.

– *Tu n'arrives même plus à la faire bander*<sup>1210</sup>.

La langue des tantes vaque à une féminisation générale. Les pronoms sont autant d'armes tranchantes émasculant les personnages. Les exemples abondent de cette muliérisation forcée par la pronominalisation, l'adjectivation et l'accord au féminin :

*Elle s'en va guerroyer la Roger. Elle va faire son amazone*<sup>1211</sup>.

*Ta Notre-Dame a levé le pied ? Elle a levé la cuisse, ta Notre-Dame. Mais c'est épouvantable. C'est une gourgandine*<sup>1212</sup>.

*Elle part soldat. Tu penses, là-bas, avec les officières, elle va m'oublier*<sup>1213</sup>.

*Mimosa dit à Mignon : – Tu fais la maîtresse de maison. C'est pour nous fuir*<sup>1214</sup>.

On note au passage que la féminisation des macs ne se fait pas seulement pas les pronoms mais aussi par l'article, par la foi d'un procédé connu dans les campagnes qui équivalait à substantiver un nom propre :

*Mignon, je suis peut-être frappé d'amour pour toi, terrible Mignon, mais là, dans la tombe, y a la Charlotte ! La Charlotte est là ! Nous rîmes, car nous savions que la Charlotte c'était son grand-père au fond du cimetière, dans une concession à perpétuité.*

– *Comment va la Louise ? (c'était le père de Mimosa). Et la Lucy ? (sa mère).*

*Ah ! Divine. Ne m'en parle pas. Elles se portent beaucoup trop bien. Elles ne crèveront pas, les connes. C'est des gueuses*<sup>1215</sup>.

On voit bien que la langue fonctionne comme un travestissement, comme une robe dont on drape au besoin les tantes ou les macs pour les faire entrer, de force, dans le monde des femmes (des « femmes-nous »). On féminise jusqu'à l'idée de Dieu : « Notre-mère qui êtes aux cieux<sup>1216</sup> ». Dans un article portant sur la notion d'inconvenance dans l'œuvre genettienne, Caroline Daviron écrit à juste titre :

---

<sup>1210</sup> GENET Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 279.

<sup>1211</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>1212</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>1213</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>1214</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>1215</sup> *Ibid.*, pp. 92-93

<sup>1216</sup> *Ibid.*, p. 52.

*... s'introduisant parmi les travestis de Montmartre, il nous donne à voir un univers où le verbe lutte pour imposer le féminin en gloire<sup>1217</sup>.*

Dans ce monde des femmes dépourvu de femmes, tout est féminisé, tout est travesti. Geir Uvsløkk le déclare de la sorte :

*Tous les hommes sont donc inclus dans le monde féminisé des tantes par le langage dont elles se servent pour les nommer, et ainsi les tantes dévoilent le côté féminin des mâles dominants quand elles sont entre elles<sup>1218</sup>.*

Ainsi, la langue féminisante des tantes a pour but de révéler ce que le mac comporte de féminité. La langue est ce qui déphallicise l'homme, pas seulement son énonciateur, le travesti, mais aussi son destinataire, le mac, le mec, le mâle, l'amant, le souteneur. C'est pourquoi, au même titre que les tantes féminisent les macs, elles s'appliquent à muliériser le pénis, comme pour mieux faire aboutir ce travail de sape dont le principe reste toujours la déphallicisation d'une société hétérosexuelle et patriarcale qui ne reconnaît pas de place aux homosexuels, aux travestis, aux individus *non-binaires*. On relève cette féminisation du phallus par les tantes dans ce discours de Mimosa :

*– Ma bonne, c'est quand Elles sont encore dans le pantalon qu'Elles me plaisent. On Les regarde, et alors Elles se durcissent. C'est fou, c'est fou ! Elles commencent un pli qui n'en finit plus, qui descend jusqu'aux pieds. Quand tu touches, tu continues à suivre le pli, sans appuyer, jusqu'aux orteils. Ma petite, on dirait que la Belle descend<sup>1219</sup>.*

Encore une fois, c'est l'emploi des pronoms qui permet d'abord de féminiser les attributs masculins. Cela finit par le déploiement d'une périphrase hautement féminisante empruntée au registre féérique : « la Belle descend » – nous noterons au passage que la féminisation de l'organe se double ici, par le truchement du signifiant, d'une castration subtile : n'entendons-nous pas dans la phrase « la Belle descend » une autre phrase, exempte celle-ci, pour ainsi dire détricotée, la « Belle *des sans* » ? La langue est ici ce qui permet aux folles de travestir les hommes qui les dominent. Elle est ce qui déphallicise volontairement (les tantes) ou non (les macs). Si, comme l'énonce Cixous, l'écriture de Genet est une écriture féminine, elle est aussi une écriture féminisante.

Une chose est sûre à la lecture de ce bref panorama des pratiques grammaticales transgenres de ces quatre romanciers, écrire sur le travesti implique systématiquement de

---

<sup>1217</sup> DAVIRON, Caroline. « Jean Genet et l'inconvenance » in *L'inconvenance*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2017, p. 223.

<sup>1218</sup> UVSLØKK, Geir. *Jean Genet. Une écriture des perversions*. Op. Cit., p. 142.

<sup>1219</sup> GENET Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 94.



travestir son écriture ou, tout du moins, de réfléchir à la langue comme une *praxis* transgenre à part entière. Si les quatre romanciers ont à cœur de faire entendre la voix de leur protagoniste travesti c'est avant tout pour mettre en évidence la façon dont la langue est utilisée afin de produire le genre, d'exprimer une identité. En cela, la langue des personnages fonctionne comme un signifiant du féminin. Les marques de genre aux adjectifs, l'emploi des pronoms, sont autant de parures parachevant leur tenue de gala. Nous allons voir que la langue est aussi le moyen de (re)créer un corps, de valider une métamorphose éphémère mais effective.

#### 412. Dire pour faire advenir : de la poéticité du travesti

La langue ne se contente pas de féminiser les personnages en leur permettant d'arborer une identité féminine devant des audiences plus ou moins convaincues. Les personnages travestis une fois convaincus de l'efficacité de la langue à réaliser leur désir – en somme, une fois convaincus de la performativité du langage – dépassent la seule frontière du genre pour en aviser de nouvelles. Tout se passe comme si le travesti fonctionnait aux yeux du romancier comme l'incarnation de la puissance poétique, comme la concrétisation du *ποιεῖν* grec. Non seulement le travesti est celui qui transgresse les normes de genre, les codes sociaux, mais il est aussi celui qui surclasse le réel, ne se limite pas aux impératifs de la matière ; la langue est la formule magique qui autorise son usager à ne jamais se contenter des limites dévolues à la réalité. Genet déploie cette réflexion vers la fin du roman. Revenant sur la duplicité du sexe de son protagoniste, il lie sciemment la production de genre à la notion de poéticité. Le travesti est alors considéré comme un poète au sens grec du terme, un fabricant, un faiseur de monde :

*Si elle sentait « femme », elle pensait « homme ». On pourrait croire que revenant ainsi spontanément à sa véritable nature, Divine était un mâle maquillé, échevelé de gestes postiches ; mais il ne s'agit pas de ce phénomène de la langue maternelle à laquelle on a recours aux heures graves. Pour penser, Divine ne devait jamais formuler à haute voix, pour elle-même, ses pensées. Sans doute, il lui était arrivé déjà de se dire tout haut : « Je suis une pauvre fille ». Mais l'ayant senti, elle ne le sentait plus, et le disant, elle ne le pensait plus. En présence de Mimosa, par exemple, elle arrivait à penser femme à propos de choses graves mais jamais essentielles. Sa féminité n'était pas qu'une mascarade. Elle arrivait à penser « femme » à propos de choses graves mais jamais essentielles. Sa féminité n'était pas qu'une mascarade. Mais, pour penser « femme » en plein, ses organes la gênaient. Penser, c'est faire un acte. Pour agir, il faut écarter la frivolité et poser son idée sur un socle solide, alors venait à son aide*

*l'idée de solidité, qu'elle associait à l'idée de virilité et c'est dans la grammaire qu'elle la trouvait à sa portée. Car si pour définir un état qu'elle éprouvait, Divine osait employer le féminin, elle ne le pouvait pas pour définir une action qu'elle faisait. Et tous les jugements « femme » qu'elle portait étaient, en réalité, des conclusions poétiques<sup>1220</sup>.*

Ainsi pour l'être déphallicisé qu'est Divine, pour l'entité dévirilisée du travesti, la « grammaire » fonctionne comme un phallus de substitution, comme une masculinité de remplacement. La langue est ce « socle solide » sur quoi s'appuie la performance. Ce passage est intéressant en ceci qu'il invite le lecteur au cœur des subjectivités non-binaires, transgenres. Le langage, qu'il soit celui de la formulation ou celui de la pensée, est un acte mais un acte à réitéré sans cesse. En somme, Genet formule ici l'hypothèse de la performativité du langage que développera Austin en 1962 dans *How to do things with words* :

*Il semble clair qu'énoncer la phrase (dans les circonstances appropriées, évidemment), ce n'est ni décrire ce qu'il faut bien reconnaître que je suis en train de faire en parlant ainsi, ni affirmer que je le fais : c'est faire<sup>1221</sup>.*

Bien sûr, la différence avec le propos d'Austin ici cité est que, précisément, les circonstances ne sont pas « appropriées ». La performativité de la langue ne s'appuie pas, dans le cas du travesti, sur un événement ritualisé (comme la déclaration de mariage pour reprendre l'un des exemples exploités par Austin). Toujours est-il que celui-ci exploite les ressources du langage pour pourvoir à son identité, à ses désirs. Évangéliste *queer*, Genet revient ici à l'injonction biblique : « Au commencement était le verbe », qu'il détourne à l'envi au sein de cette religiosité subvertie, de cette vie de Sainte à l'envers qu'il narre à travers Divine. Or le point d'achoppement de cette destinée de sainte, de travesti, de femme, d'homme, réside dans le potentiel poétique du personnage, soit en la force créative de la langue. C'est aussi ce qui est en jeu dans l'utilisation de l'absolutif « la Toute-Toute », leitmotiv de l'héroïne qui vient en substitut d'une identité qui lui est retirée, interdite. Si elle n'est ni homme, ni femme, c'est qu'elle est, précisément, Toute, par la foi du langage qui la promet. Aussi est-elle, successivement et simultanément :

*la Toute-Dévergondée<sup>1222</sup> ;*

---

<sup>1220</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 258.

<sup>1221</sup> AUSTIN, J. L. *Quand dire, c'est faire*. Trad. LANE, Gilles. Paris : Éditions du Seuil, 1970, p. 41.

<sup>1222</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 97.

*la Toute-Froufrouteuse*<sup>1223</sup> ;

*la Toute-Toute*<sup>1224</sup> ;

*la TT*<sup>1225</sup> ;

*la Toute-Éplorée*<sup>1226</sup> ;

*la Toute-Molle*<sup>1227</sup> ;

*la Toute-Morte*<sup>1228</sup>.

L'emploi de l'absolutif sert ici d'illustration à la toute-puissance poétique du travesti. Dépossédé du phallus, il le convertit en langue. Encore une fois, le travesti Divine fonctionne comme un Christ dont la parole s'avère chaque fois réalisante : « Ceci est mon corps », « Ceci est mon sang ». On comprend que le travesti fascine l'écrivain : il est celui qui incarne au mieux le pouvoir du dire, la quintessence poétique de la langue. La poésie de Divine s'exprime sans le mieux à travers son accessoire, celui de l'éventail :

*– Il est bête comme un bouton ... (Mimosa va dire : de bottine.)*

*Divine suavement : de braguette. Elle avait constamment sur elle, introduit dans sa manche, un petit éventail de gaze et d'ivoire blond. Quand elle disait un mot qui la confondait, avec la vitesse qu'ont les illusionnistes elle tirait l'éventail de sa manche, le déployait, et soudain on apercevait cette aile agitée où se dissimulait le bas de son visage. L'éventail de Divine, toute sa vie battra léger autour d'elle*<sup>1229</sup>.

Le geste de l'éventail témoigne de la poéticité du travesti qui d'un geste ou d'un mot resémantise une scène, une situation. Ce n'est pas un hasard si la mention de cet accessoire intervient juste après le recensement d'un éclat de langue de Divine, éclat de langue reposant d'ailleurs sur la figure de l'analogie. Mimosa est comme Divine : une rhétoricienne. Du reste, le narrateur rappelle le lien qui unit les macs et les tantes au poème :

---

<sup>1223</sup> *Ibidem.*

<sup>1224</sup> *Ibidem.*

<sup>1225</sup> *Ibidem.*

<sup>1226</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>1227</sup> *Ibid.*, pp. 192-193.

<sup>1228</sup> *Ibid.*, p. 374.

<sup>1229</sup> *Ibid.*, pp. 80-81.

*Leur émotion n'étant déchirée par aucune pointe, tout naturellement ils glissaient sur un fond stagnant de poésie<sup>1230</sup>.*

Genet fait plus qu'associer le travesti au poème, il conçoit entre eux une véritable identité.

Le travesti est un poème :

*Misérable peut-être, vue du dedans, elle est alors poétique, si vous voulez bien convenir que la poésie est la rupture (ou plutôt la rencontre au point de rupture) du visible et de l'invisible. Culafroy eut un destin misérable et c'est à cause de cela que sa vie fut composée de ces actes secrets, qui chacun sont un poème en essence, comme le mouvement infime du doigt de la danseuse de Bali est un signe qui peut mettre en branle un monde, parce qu'il procède d'un monde dont le sens nombreux est inavouable. Culafroy est devenu Divine ; il fut donc un poème écrit seulement pour lui, hermétique à quiconque n'en a pas la clé<sup>1231</sup>.*

Nous aurons l'occasion de revenir sur la dimension poétique de l'œuvre genettienne. Pour le moment, il s'agit de montrer que la force du travesti réside dans la façon de sa langue, la puissance créatrice de son énonciation. D'où la récurrence dans le texte des Divinarianes qui donnent à lire et à entre les éclats de poésie du personnage :

*– Nous avons vu des cyclistes, enroulés dans les guirlandes de la chanson qu'ils sifflent, descendre vertigineusement le soir la pente Céleste des collines, nous les attendions dans la vallée, où ils nous arrivent sous forme de petits tas de boue<sup>1232</sup>.*

*– Ma vie ? Je suis désolée, je suis une vallée de la Désolation<sup>1233</sup>.*

*Divine, d'elle-même :*

*– Dame de Haute-Pédalerie<sup>1234</sup>.*

Les interventions du travesti sont souvent l'occasion d'éclats poétiques de ce type. Divine produit comparaisons et métaphores qui travestissent la réalité, la convertissent en un monde merveilleux que seul le travesti, à la suite du narrateur-écrivain, a le pouvoir de reconstituer. Dans le passage suivant, la narration analyse d'elle-même la langue poétique de son héroïne :

*Elle était lasse, elle s'assit sur un banc, et malgré sa fatigue fut conquise, transportée par la tiédeur de la nuit ; elle s'abandonna le temps d'un battement de cœur et traduisit son émoi par ceci : « Les nuits sont folles de moi, les sultanes. Elles, mon Dieu, me font*

---

<sup>1230</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>1231</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>1232</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>1233</sup> *Ibid.*, p. 357.

<sup>1234</sup> *Ibid.*, p. 358.

*des œillades. Ah ! bouclent mes cheveux autour de leurs doigts. Les doigts des nuits, la queue des hommes !). Elles tapotent ma joue, câlinent mes fesses. » Elle pensa cela sans pourtant s'élever à, ou sombrer dans une poésie coupée du monde terrestre. L'expression poétique ne changera jamais son état. Elle restera toujours la fille préoccupée du gain<sup>1235</sup>.*

Le travesti est, comme le poète, touché par le verbe, conscient de sa magie, de sa performativité, aussi le narrateur exploite-t-il les ressources poétiques de la langue afin que le roman tende au poème : abondent dès lors les personnification (« les doigts des nuits »), les anacoluthes (« Elles, mon dieu, me font des œillades »), les synchises (« bouclent mes cheveux... »), les interjections lyriques, les allitérations et assonances. Face au caractère déceptif du réel, le travesti procède à la production du poème. C'est par le prisme du verbe, par le vecteur de la poésie, que le travesti retrouve sa place dans la réalité.

Aussi n'est-ce pas surprenant de retrouver chez Donoso la même vertu réalisante du mot, de sa profération. Dire ne permet pas seulement à la Manuela de se féminiser ; elle jouit par le verbe d'un pouvoir métamorphique qui lui confère un corps, un pouvoir, une existence. Il suffit pour le prouver de relire la scène du coït entre la Manuela et la Grande Japonaise, qui, rappelons-le, repose sur un pari lancé à la matrone par don Alejo et dont l'enjeu est précisément l'obtention du bordel et donc d'une indépendance financière de la tenancière, des prostituées et de la Manuela. Don Alejo exige que les deux femmes procèdent sous ses yeux (et ceux des clients) à un coït en bonne et due forme. Or la Manuela ne saurait désirer une femme. La Grange Japonaise se trouve dès lors dans une impasse : comment obtenir du travesti l'excitation nécessaire à la réalisation du coït ? C'est là qu'interviennent les mots et leur force performative car la Japonaise fait de la Manuela sa partenaire sexuelle par le seul pouvoir des mots obtenant d'elle qu'elle s'exécute non pas en homme mais en femme :

*Non, Manuelita, comme si on était deux femmes, regarde, comme ça tu vois, les jambes enlacées, sexe contre sexe, bouche contre bouche, comme deux femmes quand les hommes payent les putains pour qu'elles fassent des tableaux vivants chez la Pecho de Palo... non, non, c'est toi la femme, Manuela, moi, je suis l'homme, tu vois, je t'enlève ta culotte, je t'enlève ton soutien-gorge pour que tu aies les seins nus et que je puisse te les caresser, mais oui tu en as, Manuela, ne pleure pas, oui tu as des seins [...] je te fais jouir parce que c'est moi l'homme et toi la femme<sup>1236</sup>...*

*No mijita, Manuela, como si fuéramos dos mujeres, mira, así, ves, las piernas entretejidas, el sexo en el sexo, dos sexos iguales, Manuela, no tengas miedo al*

<sup>1235</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>1236</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, pp. 153-154.

*movimiento de las nalgas, de las caderas, la boca en la boca, como dos mujeres cuando los caballeros en la casa de la Pecho de Palo les pagan a las putas para que hagan cuadros plásticos... no, no, tú eres la mujer, Manuela, yo soy la macha, ves cómo te estoy bajando los calzones y cómo te quito el sostén para que tus pechos queden desnudos y yo gozártelos, sí tienes Manuela, no llores, sí tienes pechos [...] « yo te estoy haciendo gozar porque yo soy la macha y tú la hembra<sup>1237</sup>...*

Ici, le langage de la Grande Japonaise est précisément ce qui confère à la Manuela sa féminité. Le langage est performatif. Par les mots la Japonaise bâtit le corps du travesti. Et si ce stratagème linguistique n'a comme unique fonction que de gagner le pari lancé par don Alejo, il n'en reste pas moins que le langage est vécu et travaillé dans sa dimension performative. Tout en s'adonnant au coït, la Grande Japonaise s'évertue à resignifier le corps de la Manuela, à en refonder des parties selon le prisme de la subjectivité du travesti. Ces mots lui donnent un corps, lui font une féminité. Philip Swanson, dans le livre qu'il consacre à Donoso, *The Boom and Beyond*, revient sur la performance que constitue cette scène :

*His sexual activity with Japonesa Grande was a kind of performance too: there was an audience (don Alejo and his cronies) watching through the window and Japonesa Grande's assertion that "te ganaste la casa como una reina" (you won the house royally) echoes Manuela's oft-repeated desire to become, via his dancing the "reina de la fiesta". But this time the performance will demonstrate the opposite – not his masculinity but his femininity. He crosses himself like a great artist and prepares to step out into the light associated with his quest for a truly feminine identity. The introduction of the flashback sequence in the ninth chapter is to remind Manuela of the threat posed by his masculinity, at the same time its introduction serves a purpose of demonstrating his rejection of that masculinity and his decision to stake everything on an attempt to achieve genuine femininity by means of a homosexual relationship with Pancho<sup>1238</sup>”.*

*Son activité sexuelle avec la Grande Japonaise était aussi une sorte de performance : il y avait un public (don Alejo et ses acolytes) qui regardait par la fenêtre et l'affirmation de la Grande Japonaise que « te ganaste la casa como una reina » (« tu as gagné royalement la maison ») fait écho au désir maintes fois répété de Manuela de devenir, via sa danse, la « reina de la fiesta ». Mais cette fois, la performance démontrera le contraire – non pas sa masculinité mais sa féminité. Il se signe comme un grand artiste et s'apprête à sortir dans la lumière associée à sa quête d'une identité véritablement féminine. L'introduction de la séquence de flashback dans le neuvième chapitre est de rappeler à Manuela la menace posée par sa masculinité, en même temps son introduction sert à démontrer son rejet de cette masculinité et sa décision de tout miser sur une tentative d'atteindre une véritable féminité au moyen d'une relation homosexuelle avec Pancho. [Notre traduction]*

---

<sup>1237</sup> DONOSO, José. *Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 190.

<sup>1238</sup> SWANSON, Philip. *Jose Donoso, the boom and beyond*. Oxford: Francis Cairns Publications Ltd., 1988, p. 65.

En effet, la Manuela finit par comprendre que tout se joue, tout se performe. C'est exactement la conscience de ce principe qui lui permettra, à la toute fin du roman, de devenir le héros ou l'héroïne de sa fille, de s'interposer entre elle et Pancho. Car, si la féminité se joue, sur scène ou au lit, la bravoure et l'héroïsme relèvent également du jeu. La performance du genre coïncide donc avec d'autres performances qu'elles soient sexuelles, morales, sociales, comportementales. Le travesti semble incarner tous les possibles, paraît dire aux hommes et aux femmes : par la langue, tout devient envisageable ; l'identité ne se borne pas et peut se moduler. C'est ainsi que l'humble folle vieillissante, devenue père malgré elle, se mute *in extremis* héros de sa progéniture et, par là, du roman. A la quête initialement posée (le travesti la Manuela parviendra-t-elle à devenir un héros ?), la réponse donnée est irrévocablement affirmative, et ce, malgré la mort.

La Folle de Lemebel possède la même puissance verbale, le même don poétique. La richesse de son lexique est mise au service d'une métaphore fécondant le monde de son imaginaire *queer*. Carlos le reconnaît lui-même :

*Tu parles en poésie, tu savais<sup>1239</sup> ?*

*Tú hablas en poesía. ¿Lo sabes<sup>1240</sup>?*

Il serait vain de recenser les occurrences dialoguées témoignant de la poétique du travesti. Nous nous contenterons de citer la dernière intervention de la Folle alors que le militant Carlos lui offre de le rejoindre dans sa fuite :

*Ce qui nous a fait nous rencontrer, c'est deux histoires qui n'ont jamais fait que se donner la main au milieu des événements. Et ce qui ne s'est pas passé à ce moment-là ne se passera jamais nulle part. je suis tombée amoureuse de toi comme une chienne et tu t'es contenté de te laisser aimer. Qu'est-ce qui pourrait arriver à Cuba qui me laisse espérer ton amour ? ... ton silence est déjà un adieu, comme dit si bien la chanson. Ton silence est une vérité cruelle, mais c'est aussi une réponse sincère. N'ajoute rien, tout est clair. Tu vois mon amour, que mon attentat a manqué son objectif tout autant que le tien<sup>1241</sup>.*

*Lo que nos hizo encontramos fueron dos historias que apenas se dieron la mano en medio de los acontecimientos. Y lo que aquí no pasó, no va a ocurrir en ninguna parte del mundo. Me enamoré de ti como una perra, y tú solamente te dejaste querer. ¿Qué podría ocurrir en Cuba que me ofrezca la esperanza de tu amor...? (Tu silencio ya me dice adiós) como dice la canción. Tu silencio es una cruel verdad, pero también es una*

<sup>1239</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op Cit.*, p. 127.

<sup>1240</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 144.

<sup>1241</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, pp. 188-189.

*sincera respuesta. No me digas nada porque está todo claro. ¿Te fijas cariño que a mí también me falló el atentado<sup>1242</sup>?*

On retrouve ici les mêmes élans lyriques que chez Divine, le même art de la métaphore (« deux histoires qui n'ont jamais fait que se donner la main au milieu des événements ; ton silence est une vérité cruelle »), la même tendance à l'analogie (« mon attentat a manqué son objectif tout autant que le tien »).

Le travesti se voit donc léguer le don poétique. La langue est ce qui lui permet de se faire et de faire le monde. C'est aussi grâce à la langue qu'il se prémunit de l'abjection, qu'il se défait du stigmaté. Puisque c'est par la parole que le travesti est abjecté par la société, c'est par la parole qu'il s'en défend.

#### 413. Les « honneurs du noms<sup>1243</sup> » : le détournement de l'injure

Si le langage permet tout – même de se dire femme quand toute la biologie et le monde social s'y opposent –, elle peut dès lors servir de remède ou de contrepoison à celui utilisé pour reléguer le travesti (et l'homosexuel) dans l'abjection. De fait, l'un des motifs récurrents dans chacun des romans est invariablement celui de l'injure. Le personnage travesti emporte avec lui tous les stigmates du verbe, tous les anathèmes lancés par des congénères pour qui la transgression de la loi hétérosexuelle fondamentale de binarité cisgenre demeure inacceptable. La langue brille dès lors d'une faculté de resignification qui permet au travesti non pas de dépasser l'injure mais de se la réapproprier, de la resignifier. Dans *Excitable Speech*, Judith Butler résume de la sorte la position du sujet homosexuel vis-à-vis de l'injure :

*Le nom que l'on reçoit est à la fois ce qui nous subordonne et ce qui nous donne un pouvoir, son ambivalence produit la scène où peut se déployer la puissance d'agir ; il produit des effets qui excèdent les intentions qui le motivent. Reprendre le nom que l'on vous donne, ce n'est pas se soumettre à une autorité préexistante, car le nom est ainsi déjà arraché au contexte qu'il avait auparavant, et prend place dans un travail de définition de soi. Le mot injurieux devient instrument de résistance au sein d'un redéploiement qui détruit le territoire dans lequel il opérait auparavant<sup>1244</sup>.*

---

<sup>1242</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 216.

<sup>1243</sup> GENET, Jean. *Journal du Voleur*. Paris : Éditions Gallimard, Collection Folio 1982, p. 122.

<sup>1244</sup> BUTLER, Judith. *Le Pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*. Trad. Charlotte Nordmann. Paris : Éditions Amsterdam, 2017, p. 236.



*The name one is called both subordinates and enables, producing a scene of agency from ambivalence, a set of effects that exceed the animating intentions of the call. To take up the name that one is called is no simple submission to prior authority, for the name is already unmoored from prior context, and entered into the labor of self-definition. The word that wounds becomes an instrument of resistance in the redeployment that destroys the prior territory of its operation<sup>1245</sup>.*

Ainsi, le « mot qui blesse » (« *the word that wounds* ») devient le mot qui panse, qui construit. Butler avait déjà esquissé cette idée dans *Bodies that matter* lorsqu'elle déclarait :

*La transférabilité d'un idéal ou d'une norme de genre remet en question la puissance d'abjection entretenue par cet idéal ou cette norme. Car en occupant ou en reterritorialisant un terme qui a été utilisé pour rejeter dans l'abjection une population, on peut créer un site de résistance, la possibilité d'une resignification politique et sociale encapacitante<sup>1246</sup>.*

D'où la récurrence dans les romans de notre corpus d'une terminologie originellement homophobe et injurieuse repensée comme « site de résistance » : la Manuela se dit tour à tour « *la Loca* ; *un Maricón* ; etc. » ; Lemebel désigne son héroïne par la périphrase de « Folle d'en face » ; Hubert Selby Jr. intitule le chapitre consacré à Georgette « *The Queen is dead* ». Les personnages arrachent le « nom » au contexte qui le vit émerger et le réinvestit d'un sens nouveau, revalorisé : la *folle* – que nous nous plaisons à orthographier pour le distinguer du lexique d'origine avec deux *l* – est alors synonyme de liberté, de créativité tandis que la « reine » souligne la supériorité de celle qu'il désigne. C'est là encore le registre poétique de la langue qui est exploité. La réappropriation de l'injure par les travestis est une prise de pouvoir, une insubordination. Prendre l'injure et lui donner un sens nouveau est une façon de désamorcer l'identification abjecte imposée par la société. Comme le dit Didier Éribon dans *Une Morale du minoritaire* : « L'injure est essentialiste, car le monde social l'est<sup>1247</sup>. » Aussi sa resignification par le travesti (ou l'homosexuel) est-elle à envisager également comme une réidentification, une façon de sortir de l'essence imposée par le corps social. Rappelons pour illustrer cette réflexion la scène d'intronisation de Divine à Pigalle qui, s'arrêtant dans un bar, se trouve *nommée*, c'est-à-dire *identifiée*, stigmatisée, abjectée, par tous ces occupants :

---

<sup>1245</sup> BUTLER, Judith. *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997, p. 163.

<sup>1246</sup> BUTLER, Judith. *Ces Corps qui comptent. Op. Cit.*, p. 234.

<sup>1247</sup> ERIBON, Didier. *Une Morale du Minoritaire. Op. Cit.*, p. 80.

*Le café était silencieux à tel point que l'on y entendait distinctement tous les bruits. Tout le café pensa que le sourire de : (pour le colonel : l'inverti ; pour les commerçants : la chochette ; pour le banquier et les garçons : la proutt ; pour les gigolos : celle-ci, etc.) était abject. Divine n'insista pas. D'une minuscule bourse à coulisse de satin noir, elle tira quelques pièces, qu'elle posa sans bruit sur la table de marbre. Le café disparut et Divine fut métamorphosée en une de ces bêtes peintes sur les murailles – chimères ou griffons – par un consommateur, malgré lui murmura un mot magique en pensant à elle : – Pédérasque<sup>1248</sup>.*

La scène intervient tôt dans le roman. C'est une scène de genèse. Divine fait l'expérience de sa condition sociale celle (le mot est lancé par Genet) d'abjectée. Les insultes oscillent entre l'homophobie, la misogynie et le scatologique. Divine – parce qu'elle refuse d'exprimer socialement le genre qui lui fut assigné – est bannie de l'espèce ; preuve en est l'invention d'une injure (« pédérasque ») qui souligne le caractère inédit de l'abjection. On note par ailleurs que les clients sont des hommes, des représentants d'une hégémonie masculine occupant un lieu de socialisation essentiellement masculin, le bar. De plus, ils n'interviennent que sous l'anonymat de périphrases désignant leur profession, leur statut social (« le colonel, les commerçants, le banquier »), preuve qu'il s'agit bien dans cette scène de nier l'existence sociale du travesti, de prononcer l'acte d'abjection. Commentant la scène du café, où le terme de « pédérasque » est lancé, Eribon développe :

*C'est le récit d'une métamorphose digne de celle de Kafka qui nous est ici proposé. L'injure est un faisceau lumineux qui dessine sur le mur une image grotesque de l'individu paria, et le transforme en un animal fantastique, une chimère, à la fois imaginaire (n'existant que comme le produit des regards phobiques) et bien réelle (puisque devenant la définition même de la personne ainsi transfigurée : un « pédérasque<sup>1249</sup> »).*

La dimension chimérique du travesti – mi-homme mi-femme ou ni homme, ni femme – est toute entière contenue dans l'élaboration de l'injure :

*Dans le terme « pédérasque », c'est toute l'homosexualité telle qu'elle est fantasmée, et donc façonnée par le regard social, qui d'un seul coup transforme l'individu pris dans ce faisceau de lumière en monstre fabuleux. Il est nommé, classé, inscrit dans une catégorie dont il n'est plus qu'un des représentants. Et cette appartenance devient alors l'explication de tout ce qu'il est, de tout ce qu'il fait, de tout ce qu'il pense<sup>1250</sup>.*

Et de fait Divine, « semant » sur son passage « froufrous et paillettes d'un falbala invisible », s'applique constamment à correspondre au monstre rupestre inventé par le

---

<sup>1248</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 40.

<sup>1249</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>1250</sup> *Ibidem*.

regard social dont les clients du bar ne sont qu'un avatar parmi tant d'autres. La multiplication des métaphores florales autour du personnage de Divine, et plus largement des personnages d'homosexuels, est pour Genet une façon de magnifier la métamorphose à laquelle la « tante » est contrainte. Loin de chercher à correspondre l'identité qui lui permettrait de revenir dans le rang des humains, Divine colle à la chimère qui la caractérise non sans lui réinjecter un sème supplémentaire et revalorisant. Comme le narrateur l'énonce lui-même :

*Que j'annonce que je suis une vieille pute, personne ne peut surenchérir, je décourage l'insulte. On ne peut même plus me cracher à la figure<sup>1251</sup>.*

On voit bien que la resémantisation de l'injure est pensée comme telle par Genet. Sa façon de déterritorialiser un lexique ayant pour origine le renvoi de l'injuriée dans l'abjection sociale et ontologique est une entreprise consciente qu'il transfère ainsi à ses personnages de tante. L'injure, du reste, n'est pas le seul phénomène linguistique à être resignifié par le personnage. Il lui faut également resignifier la grammaire. Car pour les occupants du bar, le féminin est clairement employé en guise d'injure dont la saillie la plus étonnante est sans doute cette simple pronominalisation : « celle-ci ». C'est que, comme l'explique Laure Murat, « l'argot de la pédérastie, de la tapette à la folle, fourmille de ces féminins dépréciatifs, chargés d'indiquer, via la grammaire, l'incongruité entre la génitalité et la sexualité *considérée lui correspondre*<sup>1252</sup>. » Alors qu'on a vu que le pouvoir féminisant de la pronominalisation était employé par les folles dans un registre mélioratif, il est ici lancé comme une insulte.

C'est pourquoi Genet n'hésite pas, comme le fera Lemebel avec son personnage, à employer l'injure pour caractériser son héroïne. Lors de sa rencontre avec Mignon, elle est « la tante<sup>1253</sup> » et cette périphrase n'est pas employée par le narrateur genétien comme une insulte mais bel et bien comme une identité, comme un étendard identitaire envoyé à tout le corps social. Or, fort de 42 occurrences (dans la version revue et corrigée par l'auteur), le terme de « tante » est bien, de tout le vocabulaire homosexuel, le plus employé, le plus brandi. Dans son *Vocabulaire de l'homosexualité masculine*, Claude Courouve rappelle l'histoire de ce lexique :

---

<sup>1251</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>1252</sup> MURAT, Laure. *La Loi du genre. Op. Cit.*, p. 34.

<sup>1253</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 44.

*Dans l'argot des prisons du début du XIX<sup>e</sup> siècle, la tante a d'abord été la femme du concierge de la prison, le concierge étant l'oncle ; c'est le seul sens signalé par Ansaume en 1821 ; la première trace du sens homosexuel a été donné par Raspail<sup>1254</sup> ...*

Et de citer un extrait du *Réformateur* daté de décembre 1834. Le terme se popularise par la suite tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, mobilisant parfois le sens de prostitution masculine. On le retrouve chez Balzac. Chez Genet, la tante est un personnage à part entière, un type social et sexuel particulier, une troisième voie dont la caractérisation va de l'homosexuel efféminé au travesti le plus spectaculaire. Les tantes forment dans la geste genétienne un groupe social à part entière et le narrateur s'amuse parfois à lui imposer un traitement quasi balzacien (quoique le modèle réaliste soit bien entendu nettement transgressé et qu'il soit ici inclusif et subjectif, Genet s'incluant dans le groupe social soumis à la description) en multipliant les notations descriptives et analytiques :

*Les petites tantes, les jeunes et les vieilles, égaillées sur le boulevard, qui voient partir Divine enlevée sur ce grave chant nuptial, le Veni Creator<sup>1255</sup> ...*

*Nos ménages, la loi de nos Maisons, ne ressemblent pas à vos Maisons. On s'aime sans amour. Ils n'ont pas le caractère sacramentel. Les tantes sont les grandes immorales<sup>1256</sup>.*

*Entre elles, les tantes parlaient de leurs amis au féminin<sup>1257</sup>.*

La tante, on l'a dit, constitue aux yeux du narrateur, une troisième voie, un remède à la binarité. La tante est un genre à part entière, ce qui ne l'empêche pas d'être soumis à une certaine forme de hiérarchisation :

*Que l'on songe que jamais un mac ne s'efface devant une femme, moins encore devant une tante<sup>1258</sup> ...*

Il serait fastidieux de traiter de la sorte les 42 occurrences du roman, contentons-nous de dire que Genet contribue par l'écriture romanesque à la resignification de l'injure, ici la « tante », là le pédéraste. L'un des enjeux du livre est clairement de faire entrer dans la littérature – et au moyen, rappelons-le, d'un style classique, héritier des littératures aristocratiques et bourgeoises française que l'auteur détrouse à loisir pour les retourner

---

<sup>1254</sup> COUROUVE, Claude. *Vocabulaire de l'homosexualité masculine*. Op. Cit. p. 208.

<sup>1255</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 81.

<sup>1256</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>1257</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>1258</sup> *Ibid.*, p. 257.

contre l'opresseur – le personnage abjecté de l'homosexuel dont il distingue les « tantes-filles » et les « tantes-gars » qui représenteraient respectivement l'homosexuel passif et l'homosexuel actif, toujours selon Courouve<sup>1259</sup>. Et qu'importe si la hiérarchisation maintient la tante au plus bas de l'échelle sociale, le simple fait de lui conférer une existence littéraire permet de la réintégrer dans le corps social. C'est en cela que le roman de Genet est un tour de force linguistique : en assimilant le vocabulaire de l'argot homosexuel peuplé d'injures à la langue savante, au lexique poétique et mystique, il resignifie l'insulte tout en conférant à l'homosexuel et au travesti une modalité d'existence nouvelle. D'ailleurs, Genet fait subir le même traitement au terme de « folle », parfois affublé d'une majuscule, qui semble connoter le personnage homosexuel travesti, Divine notamment :

*Elle sème, la Folle, derrière elle des pièges, trappes sournoises, culs de basses-fosses, quitte à s'y prendre elle-même si elle fait volteface<sup>1260</sup>...*

Comme pour « la tante », la « folle » est à l'origine une injure homophobe utilisée par Genet dans l'optique d'une désignation identitaire du personnage efféminé ou travesti. Claude Courouve en rappelle l'émergence au Second Empire puis sa consécration littéraire chez Charles-Étienne en 1930 dans un roman déjà évoqué, *Le Bal des Folles*<sup>1261</sup>. C'est encore une fois chez Genet un type à part entière. Bien sûr, le sème de folie, qui recouvrait à l'origine l'idée d'une pathologisation de l'homosexualité, s'enrichit dans l'usage argotique qui en est fait puis sous la plume genetienne d'un sème plus positif, celui de l'exubérance, de la théâtralité du travesti. La « Follie » relève ici de l'excès du personnage et non pas d'un quelconque diagnostic. Genet s'inscrit ici dans la logique d'un emploi déjà séculaire du terme dans les milieux homosexuels urbains. La désignation de Divine survient dans une logique déjà en cours ; la « folle » – tout comme la « tante » qu'on retrouve dans le roman balzacien – est alors un sociolecte déjà admis dans les milieux homosexuels. Dans son précis de « Follosophie », Patrick Cardon donne de la folle une définition toute genetienne.

---

<sup>1259</sup> COUROUVE, Claude. *Vocabulaire de l'homosexualité. Op. Cit.*, p. 209.

<sup>1260</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 313.

<sup>1261</sup> CHARLES-ÉTIENNE. *Le Bal des folles. Op. Cit.*

*La Folle est à l'homo basique (le pédé) ce que l'homosexuel est pour l'hétéro de même qualité : un homme habillé en femme ou une femme habillée en homme*<sup>1262</sup>.

La folle préexiste donc au roman. Genet se contente de lui donner ses lettres de noblesse romanesque, contribuant dès lors à resignifier le terme : « Encore la bonté de cette folle<sup>1263</sup> » déclare le narrateur au sujet de Divine. Divine qui n'hésite pas à s'emparer du terme pour se qualifier et s'identifier elle-même à plusieurs reprises :

– *Mon Dieu, je suis la Toute-Folle*<sup>1264</sup>.

– *Ah ! que je suis donc la Folle Fille*<sup>1265</sup>.

On voit bien que l'un des enjeux linguistiques est de trouver dans le langage essentialisant adopté par l'ordre social hétérosexuel de quoi subvenir à une forme d'identification volontaire et de resignification conjointe. Il s'agit bien, pour reprendre les termes de Butler, d'une façon de faire de l'injure, en se la réappropriant, un instrument de résistance afin de le redéployer vers le corps social d'où il a émergé, fort d'une signification nouvelle. Dans *Journal du voleur*, Genet revient sur l'écriture de ses romans et commente ainsi son projet de réhabilitation de personnages réputés vils, la folle, le mac, le criminel :

*... si j'examine ce que j'écrivis j'y distingue aujourd'hui, patiemment poursuivie, une volonté de réhabilitation des êtres, des objets, des sentiments réputés vils. De les avoir nommés avec les mots qui d'habitude désignent la noblesse, c'était peut-être enfantin, facile : j'allais vite. J'utilisais le moyen le plus court, mais je ne l'eusse pas fait si, en moi-même, ces objets, ces sentiments (la trahison, le vol, la lâcheté, la peur) n'eussent appelé le qualificatif réservé d'habitude et par vous à leurs contraires. Sur-le-champ, au moment que j'écrivais, peut-être ai-je voulu magnifier des sentiments, des attitudes u des objets qu'honorait un garçon magnifique devant la beauté de qui je me courbais, mais aujourd'hui que je me relis, j'ai oublié ces garçons, il ne reste d'eux que cet attribut que j'ai chanté, et c'est lui qui resplendira dans mes livres d'un éclat à l'orgueil, à l'héroïsme, à l'audace. Je ne leur ai pas cherché d'excuses. Pas de justification. J'ai voulu qu'ils aient droit aux honneurs du Nom*<sup>1266</sup>.

La resignification de l'injure participe clairement du projet romanesque genétien de « réhabilitation des êtres, des objets, des sentiments réputés vils ». En faisant sa topique de l'homosexualité et, pour le cas qui nous occupe, du travestissement, Genet procède à ce qu'il convient d'appeler une inversion morale (« le qualificatif réservé d'habitude et

---

<sup>1262</sup> CRESSOLE Michel. *Une Folle à sa fenêtre*. Lille : Cahier Gai-Kitsch Camp, 1992, p. II.

<sup>1263</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*., p. 90.

<sup>1264</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>1265</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>1266</sup> GENET, Jean. *Journal du voleur*. *Op. Cit.*, p. 122.

par vous à leurs contraires »). Ainsi le travesti connaît-il, par la grâce de l'écriture romanesque de Genet, les « honneurs du nom », ce fût-il celui de l'injure, du stigmaté.

Bien sûr, chez Genet, la resignification est parfois plus ambiguë ; de sorte que la valorisation de l'injure (y compris celle de la féminisation par la grammaire argotique) se double d'une valorisation de l'abjection. Puisque l'injure a pour but d'abjecter, il s'agit dès lors d'occuper l'abjection comme une zone d'habitation propre. Forte de ces quatre occurrences, l'abjection règne chez Genet, non pas comme une relégation sociale, une dénégation d'existence, mais bien comme un régime ontologique viable – ou du moins rendu viable par le pouvoir resignifiant du verbe travesti. D'ailleurs, l'abject n'est pas l'apanage des tantes, il est aussi le *modus vivendi* des macs. Preuve en est cette scène dans laquelle Mignon vient d'accepter de devenir l'indicateur pour la police :

*En descendant la rue Dancourt, ivre de la splendeur cachée, comme d'un trésor, de son abjection (car il faut bien qu'elle nous grise, si nous ne voulons pas que son intensité nous tue), il jeta un coup d'œil sur la glace d'un magasin où il vit un Mignon lumineux d'orgueil éteint, éclatant de cet orgueil<sup>1267</sup>.*

Et le passage continue de la sorte :

*Il vit ce Mignon vêtu d'un costume Prince de Galles, chapeau mou sur l'œil, épaules immobiles, qu'il garde ainsi en marchant pour ressembler à Pierrot-du-Topol, et Pierrot les garde pour ressembler à Polo-la-Vache et Polo pour ressembler à Tioui et ainsi de suite : une théorie de macs purs, sévèrement irréprochables, aboutit à Mignon-les-Petits-Pieds, faux jeton, et il semble que de s'être frotté à eux, de leur avoir dérobé l'allure, il les ait – vous diriez souillés de sa propre abjection, je le veux ainsi pour ma joie, gourmette au poignet, cravate souple comme une langue de feu, et ces extraordinaires chaussures qui ne sont qu'aux macs, jaune très clair, fines, pointues<sup>1268</sup>.*

Peu importe que Genet parle ici d'une autre abjection que celle dévolue au genre et à la sexualité, cet extrait nous permet de comprendre la logique à l'œuvre dans l'écriture du roman : l'abjection est toujours paradoxalement traitée de sorte que les valeurs de la trahison, du vol et du crime, ou, comme ici, du travail de maquereau, se voient revalorisées, transvaluées, resignifiées. Et Genet procède de la même façon pour traiter de l'homosexualité et du travestissement. On le voit notamment dans cette scène déjà citée, celle de l'arrivée de Divine à Montmartre mais dans d'autres encore, comme celle, déjà analysée également, du dentier transformé en couronne : « Eh bien, merde,

---

<sup>1267</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>1268</sup> *Ibidem.*

mesdames, je serai reine quand même<sup>1269</sup>. » Que ce soit la laideur ou l'affront, l'injure ou le ridicule, Divine est celle que le verbe permet de sortir de toutes les situations pour s'introniser reine, « quand même ». Si le verbe ne transforme pas la réalité, la situation, il en change la perception – que ce soit la sienne en propre ou celle des témoins, des participants.

Il ne faut pas s'étonner de retrouver dans le corpus hispanophone le même lexique que celui employé par Genet. C'est au XIX<sup>e</sup> siècle que les termes de « folle » en France, et de *loca* en Espagne, apparaissent pour désigner des homosexuels féminisés. Il faut noter d'emblée que le lien établi par ce vocable entre l'homosexualité et la folie, en français et en espagnol, n'est pas vérifié en anglais qui dans l'usage populaire a conservé le terme de « *queen* », dérivé du vieil anglais « *quean* », « servante ». Si la notion d'efféminement se retrouve dans l'argot homosexuel de nombreux pays, la notion de folie est quant à elle moins courante. On en retrouve quelques acceptions en Europe, notamment en norvégien, mais l'espagnol et le français se distinguent par un emploi historique durable du terme « folle » dans son acception *queer*. Foucault revient dans *Histoire de la Folie à l'âge classique* sur la gestion médicale des anormaux. L'appellation de « folle » est à lire en creux de l'histoire d'un traitement psychiatrique de l'homosexualité. Il s'agit, pour citer Foucault, d'« un portrait type de l'homosexuel ou de l'inverti : ses gestes, sa tenue, la manière dont il s'attife, sa coquetterie, mais aussi la forme et les expressions de son visage, son anatomie, la morphologie féminine de tout son corps font régulièrement partie de cette description disqualificatrice<sup>1270</sup> ». Le terme de folle, de *loca*, rappelle donc cette histoire psychiatrique, désocialisante de l'homosexuel. Dans *Testo Junkie*, Paul B. Preciado rappelle ce lien avec la concision qu'on lui connaît : « Dès lors qu'un corps abandonne les pratiques que la société où il vit autorise comme masculines ou féminines, il glisse progressivement vers la pathologie<sup>1271</sup> ». On voit donc que la résurgence tout au long du XX<sup>e</sup> puis du XXI<sup>e</sup> siècle de cette terminologie s'inscrit dans une histoire particulière propre à l'Espagne, à la France et à l'Amérique Latine. La *loca* porte le stigmate désocialisant de folie jusqu'à le revendiquer, jusqu'à s'en faire une identité.

L'injure est ainsi tout aussi présente chez Lemebel que chez Genet, ne serait-ce que dans le refus du romancier de nommer sa protagoniste et dans le fait de l'affubler d'une périphrase initialement injurieuse. Cependant, et nous l'avons déjà dit, Lemebel est

---

<sup>1269</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. *Op. Cit.*, pp. 211-213.

<sup>1270</sup> FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité*. *Op. Cit.*, p. 20.

<sup>1271</sup> PRECIADO, Paul. B. *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*. *Op. Cit.*, p. 205.



le seul à avoir conférer à son personnage un destin social plus heureux. Lemebel a sorti le personnage de travesti de son abjection pour l'héroïser, le teinter de couleurs nouvelles :

*Il y a peu de temps, dans un entretien réalisé pour les archives “Yeguas del Apocalipsis”, la critique littéraire Raquel Olea faisait une remarque intéressante. Elle disait qu’avec le roman Tengo miedo torero, Pedro Lemebel a fait un geste : il s’est inscrit dans l’écriture homosexuelle de la tradition littéraire chilienne, au sein de laquelle, le référent le plus proche est El lugar sin límites (1966) de José Donoso. Et ce d’une manière particulière : en faisant sortir « la folle », la figure de la folle, de l’espace confiné du bordel pour en faire une figure publique. Dans ce roman, le personnage de « la folle d’en face » travaille, elle a un emploi, elle circule dans la ville, elle évolue entre deux pôles socioéconomiques – l’extrême pauvreté, l’extrême richesse –, elle fait partie d’une communauté de quartier et sexuelle, elle joue un rôle politique aussi en aidant le Front Patriotique Manuel Rodríguez (FPMR) lors de l’attentat à Pinochet<sup>1272</sup>.*

De fait, le choix de politiser la figure de la Folle, de lui confier un destin politique, militant, résistant, a partie liée avec le genre :

*Dans ce langage, le fait d’être exclu de ce que les normes du genre ratifient comme masculin équivaut à être banni du champ légitime de l’entraînement, des habiletés et des codes moraux propres à l’engagement militant. Ou, plus précisément, être banni de la scène de la passion politique, de l’engagement et de la possibilité d’assumer un risque au nom d’une cause. Autant d’expériences capturées par la figure du militant qui est passé sans dévier par tous les rites de la socialisation masculine<sup>1273</sup>.*

Lemebel ne se contente pas de resignifier l’injure, il offre au travesti le choix de contrecarrer son destin d’abjecté pour retourner dans la société par le biais d’une marginalisation héroïque, valorisée, celle du résistant. Ainsi celle qui est se voit affublée de sobriquets aussi variés et inventifs que « Folle froufrou<sup>1274</sup> » (« *Loca tulipan*<sup>1275</sup> »), « *yegua coliflor*<sup>1276</sup> », soit de « jument chou-fleur », « pédale de chou-fleur bleue<sup>1277</sup> » (« *brócoli mariflor*<sup>1278</sup> »), de « folle de cabaret<sup>1279</sup> » (« *loca can-cán*<sup>1280</sup> »), etc., semble parfois exister dans le seul but de revaloriser l’injure pour constituer une identité nouvelle, une troisième voie comme celle esquissée par Genet mais intégrée à l’Histoire.

---

<sup>1272</sup> CARVAJAL, Fernanda. « Les traces de Pedro LEMEBEL », in *Politiques de la nuit, Cultures & Conflits*, pp. 105-106, printemps/été 2017, mis en ligne le 15 juillet 2017, consulté le 20 juin 2019. URL : <http://conflits.revues.org/19500>, p. 194.

<sup>1273</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>1274</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 14.

<sup>1275</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 13.

<sup>1276</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>1277</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 22.

<sup>1278</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 22.

<sup>1279</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 23.

<sup>1280</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, pp. 23-24.

Avec Lemebel, la Folle entre dans l'Histoire, renoue avec le corps social, pour devenir autre chose que la marginale des bordels et des cabarets. Avec Lemebel, la résistance linguistique croise la résistance politique.

Pour la Manuela de Donoso, l'injure peine à se resignifier. C'est que la Folle habite le lieu sans limite de l'enfer patriarcal et capitaliste. De sorte que l'injure demeure bien souvent le stigmat qui justifie sa place dans le monde, celle d'une danseuse burlesque d'un bordel rural :

*La Manuela termina de coiffer la Petite Japonaise en forme de ruche. Femme. Elle était femme. C'est elle qui aurait Pancho. Lui, c'était un homme. Vieux. Une vieille tante sans le sou. Une folle qui aimait la fête, le vin, les chiffons et les hommes. C'était facile de l'oublier ici, à l'abri de ce village – oui, elle a raison, mieux vaut rester<sup>1281</sup>.*

*La Manuela termino de arreglar el pelo de la Japonesita en la forma de una colmena. Mujer. Era mujer. Ella se iba a quedar con Pancho. Él era hombre. Y viejo. Un maricón pobre y viejo. Una loca aficionada a la fiesta y al vino y a los trapos y a los hombres. Era fácil olvidarlo aquí, protegido en el pueblo – sí, tiene razón, mejor quedarnos<sup>1282</sup>.*

L'injure fait ici fonction d'identité. Être un « *maricón* », être une « *loca* », c'est justifier le traitement subi, celui de la violence, des rires, de l'humiliation ; c'est aussi justifier sa position sociale et maritale, la relégation dans le célibat et dans la ruralité pauvre. Parce qu'elle est un travesti, la Manuela ne peut prétendre à autre chose que la solitude, la marginalité, la pauvreté, la violence. La Manuela n'est qu'une « tapette pauvre et vieille » (« *Un maricón pobre y viejo* ») ; l'injure est ici un marquage social indélébile.

La folle est aussi le marquage d'un comportement social genré. On le sait, tout l'intrigue du roman de Donoso se concentre sur la potentialité réactionnelle de la Manuela face à Pancho qui représente pour elle autant que pour sa fille un danger. Or, son statut de Folle semble la priver de toute disposition héroïque (disposition associée plus volontiers à l'homme) :

— *Si Pancho vient, il faut que vous me défendiez. »*

*La Manuela jeta les épingles par terre. Cette fois, elle exagérait. Quel besoin de faire l'innocente ? Elle croyait vraiment que la Manuela pouvait affronter un costaud comme Pancho Vega ? Qu'elle accepte une fois pour toutes, et qu'elle cesse de se raconter des histoires... Tu le sais bien que je suis une grande folle, personne n'a jamais essayé de te*

---

<sup>1281</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, pp. 70-71.

<sup>1282</sup> DONOSO, José. *Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 144.

*le cacher. Me demander à moi de te protéger ! Mais je filerai me cacher comme une poule mouillée dès que Pancho apparaîtra*<sup>1283</sup>.

— *Usted me tiene que defender si viene Pancho.*

*La Manuela tiró las horquillas al suelo. Ya estaba bueno. ¿Para qué seguía haciéndose tonta? ¿Quería que ella, la Manuela, se enfrentara con un machote como Pancho Vega? Que se diera cuenta de una vez por todas y que no siguiera contándose el cuento... sabes muy bien que soy loca perdida, nunca nadie trató de ocultártelo. Y tú pidiéndome que te proteja: si voy a salir corriendo a esconderme como una gallina en cuanto llegue Pancho*<sup>1284</sup>.

Le stigmatisme imprègne donc toutes les states de l'identité. Parce qu'elle n'est ni un homme ni une femme, la Manuela ne peut prétendre à protéger sa fille, ne peut prétendre à l'héroïsme. On voit bien que le traitement de l'injure est différent chez Donoso que chez Genet ou, plus encore, Lemebel ; l'injure est un *fatum*, un anathème, et le romancier – qui, rappelons-le, contrairement aux deux autres et malgré une ambiguïté récemment révélée quant à ses premières expériences amoureuses, écrit d'un lieu spécifique, celui d'une bourgeoisie blanche et hétérosexuelle qui peut expliquer cette différence – ne tente nullement de l'employer comme une arme de résistance. L'injure de folle, devenue identité, porte en elle toutes les connotations de la violence et de la morbidité :

*... la Manuela n'était pas en mesure de sauver qui que ce soit, tout juste sa propre peau, et surtout par la Petite Japonaise qui l'appelait « papa », papa quand elle avait peur que Pancho vienne la tuer parce qu'elle était une grande folle*<sup>1285</sup>.

*... ella, la Manuela, no estaba para salvar a nadie, apenas su propio pellejo, y menos que nadie a la Japonesita que le decía « papá », papá cuando una tenía miedo de que Pancho viniera a matarla por loca*<sup>1286</sup>.

Pour autant, même chez Donoso, l'injure se voit parfois conférer des sèmes nouveaux. Par exemple, le terme de folle se voit instiller le sème de joie et de légèreté par le personnage de la Manuela, sème plus positif qui l'éloigne de la stigmatisation sociale ou de l'abjection ontologique :

*Elle n'est plus la grande artiste venue faire son numéro chez la Petite Japonaise, une folle, une folle, elle a envie de s'amuser, elle sent les mains pesantes de Pancho qui la*

---

<sup>1283</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 67.

<sup>1284</sup> DONOSO, José. *Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 142.

<sup>1285</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 146

<sup>1286</sup> DONOSO, José. *Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 186.

*pelotaient ce soir-là, mine de rien, quand personne ne la regardait, qui la tripotaient sans se gêner*<sup>1287</sup>.

*Ella no es más que la gran artista que ha venido a la casa de la Japonesa a hacer su número, loca, loca, quiere divertirse, siente las manos pesadas de Pancho pulsándola esa noche como quien no quiere la cosa cuando nadie lo está mirando, agarrones, sí señor, agarrones y de los buenos*<sup>1288</sup>.

La Follie renoue ici avec l'exubérance déjà analysée dans les romans du corpus. Il s'agit dès lors de revendiquer une identité théâtrale et festive, joyeuse, qui s'éloigne de la rigueur du monde hétérosexuel viriliste.

Hubert Selby Jr. redouble le titre du chapitre consacré à Georgette dès l'*incipit* ; l'injure y est dès lors brandie comme une identification idoine du personnage :

*Georgette was a hip queer. She (he) didn't try to disguise or conceal it with marriage and mans talk*<sup>1289</sup> ...

*Georgette était une folle dernière mode. Elle (il) n'essayait pas de donner le change ni de le cacher par le mariage et un langage viril*<sup>1290</sup> ...

Traduit ici par « folle », le terme de « *queer* » recouvre pourtant d'autres vérités sémantiques ; l'équivalent de la « folle » française étant plutôt « *queen* ». « *Queer* », on le sait suffisamment, renvoie à une injure homophobe dont la traduction littérale serait « tordu » réinvestie par la suite dans les milieux homosexuels. L'auteur semble ainsi ajouter une sous-catégorie à l'archétype *queer*, celle de « *hip queer* ». Le terme peut, dans le roman, être utilisé soit comme une injure soit comme une identification homosexuelle. De manière générale, on note la richesse du vocabulaire américain, de la classification propre au milieu homosexuel ici décrit, ce qui n'est pas sans poser de nombreux problèmes de traduction :

*As a matter of fact Goldie was the first hip queen she had ever met. All the fairies in her town were closet queens or pinkteas*<sup>1291</sup> ...

*D'ailleurs Goldie était la première foille à la mode qu'elle voyait. Toutes les tapettes de son bled étaient des honteuses ou des homos de la haute*<sup>1292</sup> ...

---

<sup>1287</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 158.

<sup>1288</sup> DONOSO, José. *Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 193.

<sup>1289</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn. Op. Cit.*, p. 23.

<sup>1290</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn. Op. Cit.*, p. 27.

<sup>1291</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn. Op. Cit.*, p. 44.

<sup>1292</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn. Op. Cit.*, p. 55.

“*Hip queen*”, “*fairies*”, “*closet queens*”, “*pinkteas*” : on voit en une seule phrase la richesse lexicale dévolue aux représentations homosexuelles. Nous avons déjà évoqué l’origine anglaise du terme “*queen*”, celui de “*fairies*” est également une injure homophobe désignant un homosexuel efféminé ayant subi le même processus de récupération et de resignification par les injuriés eux-mêmes. Fort de 38 occurrences, le terme de “*queen*” désigne systématiquement les personnages travestis. Il fonctionne comme un terme taxonomique, le renvoi à une catégorie de genre à part entière, la troisième voie déjà évoquée plus haut :

*Harry wanted to open a window, but the guys said nothing and the queens frowned so he sat still, sipping his drink and watching Lee*<sup>1293</sup>.

*Harry manifesta l’intention d’ouvrir une fenêtre mais comme les mecs ne dirent rien et que les folles froncèrent les sourcils il resta assis, sirotant son verre et considérant Lee*<sup>1294</sup>.

Le narrateur emploie explicitement le terme de « folles » comme une catégorie de genre : le terme est clairement resignifié et perd sa connotation injurieuse pour rendre compte d’une troisième proposition sexuelle, les folles n’étant ni des hommes ni des femmes :

*He asked Vinnie, laughing and slapping him on the shoulder, who that fruit was that was with them the other night and Vinnie told him she was just one of the queens from uptown, onea Georgettes friends*<sup>1295</sup>.

*Il demanda à Vinnie, avec force rires et tapes sur l’épaule, qui était ce pédé qu’/ était avec eux laut/ soir et Vinnie lui répondit qu’/ était une des folles de Manhattan, une des copines à Georgette*<sup>1296</sup>.

Ce passage offre l’avantage d’opposer une injure pas encore resignifiée, « *fruits* », et celle de « *queens* » désignant le groupe des travestis. Le roman de Selby Jr., en parallèle de celui de John Rechy que nous avons déjà évoqué, impose ainsi la création d’un archétype romanesque débinarisé, celui de la Folle (« *Queen* »). L’emploi de lexique originellement injurieux par le narrateur permet également d’imposer un sème nouveau, une revalorisation du lexique, du signifiant autant que du signifié. Tout se passe comme si le travesti s’obstinait à réinsuffler au terme de « *queen* » la royauté que l’injure lui avait retiré.

<sup>1293</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn. Op. Cit.*, p. 49.

<sup>1294</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn. Op. Cit.*, p. 62.

<sup>1295</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn. Op. Cit.*, p. 156.

<sup>1296</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn. Op. Cit.*, p. 203.

Ainsi, nous pouvons voir que chacun de ces romans, à sa manière, porte en lui une réflexion d'ordre linguistique. A partir du moment où le récit prend en charge un personnage travesti, une réflexion sur la façon dont la grammaire appréhende la question transgenre, de son énonciation à sa nomination, s'impose systématiquement. Parler d'un personnage travesti et surtout faire parler un personnage travesti implique de détourner les pièges d'une grammaire binaire, normée par des siècles d'exercice du pouvoir patriarcal, qui plus est dans des langues aussi genrées que le français. Il est intéressant de voir comment les auteurs, qu'ils soient ou non homosexuels et/ou travestis, s'approprient la langue commune et la détournent pour intégrer la langue de personnages exclus de la répartition sexuelle binaire. De sorte qu'une langue, en particulier chez Genet et Donoso, qui se différencie par l'emploi des pronoms, des adjectifs, des diverses marques du genre, de la grammaire commune, qui la tord, la distord, la sape. Mais la langue n'est pas la seule à ne pas sortir indemne des contorsions stylistiques de leurs auteurs. De fait, c'est tout l'art romanesque qui s'en trouve troublé. Comme si, à l'instar de la langue féminine conceptualisée par Cixous, un art du roman *queer* (ou *queerisé*) se donnait à lire dans ces œuvres ayant pour pivot le motif de la *praxis* transgenre et du caractère travesti. C'est ce qu'il s'agirait d'observer dans le deuxième temps de cet ultime chapitre.

#### **42. Trouble dans le genre... romanesque : l'émergence du roman genre-fluid**

De fait, il semble logique que l'investissement d'une langue à des fins transgenres ne puisse avoir de répercussions sur la structure même du roman, sur l'art romanesque à proprement parler. S'il est difficile de faire la part de choses entre l'apport individuel d'un auteur, son idiosyncrasie littéraire et sa contribution, disons, genrée, il semble malgré tout notable que le genre romanesque se trouble très systématiquement à partir du moment où le personnage de travesti et tout son attirail, « froufrous et falbalas », imaginaires ou linguistiques, entre dans le récit. Tout se passe comme si le roman se travestissait de conserve et que le romancier opérât une transformation radicale de la gamme romanesque, de ses topoï à ses structures, afin de livrer à son lectorat une performance à part entière. Oui, dans les œuvres de ce corpus, c'est le roman qui se travestit sous nos

yeux. De sorte qu'on nous donne à lire un roman *gender-fluid*, ou plutôt *genre-fluid*, faisant fi des frontières stylistiques, poétiques ou génériques. Si Genet est bien entendu le plus révolutionnaire dans la forme, Donoso, Lemebel et Selby Jr. ne sont pas en reste qui trouble l'art romanesque en faisant se rejoindre les réflexions esthétiques contemporaines aux problématiques du genre.

#### 421. Des romans *genre-fluid* : débinariser la narration

Il revient sans doute à Elizabeth Stephens d'avoir perçu et analysé avec le plus d'acuité le lien qu'entretient le bouleversement de l'art narratif et des règles grammaticales avec la perception non-binaire du genre. De fait, dans *Queer Writing*, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir dans la prochaine partie consacrée à la langue, la critique met en évidence la déconstruction des oppositions binaires dans le cadre du récit et son lien avec la déconstruction romanesque, comme si la débinarisation des identités sexuelles entraînait fatalement une refonte du moule narratif :

*One characteristic of such a writing is stylistic: the language of écriture féminine is one that **disrupts grammatical rules**, creating ambiguous, multiple meanings and destabilizing the signifying process. It is indeed the case that Genet's prose constantly draws on **poetic processes** – rhythm, alliteration, assonance, dissonance – and its finely wrought syntax produces **semantic ambiguities**. This **process of defamiliarization** operates not only on the level of the sentence but on a larger structural framework as well: the **nonlinear time scale** of *Our Lady of the Flowers* immediately comes to mind (**the narrative plunges unexpectedly back into Louis/Divine's childhood, weaves its way in and out of the narrator's prison cell, in and out fantasy**) and so do unannounced changes of narrative voice in *Funeral Rites*. Such a style – pliant, wrought, complex – participates in a vital function of écriture féminine: the **undoing of binary oppositions**. And, indeed, Genet's texts are pervaded by such undoings, as he himself acknowledges in the opening pages of *A Thief's Journal*: one of his goals is "to negate fundamental oppositions". This occurs **linguistically**, through the process of defamiliarization I mentioned above, and, **structurally**, through the merging of past and present, reality and fantasy<sup>1297</sup>.*

*Une des caractéristiques d'une telle écriture est stylistique : le langage de l'écriture féminine est celui qui bouleverse les règles grammaticales, crée des sens ambigus, multiples et déstabilise le processus signifiant. En effet, la prose de Genet fait constamment appel à des processus poétiques – rythme, allitération, assonance, dissonance – et sa syntaxe finement travaillée produit des ambiguïtés sémantiques. Ce processus de défamiliarisation s'opère non seulement au niveau de la phrase mais aussi sur un cadre structurel plus large : l'échelle de temps non linéaire de Notre-Dame-des-Flours vient immédiatement à l'esprit (le récit replonge inopinément dans l'enfance de*

---

<sup>1297</sup> STEPHENS, Elizabeth. *Queer Writing: Homoeroticism in Jean Genet's Fiction*. Op. Cit., p. 14.

*Louis/Divine, tisse son chemin à l'intérieur et à l'extérieur de la cellule de prison du narrateur, à l'intérieur et à l'extérieur de la fantaisie) et il en va de même des changements inopinés de la voix narrative dans Pompes Funèbres. Un tel style – souple, travaillé, complexe – participe à une fonction vitale de l'écriture féminine : le dénouement des oppositions binaires. Et, en effet, les textes de Genet sont imprégnés de tels déconstructions, comme il le reconnaît lui-même dans les premières pages du Journal d'un voleur : l'un de ses objectifs est de « nier les oppositions fondamentales ». Cela se produit linguistiquement, à travers le processus de défamiliarisation dont j'ai parlé plus haut, et, structurellement, à travers la fusion du passé et du présent, de la réalité et du fantasme. [Notre traduction]*

On voit bien qu'Elizabeth Stephens fait ici se rejoindre écriture *queer* et écriture féminine en ceci qu'elles reposent toutes deux sur « le dénouement des oppositions binaires ». L'écrivain·e *queer* comme l'écrivain·e féminine « bouleverse les règles grammaticales », s'imprègnent d'une « déconstruction » des organisations linguistiques et narratives. Nous reviendrons plus amplement sur la dimension stylistique de l'œuvre, pour le moment, ce qui nous intéresse est la torsion que l'auteur fait subir à la narration car si la critique genettienne a longtemps insisté sur le classicisme de la langue du romancier, il ne faut pas pour autant oublier que l'art romanesque est quant à lui largement distordu tout du long. N'oublions pas non plus que le roman paraît en 1943, bien avant les bouleversements que les auteurs – notamment celles et ceux du Nouveau Roman – feront subir au genre. Or, *Notre-Dame-des-Fleurs* est sans doute le plus *décousu*, le plus innovant – structurellement parlant – des récits de Jean Genet, en bref, son récit le plus tordu, le plus *queerisé*. A bien des égards, Genet malmène l'art romanesque comme il malmène les représentations des genres, des sexes et de la sexualité, à tel point qu'il paraît peu probable que cela soit sans rapport. La topique sexuelle genettienne semble fragiliser l'ensemble de la structure.

La première innovation réside dans le séquençage narratif du roman. Loin de se contenter d'un récit respectueux de l'ordre chronologique des événements, Genet tord la structure, procède régulièrement à des analepses (sur la jeunesse de Culafroy), à des prolepses, à des ellipses, à des répétitions, multiplie les interventions narratoriales, les dérives oniriques de ses personnages, donnant l'impression d'un temps romanesque qui se distend comme une robe mal ajustée. Or, cette distorsion de la structure a fortement à voir avec la pratique cinématographique de l'auteur. On sait depuis longtemps à quel point l'art cinématographique a intéressé Genet<sup>1298</sup>, mais le plus signifiant est sans doute

---

<sup>1298</sup> Voir notamment : VAPPÉREAU, Marguerite. *Jean Genet, la tentation du cinéma*, Thèse de doctorat, Histoire de l'art, Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 2013 ; DICHY, Albert. *Les Valises de Jean Genet*. Saint-Germain-la-Blanche-Herbe : IMEC, 2020 ; BARBER, Stephen. *Jean Genet*. London: Reaktion Books, 2004.



la façon dont les deux arts communiquent et celle dont le cinéma a influé sur les pratiques d'écriture de l'auteur.

Edmund White est l'un des premiers à avoir mesuré l'influence du cinéma dans l'art du roman genétien :

*Flash-back, anticipations (flash-forwards), séquences brisées, répétitions en boucle, fondus au noir, coupes sèches et, naturellement, montage : Genet applique à la littérature le vocabulaire complet des techniques cinématographiques — et cela afin de désorienter le lecteur*<sup>1299</sup>.

De fait, le roman de Genet ne respecte en aucun cas l'ordre chronologique des événements et le lecteur ne peut, dès l'amorce du livre, que se trouver désorienté. C'est sans doute que « Genet écrivait simultanément des scénarios, des pièces, des romans et des poèmes, il pratiquait, dès le début, tous les genres en même temps<sup>1300</sup> ». Edmund White revient d'ailleurs dans un entretien servant de postface au livre de Jane Giles sur cette composition narrative cinématographique :

*Au cinéma, on se trouve souvent plongé dans une action à laquelle on ne comprend rien et qui petit à petit se complète. C'est exactement ce qui se passe dans Notre-Dame-des-Fleurs : cela commence avec un enterrement et, progressivement, on découvre que le cortège est formé de travestis. Divine, le protagoniste, est déjà morte ; on connaît d'emblée la fin de son histoire. Simplement, la mort précède l'action. Cette façon de concevoir le temps, la séquence, relève d'une pensée cinématographique*<sup>1301</sup>.

De fait, si l'on observe de près l'entrée dans ce qu'il faut bien nommer l'intrigue principale de ce livre volontiers labyrinthique (entrée qui se fait après que Genet eut voué son livre à cinq assassins, anonymes ou nommés, sous le patronage desquels l'histoire de Divine se place donc), nous ne pouvons qu'attester de cet art de la torsion narrative, poussé ici à son extrême limite :

*Eux aussi, je veux les mêler, têtes et jambes, à mes amis du mur, et avec composer cette histoire d'enfant. Et refaire à ma guise, et pour l'enchantement de ma cellule (je veux dire que grâce à elle ma cellule sera enchantée), l'histoire de Divine que je connus si peu, l'histoire de Notre-Dame-des-Fleurs, et n'en doutez pas, ma propre histoire. Signalement de Notre-Dame-des-Fleurs : taille 1,71 m, poids 71 kg, visage ovale, cheveux blonds, yeux bleus, teint mat, dents parfaites, nez rectiligne.*

---

<sup>1299</sup> WHITE, Edmund. *Genet. Jean Genet. Op. Cit.*, p. 36.

<sup>1300</sup> GILES Jane. *Un Chant d'amour. Le cinéma de Jean Genet*, trad. MICHAUD, Alain-Philippe. Paris : Éditions Macula, 1993, pp. 133-134.

<sup>1301</sup> *Ibid.*, p. 139.

*Divine est morte hier au milieu d'une flaque si rouge de son sang vomi qu'en expirant elle eut l'illusion suprême que ce sang était l'équivalent visible du trou noir qu'un violon éventré<sup>1302</sup>...*

Voici donc comment le corps de Divine apparaît enfin au lecteur, au milieu de son sang, inanimé déjà, sans qu'aucune explication ne soit d'abord livrée, sans aucune préparation, laissant d'ailleurs imaginer un meurtre – ce qui n'est pas le cas. Genet joint ici trois paragraphes épars et associe les figures fictives ou demi-fictives de ses personnages à celles de ses dédicataires criminels (Weidmann, Pilorge, Ange Soleil, etc.) dont il observe les visages au quotidien. De fait, le narrateur l'annonce : « je veux les mêler, têtes et jambes, à mes amis du mur ». La ponctuation forte fait office de cut dans le séquençage des phrases<sup>1303</sup>. Ainsi, montant les unes à la suite des autres des séquences narratives sans rapport entre elles, superposant dans un collage surréaliste des images de corps, Genet « mêle » les membres des assassins cloués au mur de sa cellule à ceux de ses personnages. Et si l'on observe cet extrait, l'art du cut se dévoile. Trois séquences se trouvent montées ensemble : la première, un art poétique, révèle le cabinet de l'écrivain, sa façon de composer des personnages à partir d'être connus ou croisés et de personnages de faits divers ; la deuxième consiste tout simplement, en une phrase averbale issue de la littérature policière, dans le « signalement » de Notre-Dame, à savoir ses caractéristiques physiques (dont on a déjà noté l'absence, après qu'elles furent comme *coupées au montage*, lors de l'édition expurgée du roman, des mensurations pénienues) ; la troisième présente, sans transition, le cadavre de Divine. Or qu'est-ce qui relie entre elles ces trois séquences successives ? Le narrateur se met en scène écrivant le livre puis propose le signalement policier d'un personnage qui n'interviendra dans l'histoire que cent pages plus loin<sup>1304</sup>, avant d'aller à la ligne pour annoncer la mort de son personnage principal dont le lecteur ne sait rien. Faut-il comprendre dans cette association de paragraphes que Notre-Dame est le meurtrier (symbolique) de Divine ? Cela ne sera développé qu'à la fin, ce qui nous permet de voir ici l'art du suspense distillé dans l'œuvre. L'effet recherché est à la fois la surprise et la perte du lecteur/spectateur voyant se succéder des corps dont le genre, souvent, reste incertain (les patronymes entretenant l'ambiguïté). Albert Dichy confirme, par l'observation des manuscrits, cet art du cut :

---

<sup>1302</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 17

<sup>1303</sup> C'est du reste un *topos* stylistique genétien que de se servir de la ponctuation comme d'une coupe de montage : « Le reposoir ondulait sur une infâme boue dans laquelle il sombra : l'assassin. » La ponctuation fait ici office de cut et annonce de façon dramatique et cinématographique l'arrivée de Notre-Dame.

<sup>1304</sup> « Notre-Dame fait ici son entrée solennelle... », *Ibid.*, p. 103.

*Si l'on regarde par exemple, la façon dont les manuscrits sont composés, on se rend compte qu'ils obéissent à une logique qui est tout à fait celle du montage cinématographique. Des récits, écrits de façon linéaire et continue, sont souvent redécoupés en séquences, en petites unités temporelles redistribués dans le cours du roman. Il y a tout un travail de découpage, de fragmentation et de liaison qui s'apparente aux techniques cinématographiques<sup>1305</sup>.*

On pourrait pour confirmer ces propos citer de nombreux passages du roman. Nous n'en relèverons qu'un qui a le mérite d'évoquer explicitement l'art cinématographique et l'expression de genre qui nous occupe ici :

*Quel bohémien serait assez prompt pour m'en débarrasser avec un poignard inévitable ? Il y faut de la vivacité, du coup d'œil, une belle indifférence. Et... le meurtrier prendrait sa place. Il est rentré ce matin d'une tournée dans les bouges, il aura vu des matelots, des filles, l'une d'elles a laissé sur sa joue la trace d'une main sanglante. Il peut partir très loin, mais il est fidèle comme un pigeon. L'autre soir, une vieille actrice avait laissé son camélia à sa boutonnière ; j'ai voulu le froisser, les pétales tombèrent sur le tapis (mais quel tapis ? ma cellule est dallée de pierres plates) en grosses gouttes d'eau transparentes et tièdes. Maintenant, j'ose à peine le regarder, car mes yeux traversent sa chair de cristal, et tant d'angles durs y font tant d'arcs-en-ciel que voilà pourquoi je pleure. Fin.*

*Il ne vous en paraît rien, pourtant ce poème m'a soulagé. Je l'ai chié.*

*Divine :*

*- A force de me dire que je ne vis pas, j'accepte de voir les gens ne plus me considérer<sup>1306</sup>.*

Cet extrait fait encore une fois se succéder trois séquences distinctes : la première est une rêverie du narrateur (le conditionnel révèle son caractère virtuel) incluant un « meurtrier » puis une « vieille actrice » et rappelant les montages surréalistes des premiers cinémas, rêverie qui s'achève brutalement par l'insertion du mot « fin » comme s'il s'agissait d'un panneau, d'une incrustation à l'issue d'un film muet ; le deuxième consiste en une phrase abrupte donnant à entendre la voix du narrateur qualifiant la rêverie précédente de « poème » ; la troisième n'est presque plus qu'une note scénaristique dans laquelle le nom de Divine est simplement suivi d'une phrase de dialogue, d'une réplique, sans aucun rapport logique avec la séquence précédente comme si le narrateur insérait en cours de narration des lignes issues d'un script. Notons enfin que la rêverie surréaliste citée ci-dessus donne déjà à lire une réflexion sur le genre. La « vieille actrice » dont rêve le narrateur laisse tomber au sol un « camélia ». Or, les fleurs, on l'a vu, sont souvent associées dans le roman à la féminité, celle des travestis comme celle des macs. Et, lorsque le narrateur ramasse la fleur, elle fond en « grosses gouttes d'eau transparentes ».

---

<sup>1305</sup> GILES Jane. *Un Chant d'amour. Le cinéma de Jean Genet. Op. Cit.*, p. 136.

<sup>1306</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, pp. 210-211.

Une interprétation possible, que valide du reste l'ensemble du roman, serait de dire que le narrateur, cette « ménagère », on l'a vu, « attentive », ramasse ici le « camélia » (qui évoque la « dame » du même nom de Dumas<sup>1307</sup> et associe le narrateur à la féminité tragique, modèle de Divine et de sa mère, Ernestine) comme il ramasserait un vagin fantasmatique que le simple fait de saisir réduirait en lambeaux. On comprend mieux ce que vient faire dans ce *montage* narratif les lignes issues du script de Divine : « À force de me dire que je ne vis pas, j'accepte de voir les gens ne plus me considérer ». Divine, qui n'est ni homme ni femme, qui ne parvient ni à l'homme, ni à la femme, ni au phallus, ni au *vagina*, se déréalise, comme se déréalise sous les yeux du narrateur le camélia de la « vieille actrice », le vagin providentiel qui acterait la position féminine du prisonnier (castré et *encasté* ; comme le sont également les détenus Mignon ou Marchetti<sup>1308</sup>). La féminité – cette mascarade, cette performance d'« actrice », vouée à rappeler son exubérance et, donc, son artificialité – est inaccessible. Ainsi, l'art du montage de Genet, tout en désorientant le lecteur, permet-il de glisser des significations que l'on pourrait qualifier, pour reprendre un terme cinématographique, de subliminales. Genet mêlant dans sa rêverie le meurtrier et la vieille actrice terrasse en lui ses pulsions de féminité que le camélia rendu liquide figure. Et Divine – qui incarne, rappelons-le, « ce que faute d'un rien [il] manqua d'être » – intervient au terme de cette rêverie en tant que la figure de la destinée qu'il n'a pas empruntée.

Et Genet multiplie ces coupures, ces montages, tout au long du roman, déstabilisant le lecteur dans des accès de violence qui rappellent que celui-ci ne s'adresse pas à un frère mais à un ennemi de classe. Le pronom de la phrase liminaire (« La tête de Weidmann vous apparut... ») annonçait d'emblée que le lecteur se trouverait rejeté de la communauté genettienne, que ce qu'on lui donnerait à voir ne pourrait provoquer en lui qu'incompréhension ou rejet. Comme le maton se trouve séparé des prisonniers onanistes dans *Un Chant d'amour* par une porte scellée qu'ouvre un simple œillette circulaire, le lecteur observe les mouvements des corps fantasmatiques de la pellicule rêvée par Genet de l'autre côté d'un mur placé là par le narrateur dans le but de marquer une séparation nette, mais troué par lui également pour le contraindre à une position de voyeur. Quant à

---

<sup>1307</sup> Le roman de Dumas a inspiré plusieurs films que Genet aurait pu voir, citons pour exemple celui de Ray C. Smallwood datant de 1921, *La Dame aux camélias*, celui de Ralph Barton de 1926, *Camille*, ou encore celui d'Abel Gance et Fernand Rivers en 1934 également intitulé, *La Dame aux camélias*.

<sup>1308</sup> Pour la féminisation de Marchetti, voir GENET, Jean, *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 200 : « Le mac, le tombeur, le bourreau des cœurs sera la reine du bague. »

cet art d'enchevêtrer cinématographiquement les intrigues, c'est peu de dire que le premier opus de Genet en constitue la quintessence. L'ouverture du roman est en cela symptomatique qui fait se succéder cinq séquences montées les unes à la suite des autres en fondu enchaîné ou par le biais de raccords thématiques. Voici comment se déroule (après la manière de prologue qui, dans les dix premières pages, permet à Genet de dédier sa fiction aux assassins) l'ouverture de *Notre-Dame-des-Fleurs* :

- 1<sup>ère</sup> séquence : la mort de Divine et la scène du cimetière (pp. 17-21) ; séquence dans laquelle se mêlent deux épisodes forcément séparés dans le temps et qui permet au narrateur de présenter la procession des travestis dont le dialogue offre l'occasion d'articuler à l'enterrement proprement dit le corps périliclitant de leur sœur disparue : « Ça ne tenait plus ensemble, elle perdait ses fesses<sup>1309</sup> ».
- 2<sup>ème</sup> séquence : l'arrivée de Mignon (pp. 21-23) ; arrivée proprement dramatique et cinématographique : « Passa l'éternel sous forme de mac. Les babils se turent<sup>1310</sup>. » Scène d'arrivée qui permet au narrateur d'insister sur le détail des gestes du mac, qui, dans une perspective behavioriste, le caractérisent.
- 3<sup>ème</sup> séquence : le grenier de Divine et la rencontre d'Ernestine (pp. 23-24) ; où la présentation d'une mère jouant le deuil comme une tragédienne se donne à lire.
- 4<sup>ème</sup> séquence : *Flash-back* (analepse) sur la tentative d'infanticide d'Ernestine (pp. 24-31) dans laquelle la mère saisit l'accessoire du revolver « comme un phallus<sup>1311</sup> » pour achever le fils malade (Culafroy/Divine).
- 5<sup>ème</sup> séquence : retour au grenier et à l'enterrement.

On voit bien que, comme l'affirmait Edmund White, la construction narrative du roman emprunte sa structure au découpage cinématographique. Aussi les personnages sont-ils caractérisés systématiquement comme ils le seraient dans un film : par leur corporéité, leur gestuelle, leur vestimentation. Mignon est caractérisé par son phallus (le plâtre symboliquement creux qu'a moulé Divine, légué au narrateur) puis par des gestes – nous y reviendrons – féminisants ; Ernestine est caractérisée par des accessoires, le voile du

---

<sup>1309</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. *Op. Cit.*, p. 20.

<sup>1310</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>1311</sup> *Ibid.*, p. 29.

deuil puis le revolver phallique de l'infanticide tandis que Divine, définitivement déphallicisée dans la mort, est caractérisée par le sang et la perte du corps (la maladie de l'enfant Culafroy, le sang du cadavre phthisique et la perte des « fesses » mentionnée par les tantes). C'est donc par le biais du montage que les corps se présentent au fil des pages, contradictoires et démembrés, « tête et jambes » mêlées, des corps dont la silhouette peine à s'inscrire sur l'écran du texte.

Mais le génie de Genet est sans doute de ne jamais borner son esthétique, c'est pourquoi le cinéma n'est pas la seule influence présente dans le roman. De fait, puisque « Genet écrivait simultanément des scénarios, des pièces, des romans et des poèmes » et « pratiquait, dès le début, tous les genres en même temps<sup>1312</sup> », son roman se teinte largement d'éclats poétiques et théâtraux autant que cinématographiques, donnant dès lors à lire une œuvre protéiforme et polymorphe au même titre que son égérie Divine dont nous avons avec Agnès Vanouvong qu'elle était elle-même protéiforme et polymorphe. Ainsi, la narration procède régulièrement à des décrochages poétiques ou théâtraux. C'est le cas notamment, on l'a vu, des Divinarianes, ces séquences intégrées dans le corps du récit pour en donner un angle nouveau, burlesque, ou parfois même sans raison aucune, de sorte que le roman prend alors la forme d'un corpus disparate de notes, de scénettes :

*DIVINARIANES (suite et fin)*

*Voici donc les derniers Divinarianes. J'ai hâte de me débarrasser de Divine. Je jette en vrac, en désordre, ces notes où vous essayerez de retrouver, en les démêlant, la forme essentielle de la Sainte<sup>1313</sup>.*

Quant à la poésie, il serait vain de dénombrer ses interventions dans un texte qui tient autant du chant que du récit. Toujours est-il qu'il n'est pas rare de trouver au fil des pages des passages entiers qui décrochent de la ligne narrative pour déployer un chant métaphorique. On a vu que la dimension poétique de la langue était largement prise en charge par Divine et ses sœurs travesties. Dans un article déjà cité, Agnès Fontvieille et Philippe Wahl montrent comment les registres lyrique et épique s'inscrivent dans une stratégie argumentative de réhabilitation des personnages et des sentiments « réputés vils ». Dédaignant le pathétique et l'art oratoire, le narrateur fait le choix du chant. Le registre épictictique est le centre rhétorique d'un chant qui tourne à l'épopée travestie :

---

<sup>1312</sup> GILES, Jane, *Un Chant d'amour. Le cinéma de Jean Genet. Op. Cit.*, pp. 133-134.

<sup>1313</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 356.

*Le poète choisit la voie épideictique. Le chant devient le maître mot d'une prose tendue entre l'épique et le lyrique, entre la geste des amants, la fabrication légendaire du moi et le « chant d'amour ». Aux figures du raisonnement fait ainsi place l'amplification qui trouve dans le registre épique un lieu où s'accorder à la narration : le coefficient poétique de la prose augmente par l'affichage exacerbé d'ornements rythmiques ou tropiques, œuvrant tant au blason du corps des amants qu'à la gloire du je<sup>1314</sup>.*

C'est donc le recours au chant qui offre au poète la voix de la réhabilitation des êtres abjectés. La poésie n'est pas seulement la langue des travestis, elle est aussi celle de l'écrivain narrateur. Ainsi, dans ce labyrinthe narratif que constitue *Notre-Dame-des-Fleurs*, c'est le lyrisme affiché de Genet qui confère au roman son unité, et au lecteur son fil d'Ariane. Par ailleurs, l'auteur du *Condamné à mort* sait qu'il trouve dans ces personnages de travestis, de prostituées et de voyous, des pairs poétiques :

*Ils y vivaient comme nous avons vu que vivaient Divine et Mignon, c'est-à-dire d'une vie magnifique et légère, qu'un souffle peut crever, – pensent les bourgeois, qui sentent bien la poésie des vies de créateurs de poésie : danseurs nègres, boxeurs, prostituées, soldats, mais qui ne voient pas que ces vies ont une attache terrestre, puisqu'elles sont grosses d'épouvantes<sup>1315</sup>.*

C'est parce qu'il a pris comme sujet le visible et l'invisible, qu'il traite de la rupture – celle du travesti avec l'ordre des choses, avec la société, avec la norme – que le romancier compose un poème, un chant, aussi trivial et subversif soit-il :

*Il ne vous en paraît rien, pourtant ce poème m'a soulagé. Je l'ai chié<sup>1316</sup>.*

Aussi l'écrivain prête-t-il à ses personnages dont il partage le sort, celui des passes et des prisons, du travestissement et de l'homosexualité, du stigmatisme de l'efféminement, le destin des vols et du crime, la même propension au chant, la même puissance lyrique. Comme si la poésie et l'efféminement allaient de pair, c'est à Notre-Dame, après Divine, qu'il prête ce génie lyrique :

*Puis, dans le grenier, Notre-Dame se fait triste et joyeux. On dirait qu'il chante un poème de mort sur un air de menuet. Divine écoute<sup>1317</sup>.*

---

<sup>1314</sup> FONTVIEILLE, Agnès. WAHL, Philippe. « Une Esthétique du simulacre. Genet romancier », *Au corps du texte. Hommage à Georges Molinié*, D. Denis, M. Huchon & A. Jaubert (dir.), Paris, Champion, 2010, p. 438.

<sup>1315</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 185.

<sup>1316</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>1317</sup> *Ibid.*, p. 199.

On voit à quel point la poésie, pour Genet, s'ancre dans le paradoxe, l'association des contraires (l'oxymore et l'antithèse deviennent des figures fétiches) : ici le garçon-fille, l'ange démoniaque Notre-Dame, est « triste et joyeux », le menuet se teinte de morbidité, et c'est ce paradoxe qui autorise le chant. D'ailleurs, le crime est dans l'univers genétien de l'ordre du poétique :

*Car, pour Notre-Dame, un geste est un poème et ne peut s'exprimer qu'à l'aide d'un symbole toujours, toujours le même<sup>1318</sup>.*

Toujours dans l'article déjà évoqué, Agnès Fontvieille et Philippe Wahl relie l'exhibition par Genet des marques argumentatives comme un leurre, un postiche. Le registre épideictique participe du culte de l'artifice qui unit l'auteur à son sujet, à son héroïne :

*Mais à certains égards, le dispositif rhétorique n'est qu'un leurre servant à masquer et renforcer le dogmatisme d'une énonciation toute puissante à la première personne. L'artifice logique sert l'autorité d'une énonciation poétique et magique gouvernée par l'arbitraire des élections du « cœur ». Plutôt que la raison, c'est la loi du désir, étroitement articulée à une esthétique, qui gouverne la sémiologie textuelle : « les nombreux sens que je veux ». Le code rhétorique est sollicité à la manière d'un « postiche », pour renforcer la dignité – plus que la vérité – du discours, pour extraire la parole de son insularité énonciative en affirmant sa visée communicative<sup>1319</sup>.*

Ainsi, de la même façon que Divine ou Mignon utilisent des accessoires pour contrefaire l'un la féminité et l'autre la masculinité, l'auteur déploie une rhétorique postiche pour parfaire son éloge paradoxal des abjectés. Encore une fois, le chant poétique intervient dans le récit pour suppléer aux déceptions du réel. Comme Divine produit un chant pour couvrir les gémonies auxquelles les voue le monde réel, l'auteur a recours à la poésie pour instiller de la noblesse là où il n'y a qu'abjection. C'est par le recours au chant que le roman provoque « l'épuisement programmé de la réalité sous l'artifice<sup>1320</sup> » et cet épuisement se retrouve dans deux strates discursives, celle de Divine et celle du narrateur racontant l'histoire de Divine. Si le langage des folles est poétique, celui du narrateur qui s'associe à elles, s'identifie à elles, l'est également :

*Les journaux arrivent mal jusqu'à ma cellule, et les plus belles pages sont pillées de leurs plus belles fleurs, ces macs, comme jardins en mai. Les grands macs inflexibles, stricts, sexes épanouis dont je ne sais plus s'ils sont des lis ou si lis et sexes ne sont pas totalement eux, au point que le soir, à genoux, en pensée, j'encercle de mes bras leurs*

---

<sup>1318</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>1319</sup> FONTVIEILLE, Agnès. WAHL, Philippe. « Une esthétique du simulacre », *Op. Cit.*, p. 440.

<sup>1320</sup> *Ibid.*, p. 443.



*jambes, – tant de rigidité me terrasse et me fait les confondre, et le souvenir que je donne volontiers en pâture à mes nuits, c'est le tien, qui, lors de mes caresses, restais inerte, allongé ; seule brandie et dégainée ta verge traversait ma bouche avec l'âpreté soudain mauvaise d'un clocher crevant un nuage d'encre, une épingle à chapeau un sein<sup>1321</sup>.*

L'emploi des superlatifs doublé d'une vaste métaphorisation des macs sous forme de fleur témoigne amplement du registre épideictique choisi par l'auteur. Le but est moins de dire les macs et les folles que de les chanter, que de les couvrir d'une robe poétique à même de les transfigurer. La deuxième phrase de cet extrait est une période de plusieurs lignes construite autour de la synchise déjà évoquée et dont on a vu que la perturbation de l'ordre des mots dans la phrase produisait à la fois le poétique et l'inintelligibilisation du texte. On relève un chiasme (« sexes épanouis dont je ne sais plus s'ils sont des lis ou si lis et sexes ne sont pas totalement eux »), des hyperboles (« grands macs inflexibles »), une allitération (phallique ?) en [i], une hyperbate (« et le souvenir... ») qui permet à l'auteur de juxtaposer deux mondes diégétiques distincts, celui des macs, Mignon et consorts, et celui du narrateur lui-même, l'emploi des pronoms de la deuxième personne du singulier intégrant au récit un destinataire non identifiable, situation de communication somme toute plus proche du territoire poétique que romanesque et qui est pour le narrateur l'occasion d'une nouvelle saillie métaphorique transfigurant l'acte sexuelle (« brandie et dégainée ta verge traversait ma bouche avec l'âpreté soudain mauvaise d'un clocher crevant un nuage d'encre... »). La cohérence narrative est ainsi systématiquement remise en question, perturbée par le chant, par l'émergence lyrique du verbe, la faconde métamorphique de la poésie.

Poème, cinéma, théâtre, on n'aurait jamais fini de cibler les points d'intersection esthétique du roman de Genet. On pourrait également mentionner les romans populaires, les journaux, qui peuplent indifféremment la narration et viennent troubler la langue classique déployée par l'auteur. On pourrait enfin citer les récits mystiques, les *vies* de saintes, tout l'intertexte biblique, qui, on l'a vu, innervent la légende de Divine. Il semble en tout cas, pour rejoindre le propos précédemment cité d'Elizabeth Stephens, que l'écriture, sinon *queer*, du moins *queerisante*, de Genet, se propose de « nier les oppositions fondamentales » (l'expression est de Genet) en faisant s'embrasser le présent et le passé, le masculin et le féminin, le roman de mœurs et la mystique chrétienne, le cinéma et la poésie, la réalité et le fantasme. Rappelons que tout le roman s'impose au

---

<sup>1321</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 13.

lecteur comme un long fantasme de son narrateur emprisonné. Genet ne cesse en effet de clamer l'artificialité de son récit. Dès le début du roman, le narrateur ne cache pas ses intentions masturbatoires : le roman n'est qu'un long geste onaniste. Divine, Notre-Dame, Mignon, Seck, Gabriel ne font que peupler l'imagination de l'incarcéré qui oscille souvent entre le souci de vraisemblance et de réalisme et l'exhibition sans feinte de l'artifice. Tout comme Divine est à la fois homme et femme, le roman est à la fois réaliste et fantaisiste, vraisemblable et fantasmatique, chronologique et déstructurée, grotesque et sérieux, de sorte que s'impose une consubstantialité entre le personnage et le roman qui la contient.

Si l'on ne retrouve pas la même folie narrative dans les œuvres des deux romanciers chiliens, il n'en reste pas moins que la topique du travestissement imprègne toute la structure du récit. Tout d'abord, il est notable que les deux romanciers aient eu à cœur de varier et de mêler les points de vue à l'intérieur de leur récit et d'opposer systématiquement un personnage travesti (la Manuela, la Folle) et un personnage masculin cisgenre viriliste (Pancho, Pinochet), de sorte que des voix émergent tout du long donnant à entendre les points de vue des différents personnages. Le narrateur s'efface devant ces voix. Chez Donoso, c'est celle de la Manuela qui domine mais de larges pans du récit sont consacrés à la vie – présente et passée – de Pancho. De même, le narrateur lemebelien s'efface-t-il devant la Folle autant que devant le Général et sa femme. Janet Pérez écrit à propos du roman de Donoso :

*Donoso does not simply, as a male writer, adopt the feminine gender perspective, role and attributes to write from the view-point of a female character, but sometimes adds other layers of reality or masquerade, for example, adopting the perspective of an ostensible female who ultimately proves to be a male homosexual and transvestite<sup>1322</sup> ...*

*Donoso n'adopte pas simplement, en tant qu'écrivain masculin, la perspective de genre, le rôle et les attributs féminins, pour écrire du point de vue d'un personnage féminin, mais ajoute parfois d'autres couches de réalité ou de mascarade, par exemple, en adoptant la perspective d'une femme qui s'avère finalement être un homme homosexuel et travesti...*

Le roman débute dans une confusion étonnante : la mère dormant dans le même lit que sa fille s'avère être un homme travesti, son père. La narration permet donc un temps de cacher la réalité au lecteur, de le piéger. Chez Donoso, c'est la narration aidée du

---

<sup>1322</sup> PÉREZ, Janet. "Masks, gender expectations, machismo and cross-gender writing in the fiction of José Donoso", *Hispanófila*, n° 119, 1997, p. 48. *On line* : <http://www.jstor.org/stable/43807702>.

monologue intérieur qui est la modalité scripturale transgenre du roman. Il est d'ailleurs surprenant de voir comment dans une même page les deux modalités discursives s'entrecroisent, celle de la narration externe et celle du monologue intérieur de la Manuela. Force est de constater que l'identité de la folle rayonne dans la structure du récit au point d'en déstabiliser toutes les strates narratives, au point de l'affoler. C'est pourquoi le récit de Donoso mêle l'écriture à la troisième personne au monologue intérieur de la Manuela de sorte que se dissout dans le cours du texte la voix narrative. Celles du narrateur et des personnages se confondent, de même que les pronoms et les accords du féminin et du masculin se mêlent au sein du monologue de la Manuela. Donoso s'amuse régulièrement à effacer ou interchanger les pronoms personnels de façon à rendre compte de l'indécidabilité du sexe de son personnage. Notamment dans ce passage raconté sous le régime de l'analepse dans lequel le travesti couche avec la Grande Japonaise sous les yeux ébahis des clients du bordel :

*Je rêvais à mes seins caressés et il se passait quelque chose pendant qu'elle me disait oui, ma jolie, je te fais jouir parce que c'est moi l'homme et toi la femme, je t'aime parce que tu es tout à la fois, je sens sa chaleur qui m'engloutit, moi, un moi qui n'existe pas<sup>1323</sup>...*

*Yo soñaba mis senos acariciados, y algo sucedía mientras ella me decía sí, mijita, yo te estoy haciendo gozar porque yo soy la macha y tú la hembra, te quiero porque eres todo, y siento el calor de ella que me engulle, a mí, a un yo que no existe<sup>1324</sup>...*

On voit comment le « je » passe ici d'une femme à une autre sans aucune marque de ponctuation (phénomène que l'on retrouve d'ailleurs chez Lemebel). Donoso trouble les voix narratives afin de troubler le genre de son héroïne. Écrire le travesti revient toujours à travestir l'écrit. C'est pourquoi aussi, comme chez Genet, les temps narratifs se mêlent et les analepses abondent. Le récit mêle passé et présent, réalisme et fantasme. Ainsi certains chapitres sont entièrement analeptiques, c'est le cas des chapitres 6 et 7 qui, au plein centre du roman, amorce un long retour en arrière narrant l'arrivée de la jeune Manuela au village et du pari de don Alejo et de la Grande Japonaise, soit de l'acte de conception de la Petite Japonaise.

Ce n'est certes pas cette fusion des temps du récit qui est en jeu dans le roman de Pedro Lemebel. La *queerisation* de l'art romanesque prend un autre biais. Elle réside dans ce jeu de miroirs narratifs déjà évoqué dans le chapitre précédent et dans lequel Lemebel

---

<sup>1323</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 154.

<sup>1324</sup> DONOSO, José. *Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 190.

entrecroise les monologues de la Folle et de la Première dame, l'anniversaire de Carlos et l'anniversaire de Pinochet. Le montage en alternance brouille et déstabilise les rapports du lecteur aux notions de féminin et de masculin puisqu'en découvrant la Première dame, par les jeux des motifs répétés déjà entrevus précédemment, il ne peut que convenir de la parenté entre les deux femmes. De sorte que Lemebel donne l'impression que la Première Dame est le reflet de la Folle, voire l'imité. L'entremêlement des voix narratives est également présent puisque nous retrouvons dès les premières pages le récit du narrateur externe, les bribes de monologues intérieurs de la Folle, des morceaux de chansons, des extraits de programme radio. Lemebel se joue des codes romanesques pour mêler à son récit des pans de culture populaire, conférant à son roman cet aspect de patchwork qui aussi celui de la Folle. Comme le souligne Berta Lopèz-Morales :

*En Tengo miedo torero, el(la) protagonista no tiene que pagar con su vida la condición abyecta y vergonzante de su sexualidad; por esta razón la novela puede leerse como la reterritorialización de un término que fue utilizado para excluir a un sector de la población. No obstante, las semejanzas ya señaladas, la novela de Lemebel intenta dar una resignificación social y política a la homosexualidad. En la medida que la Loca del Frente es un travesti, hiperboliza las normas de la femineidad para constituirse como sujeto de manera provocativa frente a la hegemonía heterosexual y a su paradigma, la dictadura militar de Chile en el período 1973-1990.*

*En esta perspectiva, la novela construye la identidad de "la loca" a partir del lenguaje más que del vestido, como ocurría con la Manuela. Desde las primeras páginas, el narrador adopta un tono teatral en el que se funden la canción popular, los medios de comunicación y la voz que modula la "rareza", la indeterminación sexual, el acento recargado, en el que no se reconoce un hablante masculino o femenino<sup>1325</sup>.*

*Dans Je tremble ô matador, le protagoniste n'a pas à payer de sa vie l'état abject et honteux de sa sexualité ; c'est pourquoi le roman peut être lu comme la reterritorialisation d'un terme utilisé pour exclure une partie de la population. Au-delà des similitudes déjà évoquées, le roman de Lemebel tente de donner une resignification sociale et politique à l'homosexualité. Dans la mesure où la Loca del Frente est une travesti, elle hyperbolise les normes de la féminité pour se constituer en sujet de manière provocatrice face à l'hégémonie hétérosexuelle et à son paradigme, la dictature militaire du Chili dans la période 1973-1990.*

*Dans cette perspective, le roman construit l'identité de « la folle » à partir du langage plutôt que de l'habillement, comme ce fut le cas avec La Manuela. Dès les premières pages, le narrateur adopte un ton théâtral dans lequel se confondent la chanson populaire, le média et la voix qui module la « rareté », l'indétermination sexuelle, l'accent surchargé, dans lequel on ne reconnaît pas un locuteur masculin ou féminin. [Notre traduction]*

<sup>1325</sup> LOPEZ-MORALES, Berta. "La construcción de "la loca" en dos novelas chilenas: *El lugar sin límites* de José Donoso y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel". Acta Literaria N°42, I Sem. (79-102), 2011, <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482011000100006>, p. 90.

Ainsi, comme chez Donoso et Genet, l'indétermination sexuelle du protagoniste semble contaminer toute la structure qui l'habite, si bien que le roman se pense comme un terrain de résistance – au régime de Pinochet et à ses héritiers – au même titre que le corps travesti de la Folle. D'ailleurs la structure même, dans une logique postmoderniste que Lopèz-Morales souligne également, le récit ne se contente pas d'accueillir en son sein diffusions radiophoniques et chansons populaires mais va jusqu'à changer de régime dans le dernier quart de l'œuvre en passant de la narration alternée à un journal de bord, toujours en narration externe mais incluant des notations horaires jusqu'à l'attentat perpétré sur Pinochet. Dans cette dernière partie, les voix continuent de se mêler et celle du Général de résonner, d'ailleurs sans souci de vraisemblance : Lemebel ne se contentant pas d'alterner les scènes et les points de vue mais également les registres, passant d'un registre réaliste, teinté de kitsch et de lyrisme, à la satire la plus appuyée. En somme, il retrouve dans ce premier et unique roman le ton de ses chroniques ; ce qui se voit également dans sa façon d'intégrer au récit les folies de son personnage, sa fantaisie, ses fantasmes, tout son monde fictionnel. Ce n'est pas tout. Comme Genet, Lemebel s'abandonne largement à ses propensions poétiques. Le lyrisme transparaît partout et la métaphore vient sans cesse métamorphoser le monde dépeint :

*La ville à l'extérieur de la voiture, était un cobra grisâtre rampant sur des visages ternis par la peur quotidienne de la dictature*<sup>1326</sup>.

*La ciudad fuera del auto era una cobra grisácea ondulando en rostros también descoloridos por el susto cotidiano de la dictadura*<sup>1327</sup>.

Poésie, chanson, radio, le texte lemebelien emprunte également au théâtre et au cinéma, notamment en intégrant aux dialogues des indications scéniques :

*Ah ! Carlos (avec une timidité enfantine), tes propos me font peur, ça me rappelle ce qu'on entend sur Radio Cooperativa (le regard emprunt d'un effroi cinématographique)*<sup>1328</sup>.

*¡Ay Carlos (con infantil timidez), esas palabras me asustan, se parecen a las que repiten las noticias de la Radio Cooperativa (mirándolo con miedo cinematográfico).*<sup>1329</sup>.

<sup>1326</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 126.

<sup>1327</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 143.

<sup>1328</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 119.

<sup>1329</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 133.

Dans une logique postmoderniste, Lemebel emprunte à tous les genres pour composer son récit. Dès lors, au corps transgenre du protagoniste semble correspondre le corps transgenre du texte. La bivalence du héros confère au texte qui le narre la même polymorphie indécidable.

En somme, la structure romanesque paraît aussi instable que les identités qu'elle inclut. Les régimes de narration varient, les genres se mêlent. On le retrouve dans une moindre mesure chez Hubert Selby Jr. qui, sous l'apparence d'un récit plutôt classique, prend soin d'intégrer des passages insolites comme la récitation par Georgette du poète d'Edgar Poe, intégrée dans le corps du texte, entrecoupant la narration de la scène, ou des dialogues d'une rare violence qui, comme nous venons de le voir, rendent compte des anathèmes divers et récurrents lancés au personnage de travesti. Autre anomalie : les marques typographiques dérivent largement de la norme par le remplacement systématique des apostrophes par des tirets. Il est délicat de relier ce choix atypique à la représentation du travestissement déployée dans le récit mais nous pouvons largement noter un fonctionnement parallèle : tandis que le personnage travesti se pare de signifiants (vestimentaires ou autres) venant saper, distordre, *queeriser* son apparence, la graphie de l'auteur se travestit elle-même par l'emploi d'une ponctuation non traditionnelle. De même, la gestion des voix narratives, comme chez Lemebel, se troublent à l'envi par l'intégration sans ponctuation ni incise, des interventions dialoguées des personnages. L'absence d'indication quant à la provenance de la ligne de dialogue vient contrarier l'expérience de lecture comme dans ce passage où se s'entrecroisent les voix du narrateur et celles de Georgette, de sa mère et de son frère :

*She screamed and kicked, but when she did the pain really throbbed through her leg, and she tried biting her Mothers hands but her brother pushed her head down (the G string! The bennie!!!). Stop. Stop! Go away. Dont let him. Please dont let him. It will be alright son. The doctor will be here soon. Nobody wants to hurt you. You rotten fairy, stop. Stop! You queer sonofabitch. STOP, but brother loosened the belt and grabbed her pants by the cuffs and Georgette screeched and her Mothers tears fell on her face, begging Arthur to be careful<sup>1330</sup>...*

*Elle criait, ruait, mais alors la douleur se mit vraiment à l'élancer dans toute sa jambe, et elle essaya de mordre les mains de sa mère mais son frère lui repoussa la tête en arrière (le string ! la zédrine !!!). Arrête. Arrête ! Va-t/ en. Empêche-le. S/ il te plaît empêche-le. Tout va bien mon fils. Le docteur va arriver. Personne ne veut te faire du mal. Sale pédé, arrête. Arrête ! Espèce d/enfoiré de pédale. ARRÊTE, mais son frère*

---

<sup>1330</sup> SELBY JR., Hubert. *Last Exit to Brooklyn*. Op. Cit., p. 37.

*défit la ceinture et agrippa son pantalon par les revers et Georgette se mit à crier et les larmes de sa mère lui tombaient sur la figure, suppliant Arthur de faire attention...*

On note dans ce court passage au moins trois modalités de discours différentes : celle du narrateur rédigée à la troisième personne, celle du monologue intérieur énonçant les pensées de Georgette et mis ici entre parenthèses et celle du dialogue des personnages, vraisemblablement, la mère, le frère et Georgette. Le procédé est assez proche de celui employé par Donoso et permet ici de narrer la violence transphobe et de rendre compte de l'injure (« *queer* ; *fairy* ») tout en donnant au lecteur un accès à la subjectivité du personnage. Encore une fois, s'il est difficile d'établir un lien strict entre les différents régimes d'écriture emmêlés, les innovations narratives et la thématique *queer*, il n'en demeure pas moins que dans chacun des romans qui nous intéressent ici la folie du personnage semble entraîner une certaine folie romanesque de sorte que la *queerisation* du ou des protagonistes découle sur une *queerisation* du roman.

Mais ce qui frappe le lecteur est aussi l'instabilité profonde des mondes fictionnels dans lesquels évoluent les personnages. De fait, se faisant fort de ne pas se borner au strict réalisme – et ce que ce soit le roman français du milieu du siècle de Genet, le récit du Boom de Donoso ou les œuvres postmodernes de Lemebel et Hubert Selby Jr. –, la fantaisie (voire le fantastique) semble rogner la part dévolue à la vraisemblance. Il n'est jusqu'aux lieux mêmes qui ne soient sapés par cette *queerisation* générale.

#### 422. Instabilité des mondes fictionnels : un espace *queerisé*

On note tout d'abord un trait commun à toutes les œuvres du corpus (et plus généralement aux œuvres incluant un personnage transgenre) : il s'agit de l'opposition entre les lieux ouverts/publics et les lieux fermés/intimes. Les travestis évoluent dans des lieux fermés comme autant d'espace désignant l'abjection, la marginalisation. Georgette est rejetée de l'espace public du bar et se cantonne à l'appartement de sa communauté. Divine vit dans un grenier (devant un cimetière !) et ne se rend guère qu'au Tabernacle où se rendent les tantes ; pour le reste, c'est la rue, l'espace prostitutionnel qui la conduit de chambre en chambre. La Manuela ne sort guère du bordel, sinon pour se rendre dans un village menacé d'engloutissement. La Folle, comme Divine, évolue dans un grenier mais elle est la seule à s'affranchir de la sphère privée pour appréhender le monde

extérieur par le biais de Carlos et de l'engagement politique, à occuper l'espace de la rue pour manifester (au lieu de se prostituer). C'est à partir du moment où son corps – bien que *queerisé* – se déploie dans l'espace public, en compagnie des femmes en lutte, que la Folle parvient à une identité. Alors que Carlos signifie l'ouverture au monde, les autres compagnons des travestis ne proposent que plus de fermeture et d'exclusion. Ce n'est pas pour rien que le lieu caractéristique de Mignon est la prison. Pancho se cantonne lui aussi au bordel et son camion ne le mène finalement nulle part. Quant à Vinnie, il se confine avec Georgette et ses sœurs travesties dans un même appartement jusqu'à violer l'une d'entre elles dans la salle de bain.

Bien sûr, le lieu clos est le lieu féminin, celui du monde domestique. Ce sont les hommes qui occupent l'espace public (celui du bar notamment que fréquentent indifféremment Pancho, Mignon ou Vinnie). Comme le souligne Janet Pérez s'agissant de l'œuvre romanesque de Donoso :

*Interestingly, many of Donoso's works take place in houses – domestic, feminized spaces as opposed to the “man's world” (business, politics, professions and public spaces)<sup>1331</sup>.*

*Il est intéressant de noter que de nombreuses œuvres de Donoso se déroulent à l'intérieur de maisons – d'espaces domestiques, féminisés, qui s'opposent au monde des « hommes » (les affaires, la politiques, les espaces publics et professionnels). [Notre traduction]*

Il n'est donc pas surprenant qu'une grande partie des romans se déroulent dans des chambres, dans des appartements, dans des soupentes. Mais le plus étonnant est sans doute le traitement qui est fait de ces lieux.

De fait, les espaces parfois semblent parfois travestis par les personnages eux-mêmes. Il n'est qu'à voir la chambre de la Folle dont la première page du roman nous livre une description animée, colorée, littéralement habillée :

*C'était en fait un pigeonnier, muni d'une simple balustrade pour étendre les draps, les nappes et les slips que secouaient les mains tam-tam de la Folle d'en face<sup>1332</sup>.*

*Era un palomar, apenas una barandilla para tender sábanas, manteles y calzoncillos que enarbolaban las manos marimbas de la Loca del Frente<sup>1333</sup>.*

---

<sup>1331</sup> PÉREZ, Janet. “Masks, gender expectations, machismo and cross-gender writing in the fiction of José Donoso”, *Hispanófila*, n° 119, 1997, p. 50. *On line* : <http://www.jstor.org/stable/43807702>

<sup>1332</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. *Op. Cit.*, p. 10.

<sup>1333</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. *Op. Cit.*, p. 8.



S'il semble normal qu'un travesti que le narrateur ne cesse, on l'a vu, de comparer aux espèces volatiles, deviennent la résidente d'un « pigeonnier », il l'est tout autant que sa demeure se trouve recouverte de tissus de la même façon que la Folle se drape, se pare ou s'ornement. Plus loin, la description se précise – et se *queerise* :

*Cette maison printanière de l'année 86 lui réchauffait le cœur. C'était sans doute la seule chose aimée, le seul espace bien à elle dont la Folle d'en Face eût jamais disposé. D'où son empressement à décorer les murs dans un style pièce montée, les surchargeant de frises où les oiseaux et les éventails rivalisaient avec les enchevêtrements d'herbes d'amour. Le piano imaginaire lui-même étaient recouvert de mantilles de Manille. Franges, dentelles et fanfreluches de tulle enveloppaient les caisses qui lui servaient de mobilier<sup>1334</sup>.*

*Aquella casa primaveral del '86 era su tibieza. Tal vez lo único amado, el único espacio propio que tuvo en su vida la Loca del Frente. Por eso el afán de decorar sus muros como torta nupcial. Embetunando las comisas con pájaros, abanicos, enredaderas de nomeolvides, y esas mantillas de Manila que colgaban del piano invisible. Esos flecos, encajes y joropos de tul que envolvían los cajones usados como mobiliario<sup>1335</sup>.*

Encore une fois, le lieu se trouve travesti par son habitante : « franges, dentelles, fanfreluches... » Tout se passe comme si la Folle d'en face voulait coordonner sa demeure à son paraître. On voit tout du moins que le kitsch y règne. La Folle surcharge ses murs de motifs variés au point de faire ressembler l'ensemble à un gâteau de mariage (« *torta nupcial* »). La Folle habite dès lors un espace *queerisé* où les pianos sont imaginaires et les caisses servant de meubles contiennent les armes des résistants. Si bien que la Folle occupe l'espace à l'avenant, dans une performance qui semble continue :

*... tel un bourdon vrombissant, elle allait et venait dans la maison drapée dans son étole de Oui, Carlos Non Carlos, Peut-être Carlos<sup>1336</sup>.*

*Así, cual abejorro zumbón, iba y venía por la casa emplumado con su estola de: Sí Carlos. No Carlos. Tal vez Carlos<sup>1337</sup>.*

A la place d'un paysage état d'âme, le narrateur brosse un paysage travesti. Même le climat semble affecté par le processus :

---

<sup>1334</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, pp. 11-12.

<sup>1335</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, pp. 10-11.

<sup>1336</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 13.

<sup>1337</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 11.

*Y era raro este clima maricón en pleno septiembre, que un día de sol, al otro tormenta*<sup>1338</sup>.

*Il était rare ce temps pédé en plein septembre, un jour de soleil, un autre de tempête*<sup>1339</sup>.  
[Traduction modifiée]

Le narrateur lemebelien semble coordonner les lieux diégétiques avec son héroïne. Ainsi, l'animalisation de la ville rappelle l'animalisation du travesti :

*... la ville, à l'extérieur de la voiture, était un cobra grisâtre rampant sur des visages ternis par la peur quotidienne de la dictature*<sup>1340</sup>...

*... la ciudad fuera del auto era una cobra grisácea ondulando en rostros también descoloridos por el susto cotidiano de la dictadura*<sup>1341</sup>.

Le corps de la ville est tout aussi fantasmatique que le corps de la folle. Lemebel *queerise* l'espace que son héroïne traverse de sorte qu'une consubstantialité s'établit entre Santiago et la Folle :

*Il la rattrapa juste au moment où une vaguelette lui enchaînait les pieds, et ainsi fut-elle doublement étreinte. Des plumes d'eau en cascade accompagnèrent leur chute car ils tombèrent enlacés, riant, luttant et roulant sur le sable comme deux enfants qui se retrouvent enfin, deux gosses qui feignent de se battre pour masquer leur rude caresse, leur besoin de contact, l'abolition de cet abîme masculin de sable et d'océan*<sup>1342</sup>.

*Y la alcanzó justo cuando una ola enana le encadenaba los pies, y fue doble el abrazo, fueron múltiples las pelusas de agua que chispearon la caída, porque cayeron anudados y riendo, luchando y rodando por la arena como dos niños que por fin se encuentran, dos chiquillos, que jugando a la agresión, disfrazan la caricia brusca que urge tocarse, anular ese abismo masculino de arenal y océano*<sup>1343</sup>.

Le mouvement de Carlos fonctionne avec celui du paysage. A son étreinte correspond celle des vagues, de l'océan. On comprend dès lors pourquoi, d'entrée de jeu, l'espace dévolu à la Folle faisait cohabiter la féminité de sa résidente à la virilité du jeune résistant :

*Durant cette période, des caisses de plus en plus lourdes, que Carlos portait de sa virile musculature, ne cessèrent d'arriver, cependant que la Folle inventait de nouveaux*

---

<sup>1338</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>1339</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 55.

<sup>1340</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 126.

<sup>1341</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 143.

<sup>1342</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 181.

<sup>1343</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 208.

*usages à tous ces sarcophages dont elle protégeait le secret sous des falbalas des housses et des coussins*<sup>1344</sup>.

*En todo ese tiempo fueron llegando cajas y más cajas, cada vez más pesadas, que Carlos cargaba con su musculatura viril. Mientras la loca inventaba nuevos muebles para el decorado de fundas y cojines que ocultaban el pollerudo secreto de los sarcófagos*<sup>1345</sup>.

Lemebel fait cohabiter les motifs masculins des caisses de résistants avec les fanfreluches de la Folle. C'est d'emblée l'intersection de deux mondes distincts qui est donnée à lire. C'est aussi l'univers de la résistance, le motif du politique qui se trouve *queerisé* par le militant Pedro Lemebel. L'écriture est alors le vecteur d'une *queerisation*, d'un travestissement, de la réalité chilienne des années 1980'. En conjuguant deux domaines distants, le monde kitsch du travestissement et de l'homosexualité et celui, austère, de la résistance et du militantisme, Lemebel ne fait pas qu'unir deux pôles qui le constituent mais propose une véritable vision politique du monde. C'est pourquoi l'espace se trouve *queerisé* : l'auteur veut redonner au travesti une situation sociale, une place dans la cité.

On retrouve chez Genet la même instabilité du paysage diégétique, la même *queerisation* de l'espace dans lequel évoluent les personnages, tantes-gars et tantes-filles. Ce sont par exemple les cils de vamp des cabinets de toilettes du narrateur :

*Il me fallut longtemps avant de savoir exploiter l'envoûtement de ces puissances inférieures, qui me tiraient à elles par les pieds, qui agitaient autour de moi leurs ailes noires battant comme des cils de vamp et enfonçaient leurs doigts de buis dans mes yeux*<sup>1346</sup>.

Comme le note Elizabeth Stephens :

*Many of Genet's fictional landscapes are suffused with this metamorphic potential*<sup>1347</sup>.

*De nombreux paysages fictifs de Genet sont imprégnés de ce potentiel métamorphique.*

Ce « potentiel métamorphique » est le même que celui entrevu pour le personnage lors de nos précédents chapitres. Le paysage semble à l'unisson du protagoniste qui la traverse. Selon la critique américaine, cette façon de traiter l'espace, de lui conférer une dimension métamorphique, dans un roman qui joue par endroits la carte d'un réalisme propre au

---

<sup>1344</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 13.

<sup>1345</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 12.

<sup>1346</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 77.

<sup>1347</sup> STEPHENS, Elizabeth. *Queer Writing: Homoeroticism in Jean Genet's Fiction*. Op. Cit., p. 161.

roman de mœurs des années 1930', est à relier directement à la notion d'écriture féminine puis d'écriture *queer* (c'est du reste l'objectif premier de son essai intitulé *Queer Writing*) :

*It is this aspect of Genet's work, its inscription of constant transformations that interrupt the traditional forms of narrative structure and coherence and reconceptualize the role of the writing subject, which for Cixous constitute Genet's writing as a form of écriture féminine*<sup>1348</sup>

*C'est cet aspect de l'œuvre de Genet, sa façon d'inscrire des transformations permanentes venues briser les formes traditionnelles de structure et de cohérence narratives et qui reconceptualisent le rôle du sujet écrivant qui, pour Cixous, font de l'écriture de Genet une forme d'écriture féminine.*

Bien entendu, la critique fait ici référence au *Rire de la Méduse* que nous avons eu l'occasion de citer. Mais Elizabeth Stephens relie surtout la propension métamorphique de l'écriture genettienne – que ce soit sa dimension narrative ou descriptive – à la fluidité de l'écriture *queer*. Comme si le passage d'un monde fictionnel à un autre, d'un registre à un autre, relevait d'une écriture *queer*, d'une transgression des frontières. En somme, la transgressions des frontières narratives, des frontières de registres, de genres, de cohérence, renverrait à celles opérées par les personnages dans le domaine du sexe, du genre, des mœurs. Et de fait, chez Genet, la fluidité se lit à la fois dans la représentation des genres et des lieux :

*Montmartre flambait. Divine en traversa les feux multicolores puis, intacte, rentra dans la nuit du terre-plein du boulevard de Clichy, nuit qui préserve les pauvres visages vieux et laids*<sup>1349</sup>.

L'auteur n'hésite pas à briser la cohérence narrative, à saper la vraisemblance, l'ancrage réaliste du récit. Dans la citation précédente, les métaphores hyperboliques (« Montmartre flambait »), l'hypallage (« rentra dans la nuit du terre-plein ») procèdent d'un lieu diégétique métamorphosé, quasiment surréaliste. Le monde genettien est instable, s'installe péniblement entre les frontières flottantes du réel et de l'irréel, du réalisme et du poétique. Elizabeth Stephens justifie de la sorte la correspondance qu'elle établit entre l'écriture *queer* et l'instabilité des mondes fictionnels genettiens :

*When Cixous examines the 'femininity' manifested in Genet's work, similarly, she is primarily concerned with the way this is inscribed in and as a textual fluidity that*

---

<sup>1348</sup> *Ibid.*, p. 161-162.

<sup>1349</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. *Op. Cit.*, p. 42.

*evidences in turn a defiant appropriation and subsequent resignification of his cultural impropriety. It is this that Cixous identifies as characteristic of écriture féminine and it is this she celebrates in Genet's work*<sup>1350</sup>.

*Quand Cixous examine la « féminité » exprimée dans l'œuvre de Genet, elle s'intéresse d'abord à la façon dont elle est inscrite dans la fluidité textuelle et en tant que fluidité textuelle, fluidité qui met en évidence l'appropriation dissidente ainsi que la resignification consécutive de cette inconvenance culturelle. C'est ça que Cixous identifie comme caractéristique de l'écriture féminine et c'est ça qu'elle célèbre dans l'œuvre de Genet. [Notre traduction]*

Ainsi, pour Stephens, le concept d'écriture homosexuelle, ou d'écriture *queer*, serait à conceptualiser dans la droite lignée de l'écriture féminine pensée par Cixous ou Irigaray, dans la mesure où l'écrivain homosexuel se retrouve comme l'écrivaine dans la même absence de langue, autre que celle dominante, phallogocentrique, patriarcale. L'écriture *queer* se révélerait dès lors par sa même force de nuisance intérieure, par sa même façon de troubler la « langue de l'ennemi » qu'elle utilise pourtant. En somme, parce qu'il est, comme la femme, privée de langue, l'écrivain homosexuel en vient à inventer la sienne, ou, pour être plus précis, à réinventer la langue du dominant, les structures linguistiques du patriarcat. C'est ce qu'elle développe encore plus loin :

*They both see self-representation as practice of writing that marks the language it uses by troubling its structure and syntax from within, thereby disrupting its systems of knowledge. It is precisely his facility for achieving this that Cixous admires in Genet's work, and that for her makes of his writing an écriture féminine, as seen in the transformative structure and style of his writing, which encourages readers to expect certain narrative conventions only then to conspicuously flout them, which loudly proclaims its own sneakiness, which 'voluntarily' assumes the negative identities forcefully thrust upon it*<sup>1351</sup>.

*Ils considèrent tous les deux la représentation de soi comme une pratique d'écriture qui marque le langage utilisé en troublant sa structure et sa syntaxe de l'intérieur, perturbant ainsi ses systèmes de savoir. C'est précisément sa facilité à y parvenir que Cixous admire chez Genet, et qui pour elle fait de son écriture une écriture féminine, en tant que structure transformative et en tant que style d'écriture qui encourage le lecteur à attendre certaines conventions narratives juste pour les bafouer ouvertement, proclamant dès lors vivement sa propre filouterie et assumant 'volontairement' les identités négatives qui y sont incluses de force. [Notre traduction]*

Cette fluidité textuelle, cette structure transformative de la langue *queer* se lit notamment dans la gestion de l'espace diégétique, dans les descriptions des lieux traversés par les héros et héroïnes *queer*. Cixous, dans *Three steps on the ladder of writing*, conférence

---

<sup>1350</sup> STEPHENS, Elizabeth. *Queer Writing: Homoeroticism in Jean Genet's Fiction*. Op. Cit., p. 157.

<sup>1351</sup> *Ibid.*, p. 160.

traduite en anglais mais qui ne se trouve pas encore publiée en France, forge ainsi le concept de « dépayés » qu'elle raccorde au romancier :

*People like Genet... are inhabitants of the uncountryside, of the incountryside, of the countryside hidden in the countryside, or lost in the countryside, of the other countryside, the countryside below, the countryside underneath*<sup>1352</sup>.

*Les gens comme Genet sont les habitants du non-pays, du dépayés, d'un pays caché dans le pays, ou perdu dans le pays, d'un autre pays, d'un pays d'en-bas, d'un pays du dessous*<sup>1353</sup>.

Nous pourrions aller plus loin en affirmant que le « dépayés » mentionné par Cixous, l'instabilité des mondes fictionnels précédemment évoquée, les changements inopinés de régime d'écriture à l'intérieur d'un même paragraphe sont sans doute à mettre en relation avec les « zones inhabitables » de Butler dont nous avons déjà eu l'occasion de traiter. L'écriture genettienne correspondrait alors à la position sociale de l'homosexuel abjecté. Les glissements opérés par son écriture rendraient compte de l'impossibilité pour le sujet homosexuel et plus encore travesti de se fixer dans un lieu, de s'incarner dans un espace, de trouver refuge. La fluidité textuelle propre aux romans de Genet trouverait sa source dans la transgression des frontières, sociales ou spatiales :

*It happens from sentence to sentence using every possible means... The motor of this movement is the textual working on the passing of frontiers which is in Genet*<sup>1354</sup>...

*Cela se passe phrase par phrase, par tous les moyens possibles... Le moteur de ce mouvement est le travail textuel sur le passage des frontières qui se trouve chez Genet...*

Cela implique que l'espace diégétique s'imprègne, par cette écriture du mouvement et de l'instabilité, d'une puissance de transformation irréaliste subordonnée aux protagonistes travestis – et par travestis, nous l'avons vu, nous pouvons désigner l'ensemble du personnel fictif et narratorial traversant le récit, des macs aux tantes – qui le traversent. Comme l'écrivent Agnès Fontvieille, et Philippe Wahl dans leur article « Une Esthétique du simulacre. Genet romancier » :

*Images concrètes (photos) et figures de rhétorique suscitent un espace métamorphique unifiant scènes et époques, subsumant les oppositions entre droite et courbe, creux et*

---

<sup>1352</sup> CIXOUS, Hélène. *Three steps on the ladder of writing*, trad. CORNELL, Sarah, SELLERS, Susan. New York: Columbia University Press, 1994, P. 131.

<sup>1353</sup> Nous nous permettons de donner une traduction approximative du texte anglais pour palier à l'absence d'une édition française du texte originel.

<sup>1354</sup> *Ibid.*, pp. 123-124.

plein. Ce caractère liant du texte le rend sensible comme objet transitionnel sollicitant le contact ou l'échange<sup>1355</sup>.

Si les deux critiques ne relient pas ce traitement d'un espace métamorphique à l'écriture *queer* qui nous intéresse dans cet ultime chapitre, ils mentionnent tout du moins la façon dont les oxymores sont déployés comme socle à ce traitement. Le texte se fait ainsi « liant », ce qui suggère un mouvement permanent, une indécidabilité, une dialectique de l'espace correspondant à celle des êtres.

Ces renouvellements topiques (renouvellement des lieux diégétiques, des archétypes sociaux, des situations) ainsi que le refus du réalisme et de l'opposition binaire entre réalisme et fantaisie est notable dans les quatre œuvres du corpus, à ceci près qu'elle se trouve plus prégnante chez les écrivains proprement *queer*, Genet et Lemebel en premier lieu, Donoso et Hubert Selby Jr. en dernier lieu, de sorte qu'on pourrait proposer la notion de réalisme fantaisiste comme élément constitutif d'un genre littéraire *queer*. C'est sans doute pour cette raison que la notion de « baroque<sup>1356</sup> » a été associée à Genet, bien qu'il nous semble moins impropre de parler dans son cas d'une écriture *queer* avant la lettre, d'un réalisme fantaisiste qu'on pourrait par exemple relier au réalisme magique ou fantastique sud-américain<sup>1357</sup>. De fait, ce qu'on a appelé le « réalisme magique » pourrait très bien s'appliquer *a posteriori* à un roman tel que *Notre-Dame-des-Fleurs* qui

---

<sup>1355</sup> FONTVIEILLE, Agnès. WAHL, Philippe. « Une Esthétique du simulacre. Genet romancier », *Op. Cit.*, 2010, p. 414.

<sup>1356</sup> On notera du reste que la notion de « baroque » est régulièrement associée au travesti par une certaine partie de la critique universitaire comme si la littérature *queer* avait partie liée avec l'esthétique baroque (*baroqueer* ?). C'est vrai notamment de la critique lemebelienne et donosienne. Voir : SEMILLA DURÁN María Angélica. *L'obscénité baroque de Pedro Lemebel : des chroniques nues*. Lyon : Le Grimoire-LCE Grimia, 2006 ; NIGRO, Kirsten. "From Criollismo to the Grotesque: Approaches to José Donoso", in *Tradition and Renewal: Essays in Twentieth-Century Latin-American Literature and Culture*, Ed. Merlin H. Foster. Urbana: University of Illinois Press, 1975 ; FIGUEROA DIAZ, Tamara. *La resistencia de la loca barroca de Pedro Lemebel. Anomia y militancia corpórea en América Latina*. Barcelona: Egales, 2019.

<sup>1357</sup> Voir : DONOSO, José. *Historia Personal del «boom»*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972 ; CARPENTIER, Alejo. *The Baroque and the Marvelous Real in ZAMORA*, Lois Parkinson et FARIS, Wendy (dir.). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham : Duke University Press, 1995, pp. 89-108 ; CARPENTIER, Alejo. *On the Marvelous Real in America in ZAMORA*, Lois Parkinson et FARIS, Wendy (dir.). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham : Duke University Press, 1995, pp. 75-88 ; SCHEEL, Charles W. *Réalisme magique et réalisme merveilleux, Des théories aux poétiques*. Paris : L'Harmattan, 2005 ; FARIS, Wendy B. *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press., 2004 ; KING, John. *The Boom of the Latin American Novel in KRISTAL, Efrain (dir.), The Cambridge Companion to the Latin American Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, pp. 59-80 ; SCHROEDER, Shannin. *Rediscovering Magical Realism in the Americas*. Westport: Praeger, 2004 ; FERRER, Carolina. "Le Boom du roman hispano-américain, le réalisme magique et le postmodernisme : des étiquettes et des livres", in BEAUDRY, Lucille, FERRER, Carolina, PLEAU, Jean-Christian (dir.), *Art et politique, la représentation du jeu*, Montréal : Presses de l'Université du Québec, 2011 pp. 33-58.

mêle sciemment le réalisme social et la magie poétique. Le refus de Genet de se cantonner aux limites d'une narration réaliste, d'une certaine cohérence narrative et de mêler les genres et les registres, de multiplier prolepses et analepses pour produire un labyrinthe romanesque propre à dérouter le lecteur, pourrait tout à fait être associé à l'esthétique des écrivains du Boom partisans d'une esthétique jumelant magie et réalisme, fantaisie et écriture sociale. Si l'œuvre de Donoso la plus représentative de cette esthétique demeure bien entendu le roman *L'Obscène oiseau de la nuit*, *Ce Lieu sans limites* n'est pas en reste qui propose, certes plus discrètement, des incursions dans les territoires d'une magie transformatrice des lieux :

*El Olivo n'est qu'un assemblage informe de maisons délabrées, assiégées par la géométrie des vignes qui ont l'air de vouloir l'engloutir*<sup>1358</sup>.

*El Olivo no es más que un desorden de casas ruinosas sitiado por la geometría de las vinas que parece que van tragárselo*<sup>1359</sup>.

Le narrateur ne se contente jamais d'une description réaliste de l'espace diégétique. Le titre du roman l'annonce d'emblée qui propose de faire entrer le lecteur dans un « lieu sans limite », un lieu infini associé implicitement à l'enfer que gouvernerait l'Hadès local qu'est don Alejo, toujours accompagné de ses « quatre chiens noirs<sup>1360</sup> », comme autant de cerbères, en témoigne cette courte description de son royaume au moment où Pancho, qui lui doit de l'argent, se rend compte qu'il en est dépendant :

*Le sol n'était que boue sanglante. Les chiens la reniflaient, prêts à lécher les moindres restes*<sup>1361</sup>.

*El suelo era un barrial ensangrentado. Los perros lo husmeaban, resoplando en busca de algún resto que lamer*<sup>1362</sup>.

Du reste, don Alejo n'est-il pas, comme Lucifer, celui à qui il revient d'apporter (ou de ne pas apporter en l'occurrence) la lumière :

---

<sup>1358</sup> DONOSO. *Ce Lieu sans limites*. Op. Cit., p. 62.

<sup>1359</sup> DONOSO. *Lugar sin límites*. Op. Cit., p. 139.

<sup>1360</sup> DONOSO. *Ce Lieu sans limites*. Op. Cit., p. 34.

<sup>1361</sup> DONOSO. *Ce Lieu sans limites*. Op. Cit., p. 52.

<sup>1362</sup> DONOSO. *Lugar sin límites*. Op. Cit., p. 133.



*Les nouvelles apportées par don Alejo étaient mauvaises : on n'allait pas électrifier le village. Pas pour le moment. Peut-être même jamais<sup>1363</sup>.*

*Las noticias que trajo don Alejo Cruz fueron malas: no iban a electrificar el pueblo. Quién sabe hasta cuándo. Quizá nunca<sup>1364</sup>.*

Don Alejo règne comme Lucifer sur ce lieu infini associé à l'abîme où tout est rouge de la viande donnée à ses chiens au camion de Pancho, du vin servi aux clients du bordel à la robe de la Manuela, des yeux rageurs de Pancho aux flammes des lampes qui éclairent les performances du travesti. De sorte, que tout le lieu se trouve imprégné de ce sème infernal :

*La maison s'enfonçait lentement. Un jour, elles s'étaient aperçues que le trottoir n'était plus au même niveau que le sol du salon, qu'il était plus haut, et elles avaient contenu la terre avec une planche soutenue par deux cales. Ça n'avait servi à rien. Avec les années, sans raison apparente et presque imperceptiblement, le niveau du trottoir avait continué à monter tandis que le sol du salon, peut-être à force d'être arrosé et tassé pour servir de piste de danse continuait à baisser<sup>1365</sup>.*

*La casa se estaba sumiendo. Un día se dieron cuenta de que la tierra de la vereda ya no estaba al mismo nivel que el piso del salón, sino que más alto, y la contuvieron con una tabla de canto sostenida por dos cuñas. Pero no dio resultado. Con los años, quién sabe cómo y casi imperceptiblemente, la acera siguió subiendo de nivel mientras el piso del salón, tal vez de tanto rociarlo y apisonarlo para que sirviera para el baile, siguió bajando<sup>1366</sup>.*

On retrouve dans ce passage la notion d'instabilité déjà notée chez Genet ; ici, c'est le lieu même qui se trouve menacé d'affaissement, de disparition, sans logique apparente, de façon presque magique. Or le lieu voué à cette annihilation est le lieu des femmes, l'espace du féminin jadis sous l'autorité de don Alejo et par lui perdu au profit de la Grande Japonaise et dont on pourrait croire qu'il agit, magiquement, pour le faire s'effondrer. De sorte que l'instabilité de l'espace rejoint l'instabilité identitaire et sexuelle de la Manuela, son habitante. De même que la Manuela disparaîtra à la fin du roman, déchiquetée par les hommes et les chiens, le lieu disparaîtra à son tour sous le regard éteint de son satanique gérant. Ainsi, cette magie du lieu culmine à la fin du roman :

---

<sup>1363</sup> DONOSO. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 76.

<sup>1364</sup> DONOSO. *Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 147.

<sup>1365</sup> DONOSO. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 21.

<sup>1366</sup> DONOSO. *Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 115.

*Octavio et la Petite Japonaise, malgré toute leur attention, ne purent pénétrer la nuit ni dépasser la musique stridente pour se lancer à travers champs et surprendre le détail des bruits et la respiration de l'espace*<sup>1367</sup>.

*La Japonesita y Octavio trataron de penetrar la noche con su atención, pero no pudieron traspasar la canción estridente para lanzarse al campo y recoger de allí la minucia de los ruidos y el soplo de las distancias*<sup>1368</sup>.

L'espace, ici, prend vie, respire (l'expression « *los ruidos y el soplo de las distancias* » pourrait se traduire par « les bruits et le souffle des distances ») ; il est ce qui avale la Manuela, ce qui digère le bordel et ses résidentes éprouvées.

En somme, tout se passe comme si la magie qui était attribuée au travesti – lui qu'un simple geste, qu'une simple étoffe, permet de transformer en *elle* – se trouvait transférée sur les lieux, les choses, les éléments, comme si le pouvoir métamorphique du travesti irradiait sur l'environnement. Si la langue s'empare du phénomène transgenre, de sa *praxis*, elle ne s'en contente pas mais prête à tout l'univers, à toute la diégèse, les mêmes attributs transformistes, la même fluidité. La pratique transgenre rayonne sur tout l'univers romanesque et ne se cantonne jamais aux limites du corps travesti. La matière romanesque subit la même torsion que les corps même si cela est plus notable chez les deux écrivains *queer* du corpus, Genet et Lemebel. C'est dans leur œuvre également que la torsion stylistique, qui va nous occuper en dernier lieu, est la plus flagrante, la plus remarquable. Une analyse plus détaillée des styles nous permettra d'évaluer le bienfondé de l'hypothèse d'une écriture *queer*.

### 43. Une langue travestie ?

Après avoir étudié la langue comme *praxis* transgenre puis la façon dont la structure romanesque s'imprègne du *topos* travesti, il nous reste à analyser en détails ce que nous avons déjà abordé, quoique brièvement, dans la partie précédente, à savoir l'hypothèse d'une langue *queer*. C'est, on l'a vu, la théorie principale de la critique américaine Elizabeth Stephens. Mais Agnès Vannouvong ne dit pas autre chose lorsqu'elle déclare dans la deuxième partie de son livre, *Jean Genet, les revers du genre* :

---

<sup>1367</sup> DONOSO, José. *Ce Lieu sans limites. Op. Cit.*, p. 163.

<sup>1368</sup> DONOSO, José. *Lugar sin límites. Op. Cit.*, p. 195.

*Plus qu'un thème, le travestissement engage une esthétique et une poétique qui s'appuient sur une stylisation de la langue<sup>1369</sup>.*

Et en effet il est indéniable que la langue genétienne emprunte une voie encore inexplorée lors de l'écriture de son premier roman, *Notre-Dame-des-Fleurs*. La poétique genétienne semble en bien des points consubstantielle de son sujet, de son objet. Pour son entrée en littérature, l'écrivain opte d'emblée pour une langue travestie, une langue-Protée associant des esthétiques radicalement opposées :

*De fait, Genet use par endroits d'une micro-langue, d'un métalangage qui attaque et rend hommage à la belle langue, en en déstabilisant les codes<sup>1370</sup>.*

Aussi faudra-t-il se demander si cette langue ne concerne que l'esthétique genétienne ou si on la retrouve plus systématiquement dans toutes les interventions dialoguées des personnages travestis chez Donoso ou Hubert Selby Jr. et à plus forte raison chez Pedro Lemebel. C'est pourquoi nous analyserons d'abord la langue parlée par les folles avant de nous reporter à la narration proprement dite et au style invoqué par les auteurs *queers*, Lemebel et Genet. Cela nous permettra de nous demander enfin si le roman ne fonctionne pas pour ces auteurs comme une pratique de travestissement à proprement parler. Comme si le roman était à leurs yeux un signifiant du féminin à part entière, au même titre que la robe, le maquillage, la gestuelle. Le roman, celui qui du moins développe un éthos auctorial, serait le travesti de mots conçu par ce texte qui n'a jamais été aussi tissu que sous les mains arachnéennes de ces folles tisseuses que sont Lemebel et Genet. Si une partie de la critique genétienne (essentiellement française) a exprimé des réticences à l'idée de ranger trop promptement l'œuvre de son auteur dans la catégorie *queer*, il n'en demeure pas moins que celle-ci a partie liée avec l'émergence d'une nouvelle écriture, d'une nouvelle esthétique. Il serait certes anachronique de qualifier définitivement l'œuvre genétienne de *queer*. Sans doute serait-il plus à propos de la dire *queerisante*. Toujours est-il qu'elle s'avère *a posteriori* annonciatrice de l'écriture *queer* qui émergera quelques décennies plus tard. Pour autant, certains critiques, nous le verrons, range sans aménités l'œuvre génétienne dans cette catégorie. C'est le cas de Nadia Louar qui, dans un article intitulé « Notre Dame du *queer* ou le mauvais genre en traduction, revient sur l'aventure de l'adaptation anglo-saxonne du roman genétien ;

---

<sup>1369</sup> VANNOUVONG, Agnès. *Jean Genet. Les Revers du genre. Op. Cit.* p. 138.

<sup>1370</sup> *Ibidem.*

*Queer avant la lettre, l'œuvre de Jean Genet plus que tout autre se donne comme le terrain d'investigation idéal pour une réflexion sur la question du genre sexuel et grammatical*<sup>1371</sup>.

Si nous n'hésitons pas à parler d'écriture travestie s'agissant de Genet, nous conserverons en tête l'idée que son œuvre romanesque, et, pour le cas qui nous occupe, *Notre-Dame-des-Fleurs*, peuvent nous permettre de dialoguer avec le concept d'écriture ou d'esthétique *queer*. A bien des égards, Genet nous apparaît un précurseur évident et pour le moins radical.

#### 431. Le genre du langage : la langue des folles

Le langage a son genre. Ou, plus précisément, à chaque genre correspond un langage, un ton, une parlure. Genet le sait bien qui fait parler ses folles d'une langue qui n'appartienne qu'à elles. Si les dialogues sont à ce point présents dans le texte de Genet, ce n'est pas seulement dans une perspective romanesque. En règle générale, les dialogues des personnages ne font guère avancer l'intrigue. Les dialogues sont ici des éclats de langue, des morceaux poétiques qui donnent à entendre le sexe de la langue. Nul éclaircissement des caractères, nulle résolution d'intrigue, mais une performance linguistique en soi. Pour reprendre les termes de Jakobson, c'est la fonction poétique du langage qui est ici privilégié, ou, plus rarement, la fonction métalinguistique. Le narrateur déploie le langage des tantes pour le faire entendre et l'analyser. C'est lui qui nous en donne la clé :

*Les tantes, là-haut, avaient leur langage à part. L'argot servait aux hommes. C'était la langue mâle. Ainsi que chez les Caraïbes la langue des hommes, il devenait un attribut sexuel secondaire. Il était pareil aux couleurs du plumage des oiseaux mâles, pareil aux vêtements de soie bariolée auxquels ont droit les guerriers de la tribu. Il était une crête et des éperons. Tout le monde pouvait le comprendre mais seuls le pouvaient parler les hommes qui, à leur naissance, ont reçu en don les gestes, le port des hanches, les jambes, et les bras, les yeux, la poitrine, avec lesquels on peut le parler. Un jour, à l'un de nos bars, quand Mimosa dans une phrase osa ces mots :*

---

<sup>1371</sup> LOUAR, Nadia. « Notre Dame du Queer ou du mauvais genre en traduction », *Palimpsestes*, 21, 2008, p. 121, mis en ligne le 01 octobre 2010, consulté le 27 septembre 2020. URL : <http://accessdistant.bu.univ-paris8.fr:2179/palimpsestes/78>

« ... ses histoires à la flan... » Les hommes froncèrent le sourcil ; quelqu'un dit comme une menace : La gonzesse qui fait son dur<sup>1372</sup>.

Encore une fois, l'emphase l'emporte sur le réalisme et Genet tend à essentialiser les postures, les genres et les langues. Pour autant l'affirmation est juste qui attribue un sexe aux langages. A l'argot des hommes correspond la langue des folles : « leur langage à part ». La langue fonctionne pour Genet comme un élément du travestissement, un accessoire à part entière, d'où l'analogie avec le « plumage des oiseaux mâles » et les « vêtements de soie bariolée auxquels on droit les guerriers de la tribu ». L'essentialisme supposé de ce passage est bien entendu ironique. Le « don » que reçoivent à la naissance les hommes n'est pas le langage mais le phallus, ce totem qui leur donne droit à cette langue, à cette position sociale, à cette domination. Toujours est-il que la langue participe de la performance masculine. Divine en évoquant l'argot des macs associe bel et bien l'argot à un « attribut sexuel secondaire » :

*D'entendre cette jactance faisait Divine s'écrouler de volupté, comme de démêler – il lui semblait qu'elle déboutonnait une braguette, que sa main introduite soulevait la chemise – certains mots de javanais de leurs syllabes surajoutées, comme une parure ou un travesti : litbé, balpo<sup>1373</sup>.*

La langue fonctionne non seulement comme un travestissement mais est directement assimilé au « travesti », c'est-à-dire à la robe et à l'accessoirisation du travesti. L'association de la langue mâle à la braguette a le mérite d'être explicite : entendre l'argot des hommes, c'est déjà pour Divine entrer en amour. On comprend pourquoi Genet donne à entendre la voix des hommes : il s'agit d'éveiller le désir, le narrateur onaniste agitant ses spectres pour obtenir avant tout une forme de jouissance. Or la langue est ici sexuelle et favorise l'obtention de la jouissance à l'image des inscriptions dans les toilettes que le narrateur découvre en prison :

*J'attends sur le mur la révélation de quelque secret terrible : meurtre, surtout, meurtre d'hommes, ou trahison d'amitié, ou profanation des Morts, et dont je serais le tombeau resplendissant. Mais je n'ai jamais trouvé que de rares mots sur le plâtre griffé avec une épingle, des formules d'amour ou de révolte, plus souvent de résignation. « Jojo de la Bastoche aime sa petite femme pour la vie. » « Mon cœur à sa mère, ma bite aux putains, ma tête à Deibler<sup>1374</sup>. »*

---

<sup>1372</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., pp. 64-65.

<sup>1373</sup> *Ibid.* p. 66.

<sup>1374</sup> *Ibid.*, pp. 84-85.

La langue est ce dont on jouit, l'élément sur quoi se fonde l'onanisme. C'est ce qu'évoque la stylisticienne Agnès Fontvieille dans son article « Jean Genet : la phrase qui tombe à pic », :

*Car la phrase participe d'une écriture du fantasme ; elle est un attribut érotique, un instrument de la parade amoureuse<sup>1375</sup>.*

Ainsi Ernestine, la mère, tire de la langue le plaisir du mâle. C'est qu'elle assume dans la livre la position de l'homme – de l'homme qui doit tuer la femme dans le fils :

*Cet argot, insidieusement avait envoyé des émissaires dans les villages de France et déjà Ernestine en avait subi le charme. Elle se disait à elle-même : « Une Gauloise, une taouée, une cousue. » Elle s'affalait dans son fauteuil, murmurait ces mots en avalant la fumée lourde de sa cigarette. Pour mieux cacher sa rêverie, elle s'enfermait dans sa chambre, tournait le verrou, et fumait. Un soir, en entrant, elle vit au fond de l'ombre briller le feu d'une cigarette. Elle en fut effrayée comme d'être sous la menace d'un revolver mais cet effroi ne dura pas et se confondit avec l'espoir. Vaincue par la présence cachée du mâle, elle fit quelques pas, et s'effondra dans une bergère, mais en même temps disparaissait le feu. Dès l'entrée, elle avait compris qu'elle voyait dans la glace de l'armoire placée en face de la porte, isolé par l'obscurité du reste de l'image, le feu de la cigarette qu'elle avait allumée, heureuse de faire craquer l'allumette dans le corridor sombre. On peut dire que ses vraies noces eurent lieu ce soir-là. Son époux fut une synthèse de tous les hommes : « Une cibiche<sup>1376</sup>. »*

Ici le signifiant a plus de valeur que le signifié. C'est le mot qui prime : « gauloise », « taouée », « cousue », « cibiche », plutôt que « cigarette », car ce sont des mots mâles, des organes sexuels rendus indépendants par la faveur d'une itération solitaire et masturbatoire – les mots, comme les sexes, témoignant toujours d'une oralité du plaisir. La langue fonctionne comme un organe du désir, elle se phallicise par son détournement, ici l'utilisation de l'argot. Dire que pour Ernestine le langage des macs fonctionne comme un phallus n'est pas exagéré. Le passage que nous venons de citer le prouve qui évoque clairement le plaisir oral, la pénétration labiale pas le suçotement d'une cigarette très phallique. La cigarette – qu'on porte, comme la verge, à la bouche – fonctionne clairement comme un signifiant de la masculinité, d'où la convocation du motif du « revolver » dont on a vu qu'il était par deux fois assimilé, chez Mignon et Ernestine, à la verge et au phallus :

---

<sup>1375</sup> FONTVIEILLE, Agnès. « Jean Genet : la phrase qui tombe à pic », *L'Hyperbate aux frontières de la phrase*, Anne-Marie Paillet & Claire Stolz (dir.), PUPS, 2011, p. 296.

<sup>1376</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., pp. 66-67.

*Elle alla chercher le revolver chargé depuis longtemps par une Providence pleine d'égards, et quand elle le tint dans sa main, pesant comme un phallus en action, elle se comprit grosse du meurtre, enceinte d'un mort*<sup>1377</sup>.

La cigarette est pour Ernestine la « présence cachée du mâle », de sorte qu'elle se retrouve « vaincue ». Bien sûr si la mère s'autorise ici quelques interventions dans la langue mâle, c'est à seule fin onaniste, parce qu'elle est seule, sans homme face à elle. Car la langue des mâles équivaut à un interdit. En jouir est possible, la parler ne l'est pas :

*Elle avait cette pudeur et aussi la pudeur des épithètes masculines appliquées à elle-même. L'argot, pas plus que les autres Folles ses copines, Divine ne le parlait. Cela l'eût bouleversée autant que pousser avec sa langue et ses dents un coup de sifflet voyou, ou mettre, et les garder, ses mains dans les poches de son pantalon (surtout en rejetant en arrière les pans du veston déboutonné), ou remonter son pantalon en le prenant à la ceinture et en s'aidant d'un coup de reins*<sup>1378</sup>.

On voit bien dans ce passage que la langue a la même fonction que le vêtement ou la posture, celle d'assumer un genre, celle de le performer. L'analogie est claire qui dresse un parallèle entre « l'argot » parlé par les voyous et leurs postures (les mains dans les poches du pantalon ou la pratique du coup de sifflet). Parler, c'est donc déjà se travestir. Le langage équivaut au gestuel, redouble le gestuel. Comme le dit Laura Oswald dans son livre *Jean Genet And The Semiotic Of Performance* :

*Argot is an extension of the virile dress and physical posture expected of a true mac, such as Mignon-les-Petits-Pieds*<sup>1379</sup>.

*L'argot est une extension du vêtement viril et de la posture physique attendus chez un vrai mac comme l'est Mignon-les-Petits-Pieds. [Notre traduction]*

Ainsi, les femmes et les folles chez Genet peuvent-elles jouir de l'argot comme s'il s'agissait du phallus ou de son prolongement :

*D'autres expressions encore la chaviraient autant que peuvent vous émouvoir, et en même temps vous inquiéter par leur bizarre accouplement, ces mots : « Monts et merveilles », et celle-ci plutôt : « Une prise de couilles à la Tartare », qu'elle eût voulu siffler et danser sur un air de java. Pensant à sa poche, à elle-même elle se disait : « Ma profonde. » En visite chez une amie : « Mordez un peu. » « Elle a reçu une avoine. » D'un beau passant : « Il bande pour moi ». Ne pensez pas que c'est d'elle que Divine tenait d'être bouleversée par l'argot, car jamais Ernestine ne s'était laissé surprendre. « Se mettre en boule », jailli d'une jolie bouche de poisse, aux yeux de la mère et du fils suffisait à faire de celui qui la prononçait un petit mec boudeur, un peu râblé, avec un*

<sup>1377</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 29.

<sup>1378</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>1379</sup> OSWALD, Laura. *Jean Genet and the Semiotics of Performance*. Bloomington: Indiana University Press, 1989, p. 40.

*visage écrasé de bull-dog, celui du jeune boxeur anglais Crane que j'ai là parmi les vingt, sur le mur*<sup>1380</sup>.

Le langage chez Genet n'est jamais uniquement de l'ordre de la communication mais de la performance, et plus précisément de la performance de genre ou de la performance sexuelle. On voit dans ce passage que les trois personnages représentant la féminité – c'est-à-dire Ernestine, son fils Culafroy et le narrateur Jean – se trouvent face à l'argot comme face au phallus, comme face à n'importe quelle attitude virile. Le langage est toujours un théâtre qui redouble la performance des gestes et des vêtements. Il y a, pour Ernestine, un plaisir oral, presque buccal, à prononcer ou même imaginer des mots ou expressions argotiques. A moins qu'il ne s'agisse pour elle de reprendre ainsi le phallus. C'est du moins l'interprétation qu'en donne Laura Oswald :

*Ernestine strikes one as a man in female travesty whose speech style betrays his true identity*<sup>1381</sup>.

*Ernestine fait l'effet d'un homme travesti en femme dont le style de discours trahirait la vraie identité. [Notre traduction]*

Mais les folles ne sont pas seules à jouir de la langue des macs, les macs aussi profitent de la langue des folles :

*Mignon aimait ce que racontaient les tantes. Il aimait surtout, pourvu que ce fût dans l'intimité, comme elles se le racontent*<sup>1382</sup>.

« Comme elles se le racontent »... De fait, nous l'avons dit, chez Genet, les dialogues ne font guère avancer l'intrigue. Leur fonction n'est presque jamais narrative. Le discours vaut alors pour le discours, pour la façon dont il est dit. L'étude des dialogues et des répliques des folles témoignent ainsi d'inventions lexicales, de détournements syntaxiques, d'emphases et d'hyperboles, de métaphores spontanées, d'une théâtralisation générale de la parole comme pure performance :

*Mon Dieu, mes Belles, j'ai failli m'évanouir. Les gendarmes m'ont soutenue. Ils étaient tous autour de moi à m'éventer avec leurs mouchoirs à carreaux. Ils étaient les Saintes*

---

<sup>1380</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 68.

<sup>1381</sup> OSWALD, Laura. *Jean Genet and the Semiotics of Performance*. Op. Cit., p. 43.

<sup>1382</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 93.



*Femmes qui m'essuyaient la face. Ma Divine face : revenez à vous, Divine ! Revenez, revenez, revenez à vous, criaient-ils ! Ils me chantaient*<sup>1383</sup>.

Divine parle ici avec un hématome au visage. Loin de l'éventer, les gendarmes l'ont frappé. Peu importe, la langue de la folle resignifie la scène passée, romance l'épisode, le transforme, le travestit. Les gendarmes deviennent ainsi des saintes ou des chanteuses. Féminisés par la langue de la folle, ils finissent par chanter les louanges du travesti, par la consacrer comme leur déesse personnelle, leur sainte patronne. Commentant ce passage, Sartre écrit :

*Il suffit que les gendarmes s'empresent autour de Divine ; les voilà Saintes Femmes ; et Divine, pour qu'elle soit infante, il suffit d'une calèche et d'une grille. Le ressort de toutes ces métamorphoses est, comme pour le clerc du moyen-âge, l'analogie : toute analogie apparente est signe d'une identité profonde. Mollement étendue sur les coussins d'une calèche, Divine est dans une position analogue à celle d'une infante : donc elle est infante ; le poids du mot « infante » écrase les détails de l'image qui risqueraient de freiner la métamorphose, anéantit la masculinité, la pauvreté de Divine ; dans l'imaginaire l'opération réussit à tous les coups : « l'idée royale est de ce monde*<sup>1384</sup> ».

Sartre révèle la performativité de la langue. Les folles sont douées d'une magie verbale qui repose sur le fonctionnement de l'analogie. Il suffit au travesti de corréler deux phénomènes, deux situations, aussi distantes soient-elles, pour parvenir à passer de l'une à l'autre. Et c'est le moyen de gommer la réalité de la misère sociale ou de la masculinité. Elizabeth Stephens rappelle ce trait commun aux folles de Genet :

*What she can control is the narrative she constructs about her experiences, the way she interprets these and chooses to repeat them to her community. (...) Divine response to misfortune or to negative cultural identification is to seize upon those moment and force them to mean differently*<sup>1385</sup>.

*Ce qu'elle peut contrôler, c'est le récit qu'elle construit sur ses expériences, la façon dont elle les interprète et choisit de les répéter à sa communauté. (...) La réponse de Divine au malheur ou à l'identification culturelle négative est de saisir ces moments et de les forcer à signifier différemment. [Notre traduction]*

Le langage des folles n'a donc pas le réel pour source. Le but est systématiquement d'altérer, de parodier, de dissoudre le réel comme le déclarait déjà, nous y reviendrons, Genet dans *Fragments*. Elizabeth Stephens parle d'ailleurs de « *resignifying practice* » (d'une pratique resignifiante) puis s'intéresse au « rôle que l'écriture peut jouer dans

---

<sup>1383</sup> *Ibid.*, pp. 52-53.

<sup>1384</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Saint-Genet. Op. Cit.*, p. 524.

<sup>1385</sup> STEPHENS, Elizabeth. *Queer Writing: Homoeroticism in Jean Genet's Fiction. Op. Cit.*, p. 177.

la renégociation de la relation entre la construction négative des subjectivités marginales et la culture qui semble dominer complètement les significations et les subjectivités (“*what role writing can play in renegotiating the relationship between a negatively constructed marginal subjectivity and the culture that appears to dominate both signification and subjectivity so completely*<sup>1386</sup>”). Si les dialogues et les répliques des folles ne participent guère à l'intrigue, ils s'obstinent tout du moins à transformer le réel. La langue *queer* est ici ce qui resignifie le réel ; il s'agit toujours d'une arme de résistance permettant de déjouer la domination, de biaiser les rapports de pouvoir. Là est sa fonction première : échapper à la domination des subjectivités travesties ou homosexuelles par le patriarcat. La caractéristique première de la langue des folles est donc la refonte du réel, d'un réel normé, binarisé, transphobe, violent, normalisant. Genet évoque ainsi le langage de « Haute-Pédalerie » pour parler du langage des folles dont Elizabeth Stephens dit qu'il « mobilise une artificialité consciente d'elle-même qui métamorphose le monde de tous les jours en quelque chose de fabuleux<sup>1387</sup> ». Ce n'est pas pour rien que Divine est assimilée au dictionnaire :

*(malgré son sourire, Divine eut tout à coup le visage grave de la dame du Larousse, qui sème à tous vents la graine de pissenlit<sup>1388</sup>)*

Du reste, la dimension communautaire de la langue est elle-même évoquée :

*Ces cris (Mignon dira : « Elle perd ses cris », comme il pensait : « Tu perds tes légumes » ou « Tu prends du rond ») étaient un des tics que Divine avait dérobés à Mimosa I. Quand, avec quelques autres, elles étaient réunies dans la rue ou dans un café de tantes, de leurs conversations (de leurs bouches et de leurs mains) s'échappaient des fusées au milieu desquelles elles se tenaient de la façon la plus simple du monde, discutant de sujets faciles et d'ordre ménager<sup>1389</sup>.*

Ce passage a l'avantage de s'intéresser davantage au ton du discours qu'au discours à proprement parler. Dans la bouche des folles, les mots se transforment en « cris », en « tics », en « fusées ». La suite de ce passage permet de donner un exemple de la langue des folles :

– *Je suis bien sûr, sûr, sûr, la Toute-Dévergondée.*  
– *Ah ! Mesdames, quelle gourgandine je fais.*

---

<sup>1386</sup> *Ibidem.*

<sup>1387</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>1388</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>1389</sup> *Ibid.*, p. 96.

– Tu sais (le us filait si longtemps qu'on ne percevait que lui), tussé, je suis la Consumée d'Affliction.  
 – Voici, voici, regardez la Toute-Froufrouteuse.  
 L'une d'elles, interrogée sur le boulevard par un inspecteur :  
 – Qui êtes-vous ?  
 – Je suis une Émouvante.  
 Puis, peu à peu, elles s'étaient comprises en se disant : « Je suis la Toute Toute », et enfin : « Je suis la T'T<sup>1390</sup>! »

Cet extrait donne un bref aperçu des pratiques linguistiques et stylistiques des folles. Les absolutifs permettent la création de substantifs emphatiques (« la Toute-Dévergondée »), les épizeuxes témoignent de la dimension musicale du discours, du chant des folles (« sûr, sûr sûr » ; « voici, voici »), les adjectifs se substantivent (« une Émouvante »), l'apocope dissout le lexique (« la T'T' ») de sorte que la langue n'est plus articulée, n'est plus qu'un bruit, qu'une implosion palatale, qu'une « fusée ». Les substantifs semblent eux-mêmes se charger de sèmes nouveaux (« gourgandine ; froufrouteuse ; Émouvante »). Encore une fois, la langue n'est que la continuation du travestissement, un accessoire parmi d'autres ; pour reprendre les mots de Laura Oswald dont nous avons déjà cité l'ouvrage :

*The queens have their own speech style, which contributes to their travesties as surely as the costumes they wear and the poses they assume. In a typical conversation between queens, words are extensions of physical gestures, indeed substitutes for movement<sup>1391</sup>.*

*Les folles ont leur propre style de discours, qui contribue à leur travestissement aussi sûrement que le costume qu'elles portent et les poses qu'elles prennent. Dans une conversation typique entre folles, les mots sont le prolongement des gestes physiques, voire des substituts au mouvement.*

Et de fait :

*Ayant à exprimer un sentiment qui risquait d'amener l'exubérance du geste ou de la voix, les tantes se contentaient de dire : « Je suis la Toute-Toute », sur un ton confidentiel, presque de murmure, souligné d'un petit mouvement de leur main baguée qui apaise une tempête invisible. Le familier qui avait connu, du temps de la grande Mimosa, les cris éperdus de liberté obtenue, les gestes fous d'audace provoquée par des sentiments gonflés de désirs crispant les bouches, illuminant les yeux, montrant les dents, se demandait quelle douceur mystérieuse remplaçait les passions échevelées. Quand Divine avait commencé sa litanie, elle ne s'arrêtait qu'épuisée. La première fois qu'il l'entendit, Mignon l'avait seulement regardée, ébahi<sup>1392</sup>.*

On voit que le mouvement est contigu au mot, à la phrase. Les deux phénomènes fonctionnent ensemble dans une redondance qui contribue au travestissement, à la

<sup>1390</sup> *Ibidem*.

<sup>1391</sup> OSWALD, Laura. *Jean Genet and the semiotic of performance*. Op. Cit., p. 42.

<sup>1392</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 95.

performance du genre. On voit dans ce passage à quel point le corps est mobilisé, conjointement au discours : « mouvement de la main ; gestes fous ; bouches ; yeux ; dents ». La *folle* s’empare des mots autant que des membres et le corps redouble le discours pour peaufiner la performance. Les folles se jouent de la langue certes, mais jouent d’elle avant tout pour se l’approprier. Le dialogue des folles, s’il n’a pas de vertus narratives, témoigne du moins de la façon dont celles-ci forgent leur langue en resignifiant le langage commun, par le biais des majuscules par exemple ou l’accolement du pronom absolu aux adjectifs, par le jeu des épizeuxes également. Manière théâtrale d’user du discours certes mais surtout manière politique de resignifier, de se l’approprier. Citons à nouveau Elizabeth Stephens dans son *Queer Writing* dévolu à l’œuvre romanesque de Genet :

*The queens’ transformation of the language they use, their opening up of ordinary words to their potential for the fantastic, is consistent with the definition of writing we have seen Genet repeatedly invoke throughout this book, providing the means by which to resignify the words that writing employs in a way that inscribes a queer specificity within language expressly designed to exclude it*<sup>1393</sup>.

*La transformation par les Folles du langage qu’elles utilisent, l’ouverture des mots ordinaires à leur potentiel fantastique, est conforme à la définition de l’écriture que Genet, nous l’avons vu tout au long de ce livre, invoque à plusieurs reprises, fournissant les moyens de resignifier les mots que l’écriture emploie d’une manière qui inscrit une spécificité queer dans un langage expressément conçu pour l’exclure. [Notre traduction]*

La langue des folles est une langue *queer* avant la lettre, une langue qui tord et distord le langage commun dans l’optique d’une réappropriation et d’une réinclusion. Voyons dans ce passage déjà cité comment la langue de Divine opère cette transformation radicale du réel en lui permettant de s’y inclure à nouveau :

*Elle était lasse, elle s’assit sur un banc, et malgré sa fatigue fut conquise, transportée par la tiédeur de la nuit ; elle s’abandonna le temps d’un battement de cœur et traduisit son émoi par ceci : « Les nuits sont folles de moi, les sultanes. Elles, mon Dieu, me font des œillades. Ah ! bouclent mes cheveux autour de leurs doigts (les doigts des nuits, la queue des hommes !). Elles tapotent ma joue, câlinent mes fesses*<sup>1394</sup>. »

La réplique de Divine – dont on ne sait pas si elle est exprimée ou intériorisée – réinvente le réel. Pour la prostituée délaissée, les nuits raffolent de sa présence. Le jeu des métaphores et des personnifications (ainsi que l’anacolithe) permet ici à la locutrice de

<sup>1393</sup> STEPHENS, Elizabeth. *Queer Writing: Homoeroticism in Jean Genet's Fiction*. Op. Cit., p. 176.

<sup>1394</sup> *Ibid.*, p. 42.

retrouver une place dans le réel, de s'inventer un contact resté à l'état de fantasme. La langue fonctionne encore une fois comme un organe sexuel à part entière qui permet à la prostituée sans client de retrouver le contact masculin désiré : « les doigts des nuits, la queue des hommes ». Le sexuel déficient trouve dans le textuel un relais opportun. La métaphorisation masculinisante de la nuit confère au désert érotique de la folle un désir et un contact qui ne s'y trouve pas. C'est ce même pouvoir de la langue qui permet aux tantes de féminiser la planète, et tout particulièrement les macs dont elles sont éprises. Genet a conscience des vertus déphallicisantes de la langue, du travestissement par la métaphore et la pronominalisation. Dans un passage déjà commenté, le narrateur rêve aux chansons entonnées par les jeunes ouvriers. Par la suite, il revient sur les dénominations de ces jeunes gens issus des couches populaires. Le langage est pour lui un phénomène largement féminisant :

*Tous leurs corps busqués par les machines, comme une locomotive qu'on inaugure, s'orientent, comme s'orne aussi d'expressions émouvantes le corps solide des cent mille voyous qu'on rencontre, car une littérature populaire, légère d'être non écrite, légère et volant de bouche en bouche, dans le vent dit d'eux : « Ma petite gueule », « Petite gouape », « Jolie canaille », « Petite vache » (à remarquer que le mot « petit » ou « petite », s'il s'applique à moi ou à quelqu'un des objets qui me touchent de près, me bouleverse, même si l'on me dit : « Jean, tes petits cheveux » ou « ton petit doigt », et me voici retourné<sup>1395</sup>).*

On voit à quel point la performativité de la langue est pensée par l'auteur. Ce n'est pas un hasard : le prisonnier n'a que les mots pour le distraire de sa geôle. C'est par les mots que le prisonnier se libère, creuse des tunnels d'imagination dans les murs de sa cellule. La situation du romancier, nous aurons l'occasion d'y revenir, est précisément ce qui permet de manier à la fois la langue des macs, l'argot, et la parlure des folles, de conjuguer déphallicisation et rephallicisation par la langue. Comme dans ce passage du procès de Notre-Dame :

*– L'vieux était foutu. Y pouvait seulement pu bander.*

*Le dernier mot ne passa pas les crânes petites lèvres ; néanmoins, les douze vieillards, bien vite, ensemble, mirent leurs deux mains devant leurs oreilles pour en interdire l'entrée au mot gros comme un organe, qui ne trouvant pas d'autre orifice, entra, tout roide et chaud, dans leur bouche béante. La virilité des douze vieillards et celle du Président étaient bafouées par la glorieuse impudeur de l'adolescent<sup>1396</sup>.*

---

<sup>1395</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 231.

<sup>1396</sup> *Ibid.*, p. 329.

Alors qu’il s’apprête, les « mains dans les poches » (soit dans une invagination), à se faire juger puis décapiter, Notre-Dame trouve le moyen de se rephalliciser par le langage. L’emploi du verbe obscène « bander » lui permet de se reviriliser, de s’encapaciter à nouveau. Et les jurés le savent qui « bouche béante » (invaginés des lèvres !) perçoivent le mot « gros comme un organe », avisent son caractère phallique. En termes genetiens, le verbe est un phallus que le prévenu enfonce sciemment dans les orifices idoines, ici les « oreilles » et la « bouche », de sorte que toute la cour, le Président – christique et virginal à la fois – et les douze apôtres (les douze jurés), s’en trouve bafoués, castrés : à leur tour déphallicisés. Victoire du langage sur la toute-puissante justice, tout le roman de Genet tourne autour du pouvoir des mots, de la force de la langue, de sa sexuation. C’est Genet lui-même qui souhaite déphalliciser une justice qu’il juge, dans son cas, déphallicisante.

La Folle d’en face ne fait pas autrement qui se construit toute une vie imaginaire grâce à la langue. Le langage a pour elle les mêmes fonctions que chez Divine : il s’agit à la fois de s’approprier la langue commune et de resignifier le réel par cette langue. Pour reprendre la distinction faite par Genet, la protagoniste de Lemebel parle bel et bien la langue des folles. Comme Divine, la Folle d’en face goûte la langue, la décompose et s’y installe, de sorte que sa voix ne produit plus des mots mais, comme son ancêtre, des « fusées » et des fleurs, comme dans ce passage où elle raconte à Carlos divers éléments de sa vie :

*Elle tricotait l’attente, faufilait de sa voix mignarde des parcelles de mémoire, des petits souvenirs fugaces. Bribes d’une errance péripatéticienne dans les impasses sans nom, dans les rues sales où elle traînait, transie. Sa musique de pédale en arpentant son « trottoir tropical », en recevant le coup de queue opportun d’un souillard qui avait été pour quelques heures son cavalier et le soutien de son destin en échange de quelques pièces, histoire de combattre ce froid solitaire à coups de queue chaude comme la braise. N’importe quel [frottement] vagabond était bon à se venger de la vie, à limer la malchance<sup>1397</sup>. [Traduction modifiée]*

*... ella tejía la espera, hilvanaba trazos de memoria, pequeños recuerdos fugaces en el acento marifrunci de su voz. Retazos de una errancia prostibular por callejones sin nombre, por calles sucias arrastrando su entumida “vereda tropical”. Su son maraco al vaivén de la noche, al vergazo oportuno de algún ebrio pareja de su baile, sustento de su destino por algunas horas, por algunas monedas, por compartir ese frío huacho a toda cache caliente. A todo refregón vagabundo que se desquita de la vida lijando con el sexo la mala suerte<sup>1398</sup>.*

<sup>1397</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 16.

<sup>1398</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 165.

On retrouve la langue de « Haute-Pédalerie » évoquée par Genet. C'est que, comme le dit le personnage de Lemebel, lorsque Carlos s'étonne de sa langue poétique, de son parler métaphorique, « presque toutes les folles amoureuses ont la voix qui fleurit<sup>1399</sup> » ; ainsi le lyrisme, la poétisation, relèveraient d'une écriture travestie, du langage des folles. Et il est vrai qu'autant Lemebel que Genet s'abandonnent à la faconde métaphorisante de la langue et du lyrisme en plein cœur de romans dévolus à la description de milieux interlopes ou résistants. Citons par exemple ce passage déjà évoqué plus haut :

*Vous me flattez princesse, rougit Carlos, mais je n'arrive pas à la cheville d'un aussi grand homme. Crois pas ça, tu es superbe, il ne te manque que la barbe. Et si tu te la laissais pousser, mon petit Carlos ? À ton avis ? Tu te ferais repérer tout de suite et tu mourrais comme le Che ? Verseriez-vous alors quelque larme pour moi, princesse ? Une et une seule, une toute petite petite perle aigrie parce qu'on l'aurait éloignée de la mer. Tu n'as jamais songé à écrire ? Tu parles en poésie, tu savais<sup>1400</sup> ?*

*Me halaga usted princesa, se sonrojó Carlos, pero yo estoy muy lejos de esa enorme figura. Ni tanto, tú eres regio y sólo te falta la barba. ¿Por qué no te dejas barba Carlitos? ¿Por qué crees tú? Te cacharían al tiro y morirías como el Che. ¿Y usted derramaría alguna lágrima por mi princesa? Una sola, nada más que una, pequeñita, pequeñita, como una perla amarga que se quedó sin mar. ¿Nunca has pensando escribir?, tú hablas en poesía. ¿Lo sabes<sup>1401</sup>?*

On retrouve ici l'alliance d'une langue populaire multipliant les adjectifs hypocoristique (mon « petit » Carlos) et les éclats lyriques de la Folle exploitant toutes les ressources de la métaphore, de l'épizeuxie et de l'hyperbole dans une vaste théâtralisation de la parole (« une toute petite petite perle aigrie »). Carlos est séduit par ce langage, comme l'était Mignon par celui des folles :

*Il se pourrait, princesse, que votre chant soit de la poésie à l'état pur, comme celle des oiseaux qui ne fréquentent pas non plus les universités<sup>1402</sup>.*

*Puede ser princesa, que su canto sea poesía pura, como los pájaros que tampoco han ido a la universidad<sup>1403</sup>.*

Le langage des folles est associé soit à la poésie soit au langage inarticulé des animaux. Il est un chant, un pépiement, constitués de tics et de cris, de notes et de fleurs. La langue de la Folle d'en face déroule le même processus que celui employé par les folles de Genet,

<sup>1399</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 127.

<sup>1400</sup> *Ibidem*.

<sup>1401</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 144.

<sup>1402</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 127.

<sup>1403</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 145.

il s'agit toujours de décomposer et de parodier, de désarticuler et de dissoudre le langage commun, à l'usage des dominants, pour refondre une langue, une langue *queer*, propre à être parlé par les êtres abjectés, homosexuels et/ou efféminé, femmes ou travestis. Pourquoi cette poétisation du réel dans la langue de la Folle d'en face ? C'est qu'il lui faut par cette syntaxe *queerisée*, par cette métaphorisation permanente, resignifier le réel afin de s'y trouver une place :

*Una loca vieja y ridícula posando de medio lado, de medio perfil, a medio sentar, con los muslos apretados para que la brisa imaginaria no levantara su pollera también imaginaria*<sup>1404</sup>.

*Elle, folle vieille et ridicule posant de côté, exhibant la moitié de son profil, à demi assise, les cuisses serrées pour que la brise imaginaire ne gonfle pas sa jupe, elle aussi imaginaire*<sup>1405</sup>.

Comme chez Divine, la langue est le refuge de la Folle, l'endroit où le réel se trouve transformé. Tout le complément circonstanciel de but est bâti sur le vide que remplit l'imagination de la Folle. Sa féminité (fondée ici sur le vestimentaire) relève de l'imagination et c'est la langue du narrateur qui la permet. Tout comme Divine également, la Folle évolue dans un théâtre de la parole, un théâtre kitsch où la performance vocale et corporelle se brode autour des mots mâchés, répétés, modulés :

*C'est le début de la fin, dit-elle s'adressant à l'aquarelle nuageuse qui surplombait la ville, à ce ciel aux couleurs tristes et délavées. Grâce à sa réplique de comédie vieillotte, elle avait réussi à émouvoir le gosse, à l'intégrer dans la scène bon marché de folle fatale qu'elle était en train de jouer. Elle tourna lentement les épaules et, lorsqu'elle lui fit face, elle l'incendia d'un regard de forêt obscure. Je n'ai jamais compté pour toi le moins du monde. Je n'ai jamais compté pour toi le moins du monde, chuchota-t-elle en se mordant la lèvre. Jamais, répéta-t-elle pour elle, théâtrale, avalant le jamais dans un sanglot étouffé*<sup>1406</sup>.

*Esto es el comienzo de algún final, dijo ella, como si le hablara a la acuarela nublada de la ciudad, a ese cielo triste que el atardecer marchitaba de colores. Ahora Carlos se había sentado confuso, y una curva de preocupación alteraba el trazo terso de sus lindas cejas. Lo había conseguido con su diálogo de comedia antigua, había logrado conmover al chiquillo, hacerlo entrar en la escena barata que representaba su loca fatal. Lentamente fue girando sus hombros hasta quedar frente a él, mirándolo con una llamarada de selva oscura. Nunca te importé ni un poquito, le susurró mordiéndose el labio. Nunca, se repitió teatrera, tragándose el nunca en un sollozo ahogado*<sup>1407</sup>.

---

<sup>1404</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>1405</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 28.

<sup>1406</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 81.

<sup>1407</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, pp. 87-88.



On voit bien que le langage contribue à la performance. L'utilisation de répliques de film, d'une certaine théâtralisation de la parole contribuent au discours de la Folle. La dimension citationnelle de la langue de la Folle est d'autant plus flagrante tout au long du roman que les quatrains de chansons qui émaillent le texte sont pour certains chantés par elle, contribuant dès lors au discours. Il en est de la Folle lemebelienne comme de la tante genetienne : son discours relève du chant. C'est pourquoi la langue des hommes contraste fortement dans le récit. Car, comme chez Genet, les Folles et les hommes ne parlent pas la même langue :

*Il affirmait qu'elles ne contenaient que des livres, rien que de la littérature censurée, et il dit ça de sa bouche humide comme un nénuphar, sur un ton si viril qu'elle ne put refuser et que l'écho de cette voix résonna longtemps dans sa petite tête d'oiseau platinée<sup>1408</sup>.*

*Diciendo que eran solamente libros, pura literatura prohibida, le dijo con esa boca de azucena mojada. Con ese timbre tan macho que no pudo negarse y el eco de esa boca siguió sonando en su cabecita de pájara oxigenada<sup>1409</sup>.*

Chez Donoso aussi le langage des hommes et celui de la folle diffèrent. La présence des monologues intérieurs et de parties dialoguées permettent de faire entendre cette voix singulière tant dans son vocabulaire (la récurrence des injures réintégréées, réappropriées, sans pour autant être resignifiées) que dans sa tonalité (cette voix chantée, ce ton de fusée qu'on retrouve tant chez Divine que chez la Folle d'en face), pour autant *El Lugar sin límites* ne contient pas la même réflexion métalinguistique que chez Genet et Lemebel. L'auteur ne procède pas à une analyse explicite des discours de la folle. Les dialogues y servent un intérêt narratif. C'est sans doute que contrairement aux deux autres, Donoso n'entre pas dans la logique d'une écriture *queer* ou *queerisante*, d'un style travesti.

#### 432. Trouble dans le langage : écriture *queer*, écriture *folle*

---

<sup>1408</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 16.

<sup>1409</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 10.

L'incipit de l'un des essais d'Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*, fondateur de la notion d'écriture féminine, met en évidence les enjeux sociaux et esthétiques d'une telle écriture :

*Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps ; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte — comme au monde, et à l'histoire, — de son propre mouvement<sup>1410</sup>.*

Or, le sujet homosexuel, et plus encore le sujet travesti, s'est trouvé tout autant éloigné de son corps et de sa langue. Est-ce à dire, comme le fait Cixous<sup>1411</sup>, que Genet est un représentant de l'écriture féminine ? Nous avancerions plutôt, comme le fait cette fois-ci Elizabeth Stephens, qu'il incarne, avec quelques décennies d'avance, l'archétype d'une écriture *queer*. Avec Genet, ce n'est pas seulement la « femme » qui se met « au texte [...] de son propre mouvement » mais bien la « tante », et plus précisément la « tante-fille » par opposition à la « tante-gars », soit l'homosexuel efféminé, passif, et, potentiellement, travesti. Aussi faut-il, pour plagier Cixous, que le *travesti s'écrive, qu'il fasse venir les travestis à l'écriture, dont ils ont été éloignés aussi violemment qu'ils l'ont été de leurs corps...* De même que l'écrivaine, l'écrivain *queer* doit s'installer dans la langue du phallus pour mieux l'y déloger, l'évider, la saper :

*C'est en écrivant, depuis et vers la femme, et en relevant le défi du discours gouverné par le phallus, que la femme affirmera la femme autrement qu'à la place à elle réservée dans et par le symbole, c'est-à-dire le silence<sup>1412</sup>.*

Or, on l'a dit, Genet est de tous les romans du corpus, le seul à s'inscrire dans sa narration, à développer tout un éthos d'écrivain. Voici d'ailleurs ce qu'écrivent Agnès Fontvieille et Philippe Wahl dans un article déjà cité :

*La fiction des premiers romans affiche, par de nombreuses gloses métadiscursives, une volonté d'inscrire l'écriture dans le champ rhétorique. Sa visée pragmatique fondamentale relève de la légende de l'écrivain<sup>1413</sup>.*

---

<sup>1410</sup> CIXOUS, Hélène. *Le Rire de la Méduse*. *Op. Cit.*, p. 37.

<sup>1411</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>1412</sup> *Ibid.*, pp. 46-47.

<sup>1413</sup> FONTVIEILLE, Agnès. WAHL, Philippe. « Une Esthétique du simulacre. Genet romancier », *Op. Cit.*, p. 436.

Ce que nous allons interroger quant à nous est l'idée que l'éthos développé ici est un éthos homosexuel, un éthos travesti. La question d'une écriture homosexuelle, comme celle d'une écriture féminine, a, on le sait, fait couler beaucoup d'entre. Elle a ses partisans<sup>1414</sup> et ses détracteurs. Dans l'article intitulé « Un style gay », Éric Bordas écrit à propos de l'exploitation d'une thématique homosexuelle dans le cadre du roman :

*Mais on peut se demander si cette thématique n'est pas elle-même exemplifiée, dans les cas de littérature ambitieuse, par des structurations poétique, linguistique et stylistique qui relèveraient d'une autre projection identitaire, complémentaire, et plus engagée, moins univoque surtout, que l'on appelle souvent « vision », par métaphore proustienne, ou « style »<sup>1415</sup>.*

Pour Bordas, le choix d'une thématique homosexuelle peut, à certains égards, avoir des répercussions sur le style. C'est aussi la position auctoriale qui est à l'origine de cette écriture. Ainsi le rejet de l'hétéronormativité influencerait tant sur le fond que sur la forme :

*Le style est déjà et d'abord dans le choix des objets de discours, pour ne même pas parler des sujets : écart contre l'hétéronormativité romanesque, raconter une histoire d'amour entre deux hommes est un geste poétique de premier niveau, le plus radical, et il engage le style, par sa rupture culturelle. Sur cette base, tous les phénomènes énonciatifs de singularisation, individuelle ou collective, sont possibles<sup>1416</sup>.*

Agnès Vannouvong fait également le lien entre la thématique homosexuelle et le style :

*... plus qu'un thème, le travestissement est une esthétique et une poétique à part entière qui s'appuie sur une stylisation de la langue<sup>1417</sup>.*

Dans ses *Fragments*, Genet lui-même ne cache pas le lien qui existe entre homosexualité et langage, entre la sexualité et le style. Ce texte est à bien des égards le manifeste d'une écriture *folle*. Genet énonce, doctement, d'où provient l'écriture, son écriture, quelle en est la source :

*Le langage, support sans cesse renaissant d'un lien entre les hommes, les pédérastes l'altèrent, le parodient, le dissolvent. Entre elles, délivrées du sévère regard social, ces*

---

<sup>1414</sup> Voir : LIVIA, Anna. HALL, Kira (Éd.). *Queerly Phrased. Language, Gender and Sexuality*. New York: Oxford University Press, 1997 ou RINGER, R. Jeffrey. (éd.). *Queer Words, Queer Images. Communication and Construction of Homosexuality*. New York: New York University Press, 1994.

<sup>1415</sup> BORDAS, Éric. « Style gay ? », in *Littérature*, n° 147, 2007/3, pp. 117.

<sup>1416</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>1417</sup> RENAUD, Aurélie, VANNOUVONG, Agnès (dir.), *Toutes les images du langage. Jean Genet*, Fassano/Paris : Schena Editore/Alain Baudry et C<sup>ie</sup> éditeur, coll. "Biblioteca della ricerca", série "Transatlantique" n°8, 2008, p. 136.

*folles se reconnaissent dans la honte qu'elles habitent d'oripeaux. Le réel perd pied et laisse apparaître une tragique insécurité*<sup>1418</sup>.

Altération, parodie, dissolution : voilà selon Genet les trois modalités du rapport à la langue entretenue par les homosexuels efféminés, par les folles. La langue commune est l'apanage du patriarcat. Il s'agit toujours de la langue des hommes puisque toute langue instituée est avant tout masculine, faite et voulue par des hommes, parlée et validée par eux. De sorte que les non-hommes – les femmes, les homosexuels, les travestis – utilisent cette langue mais en l'altérant, en la parodiant, en la dissolvant dans une langue nouvelle. C'est ce que fait Genet à longueur d'œuvres et c'est d'autant plus notable dans *Notre-Dame-des-Fleurs* le seul de ses romans à avoir pour figure centrale un travesti. La langue de Genet n'est ni la langue littéraire du XVII<sup>e</sup> ou du XVIII<sup>e</sup> ni la langue populaire, l'argot des rues que seul un auteur cisgenre comme Céline pouvait imposer dans l'enceinte du roman. Non, la langue de Genet est décidément une langue marginale, une langue abjectée, bigarrée, la parlure des folles et des tantes, la langue *queer* des répudiés de la sacro-sainte binarité mais également la langue des traditions littéraires, celle des périodes, des hyperbates, des anacoluthes. De sorte que oui, le « réel perd pied » car la langue des folles se déjoue de toute cohérence. C'est pourquoi la trame narrative à son tour s'altère, se parodie, se dissout, car la langue de Genet perd très systématiquement le réel de vue – le narrateur n'avoue-t-il pas lui-même fantasmer son livre, l'inventer au fil des fantasmes et de l'imagination ? C'est que la cohérence des folles est ailleurs :

*S'il est vrai que toute œuvre se poursuit et s'achève selon une rigueur qui ne se réfère à rien qu'à une constante loyauté dans ses rapports, ainsi dans une vie qui, comparable à l'œuvre d'art, est rupture et fin en soi, toute morale n'est qu'ordre cohérent ne se référant à rien qu'à une constante loyauté dans de actes entre eux. Folles, notre morale était une esthétique*<sup>1419</sup>.

Ces « fragments » sont précieux pour l'analyste de la geste genétienne : la cohérence du roman de Genet n'est pas à chercher dans l'unicité d'une trame narrative, dans le choix d'un genre, d'un registre, d'une tonalité, mais dans le vertige esthétique. Deux principes semblent ici présider au langage des folles : le culte de l'esthétique et le refus de la morale commune et d'une loyauté autre qu'esthétique.

Or cette esthétique de la langue est encore à détailler mais avant cela il serait bon de rappeler les significations induites pas la notion de *queer* afin de montrer que l'écriture

---

<sup>1418</sup> GENET, Jean. *Fragments. Op. Cit.*, p. 78.

<sup>1419</sup> *Ibid.*, p. 84.

genetienne peut être considérée comme *queer* avant la lettre. Dans son livre *Queer Theory*, Teresa de Laurentis définit la notion de *queer* comme une « forme de résistance à l’homogénéisation culturelle » (« *forms of resistance to cultural homogenization*<sup>1420</sup> ») et de fait l’esthétique genetienne, tant dans sa construction narrative que dans ses choix topiques, tant dans son style que dans ses influences, s’impose comme l’inventeur de formes résistant à l’homogénéisation culturelle. Anne-Emmanuelle Berger dans un article, revient sur l’apport de Eve Sedgwick sur la définition du terme et rappelle qu’elle « définit la littérature comme une pratique *queer*, là où elle s’efforce d’interroger les formations discursives hégémoniques en donnant à la langue un tour bizarre, de sorte que les inférences de sens habituelles ou encore les modes de catégorisation ordinaires s’en trouvent bouleversés. Sont ainsi potentiellement *queer* des « *sites where meanings don’t line up tidily with each other*<sup>1421</sup> » : littéralement des domaines ou des configurations dans lesquelles les significations produites ne sont pas proprement alignées les unes avec les autres, et où, par conséquent, la cohérence, sémantique et idéologique se trouve menacé<sup>1422</sup> » Or, on l’a vu à maintes reprises, la cohérence sémantique et idéologique est régulièrement sapée par l’écriture genetienne qui fait correspondre à l’instabilité identitaire et sexuelle de son héroïne travestie une instabilité narrative, générique, stylistique, sinon systématique du moins systémique. C’est en ce sens que l’écriture genetienne a d’abord été analysée par Cixous comme une écriture féminine puis par la critique américaine comme une écriture *queer* car elle résiste à tout système établi, à toute forme de cohérence ; l’écriture genetienne vient bousculer l’ordre des choses littéraires. Les « significations produites » sont sans cesse désalignées au sein de la phrase genetienne, d’où l’aspect labyrinthique du livre. Pascale Gaitet rappelle également dans son livre *Queens and Revolutionnaires* cette identification de Genet à l’écriture féminine :

*In light of this, and transferring the appropriation of the feminine into the realm of literature, my initial intention had been to consider Genet’s texts as examples of écriture féminine, taking as a theoretical point of departure a remark by Hélène Cixous*

<sup>1420</sup> DE LAURETIS, Teresa. *Queer theory: Lesbian and Gay Sexualities*, in *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 3, no. 2 (Summer 1991), Indiana University Press, 1991, p. IV.

<sup>1421</sup> SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Tendencies*. Duke University Press, 1993, p. 3.

<sup>1422</sup> BERGER, Anne-Emmanuelle. « Écrire le corps au temps du MLF », in *Le Genre en littérature : les reconfigurations du masculin et du féminin du Moyen-âge à l’extrême contemporain*, dir. MF de Courtivron et Fabienne Pomel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020, p. 352.

in “The Laugh of Medusa”: in a provocative footnote, she cites Genet, along with Colette and Duras, as examples of such a writing<sup>1423</sup>.

*Dans cette perspective, et en transférant l'appropriation du féminin dans le domaine littéraire, mon intention initiale avait été de considérer les textes de Genet comme des exemples d'écriture féminine, en prenant comme point de départ théorique une remarque d'Hélène Cixous dans « Le rire de la Méduse » qui, dans une note provocatrice, cite Genet, en compagnie de Colette et de Duras, comme exemples d'une telle écriture. [Notre traduction]*

Elle poursuit ensuite sa démarche en mettant en évidence les points d'articulation de cette écriture :

*One characteristic of such a writing is stylistic: the language of écriture feminine is one that disrupts grammatical rules, creating ambiguous, multiple meanings and destabilizing the signifying process. It is indeed the case that Genet's prose constantly draws on poetic processes – rhythm, alliteration, assonance, dissonance – and its finely wrought syntax produces semantic ambiguities. This process of defamiliarization operates not only on the level of the sentence but on a larger structural framework as well: the nonlinear time scale of Our Lady of the Flowers immediately comes to mind (the narrative plunges unexpectedly back into Louis/Divine's childhood, weaves its way in and out of the narrator's prison cell, in and out fantasy) and so do unannounced changes of narrative voice in Funeral Rites. Such a style – pliant, wrought, complex – participates in a vital function of écriture feminine: the undoing of binary oppositions. And, indeed, Genet's texts are pervaded by such undoings, as he himself acknowledges in the opening pages of A Thief's Journal: one of his goals is “to negate fundamental oppositions”. This occurs linguistically, through the process of defamiliarization I mentioned above, and, structurally, through the merging of past and present, reality and fantasy<sup>1424</sup>.*

*Une caractéristique d'une telle écriture est la dimension stylistique : le langage de l'écriture féminine est celui qui bouleverse les règles grammaticales, crée des sens ambigus, multiples et déstabilise le processus signifiant. En effet, la prose de Genet fait constamment appel à des processus poétiques – rythme, allitération, assonance, dissonance – et sa syntaxe finement travaillée produit des ambiguïtés sémantiques. Ce processus de défamiliarisation s'opère non seulement au niveau de la phrase mais aussi sur un cadre structurel plus large : l'échelle de temps non linéaire de Notre-Dame-des-Flours vient immédiatement à l'esprit (le récit replonge inopinément dans l'enfance de Louis/Divine, tisse son chemin à l'intérieur et à l'extérieur de la cellule de prison du narrateur, à l'intérieur et à l'extérieur de la fantaisie) et il en va de même des changements inopinés de la voix narrative dans Pompes Funèbres. Un tel style – souple, travaillé, complexe – participe à une fonction vitale de l'écriture féminine : le dénouement des oppositions binaires. Et, en effet, les textes de Genet sont imprégnés de tels déconstructions, comme il le reconnaît lui-même dans les premières pages du Journal d'un voleur : l'un de ses objectifs est de « nier les oppositions fondamentales ». Cela se produit linguistiquement, à travers le processus de défamiliarisation dont j'ai parlé plus haut, et, structurellement, à travers la fusion du passé et du présent, de la réalité et du fantasme. [Notre traduction]*

---

<sup>1423</sup> GAITET, Pascale. *Queens and Revolutionaries*. Op. Cit., p. 13.

<sup>1424</sup> *Ibid.*, p. 14.

Ainsi, pour Gaitet (mais également pour Elizabeth Stephens et Cixous), l'écriture de Genet peut être taxée de féminine (et plus tard de *queer*) en ceci qu'elle bouleverse les règles grammaticales, produit une ambiguïté référentielle, exploite les ressources du poétique au détriment de la cohérence romanesque, opère enfin un processus de défamiliarisation du lecteur habitué à la cohérence narrative et stylistique. De nombreuses phrases portent en elles cette ambiguïté, ce trouble référentiel, cette altération du signifiant qui vient déstabiliser tout l'univers diégétique :

*Ainsi je vivais au milieu d'une infinité de trous en forme d'homme*<sup>1425</sup>.

La grammaire se trouve également bouleversée par endroit (et pas seulement par l'emploi du féminin par des hommes) :

*Ils y vivaient comme nous avons vu que vivaient Divine et Mignon, c'est-à-dire d'une vie magnifique et légère, qu'un souffle peut crever, – pensent les bourgeois, qui sentent bien la poésie des vies de créateurs de poésies : danseurs nègres, boxeurs, prostituées, soldats, mais qui ne voient pas que ces vies ont une attache terrestre, puisqu'elles sont grosses d'épouvante*<sup>1426</sup>.

La phrase genettienne, inspirée de la phrase proustienne, se désarticule parfois sous le poids des subordonnées et des incisives, des hyperbates et des anacoluthes, aussi de la synchise et du zeugma, qui interrompent sa logique :

*Les fantômes ne sont ni de fumée ni d'un fluide opaque ou translucide : ils sont clairs comme l'air. Nous les traversons le jour, surtout le jour. Quelquefois, ils se dessinent en traits de plume sur nos traits, sur une de nos jambes, croisant leurs cuisses sur les nôtres, dans l'un de nos gestes. Divine a passé plusieurs jours avec ce Marchetti d'air limpide, qui s'enfuit avec Notre-Dame, qui l'égara – et presque assassina – dont Notre-Dame ne traversait pas toujours le fantôme sans entraîner dans son geste des lambeaux étincelants, insensibles aux yeux de Mignon et de son grand ami (il voulait peut-être dire « bon ami », un jour il a dit « bel ami »). Il prend une cigarette. Mais c'est Marchetti qui, d'une chiquenaude en vache, la fait gicler du paquet. Un peu partout, des haillons du fantôme Marchetti s'accrochent à Notre-Dame. Notre-Dame en est méconnaissable. Ces guenilles de fantôme s'ajustent mal sur lui. Il a vraiment l'air d'être déguisé, mais comme seuls le savent faire les petits paysans pauvres au temps du Carnaval, avec des jupons, des châles, des mitaines, des bottines à boutons et à talon Louis XV, des capelines, des fichus dérobés aux armoires des grand-mères et des sœurs. Peu à peu, pétale par pétale, Notre-Dame-des-Fleurs effeuille son aventure. Vraie ou fausse ? Les deux*<sup>1427</sup>.

---

<sup>1425</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 184.

<sup>1426</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>1427</sup> *Ibid.*, p. 197.

Ce passage est particulièrement intéressant – mais nous aurions pu en citer d’autres – dans la mesure où la déconstruction de la phrase est corrélée directement à la déconstruction des identités. Le bouleversement grammatical de la syntaxe par les procédés précédemment évoqués permet de rendre compte du néant ontologique qui préside à la création des êtres. Les gestes de Notre-Dame ne sont pas les siens. De même, le refus de toute forme de binarité (sexuelle, genrée, identitaire) culmine ici dans la possibilité que l’aventure de Notre-Dame soit à la fois vraie et fausse. Genet sape donc toute forme de cohérence et il est indéniable que ce saccage est lié à l’idée que le protagoniste de l’œuvre se veut à la fois homme et femme et aucun des deux. Le choix d’une topique homosexuelle et transgenre a pour corollaire une syntaxe débinarisée, déconstruite, tordue, en un mot : *queerisée*. Quant à la cohérence narrative, elle est brisée à plusieurs reprises, notamment lorsque le nom de Marchetti intervient pour désigner indistinctement et sans cohérence aucune soit le double imaginaire et masculin inventé par Divine lorsqu’elle veut séduire Notre-Dame ou, comme dans le passage précédent, un « beau corse blond de trente, champion de lutte gréco-romaine<sup>1428</sup> » rencontré par Notre-Dame. En somme le bouleversement de l’ordre traditionnel des mots provoque une torsion de la langue ; l’hyperbate et la synchise (transgression de l’ordre des mots) en sont les figures les plus marquantes, et tout se passe comme si cette torsion, grammaticale et stylistique, fonctionnait en harmonie avec la torsion du corps *queer* déjà relatée dans notre deuxième chapitre, si bien qu’au corps tordu et débinarisé du travesti correspond la forme transgressée de la phrase. Genet le sait bien qui écrit dans *Miracle de la rose* :

*Dans un poème, les mots habituels sont déplacés et replacés de telle sorte qu’à leur sens courant s’en ajoute un autre : la signification poétique<sup>1429</sup>.*

Les figures jouant sur l’ordre des mots que nous avons précédemment citées procèdent de cette *queerisation* avant la lettre de la langue par Genet. Parce qu’elles jettent le trouble, parce qu’elles sèment le désordre, ces figures relèvent de l’appropriation de la langue par ceux qui en furent démunis. Il s’agit de reprendre le contrôle de la langue commune, masculine, en la désarticulant. C’est d’autant plus notable que Genet réintroduit dans son écriture des situations syntaxiques devenues obsolètes, comme la postposition du sujet, l’antéposition des compléments ou les appositions en début de

---

<sup>1428</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>1429</sup> GENET, Jean. *Miracle de la rose*. Paris : Éditions Gallimard, Collection Folio, 1977, p. 233.



phrase<sup>1430</sup> comme s'il lui fallait revenir à un état de langue archaïque afin de mieux la transgresser. La transgression de l'ordre des mots ou des propositions à des fins d'inintelligibilisation de la syntaxe, ce qu'on nomme en rhétorique une synchise, est un stylème de l'œuvre genétienne et se retrouve à maintes reprises dans ce premier roman. Pour exemple, cette tournure de phrase – datée – collectée au fil du récit :

*... fait sa mort équivaloir à un assassinat<sup>1431</sup>.*

*... le poème, toujours, fait le sol se dérober sous la plante de vos pieds<sup>1432</sup>*

Cette transgression de l'ordre habituel des mots et des propositions dans la phrase est l'un des tours stylistiques majeurs du roman et ne peut être détaché de la charge morale et politique du livre. Il y a dans cette volonté de désordonner la syntaxe française une velléité parricide et *patricide*. Il s'agit toujours de circonvenir à l'ordre des choses, quand bien même il lui faut pour cela passer par des stades archaïques de la langue. Parfois la grammaire est transgressée jusqu'à la limite de la correction :

*Clément me dit, enfin, les tranches où le mit la suite du drame : le soleil, me dit-il, entrain par la fenêtre du petit logement, et que jamais avant il n'avait remarqué cette qualité du soleil : la malveillance<sup>1433</sup>.*

L'ajout par hyperbate de la dernière subordonnée conjonctive entre en contradiction avec la logique syntaxique préalable qui voulait introduire un discours direct (« me dit-il »). Il n'est jusqu'à la ponctuation qui soit ici, par l'usage redoublé des deux points, inhabituelle. L'enjeu est donc toujours de perturber l'ordre des choses, tant dans la topique que dans son traitement narratif et syntaxique. Autre exemple d'hyperbate qu'on donne ici dans sa version originale que nous donne à lire la récente réédition des textes dans la Pléiade sans les coupures et retranchements des premières éditions qui ont tendance, au-delà de l'amputation de scènes pornographiques, à élaguer certaines phrases pour moins d'obscurité :

*Par désœuvrement et pour paraître naturel (un client naturel), – et puis encore parce qu'il est difficile se dépêtrer de cette turbulence, mouvement brownien, aussi peuplé et*

---

<sup>1430</sup> Cf. FONTVIEILLE, Agnès. « Ordre des mots et utopie grammaticale chez Jean Genet », in *L'Ordre des mots à la lecture des textes*, dir. FONTVIEILLE, Agnès, THONNERIEUX, Stéphanie, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2009, pp. 403-417.

<sup>1431</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 18.

<sup>1432</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>1433</sup> *Ibid.*, p. 186.

*mouvant, émouvant, que la torpeur du matin, – il s'attardait à regarder au passage toute l'étrangeté des étalages, où l'on voit des chemises, des pots de colle, des marteaux, des agneaux, des éponges en caoutchouc*<sup>1434</sup>.

Chez Genet, ce n'est pas seulement le traitement de la thématique homosexuelle et travestie qui doit choquer mais également la corruption de la grammaire employée et déployée pour cela. L'enjeu n'est jamais strictement poétique, il est aussi et en même temps politique (Genet s'emploie à transgresser la langue autant que la loi). Voici pourquoi l'hyperbate est sans conteste l'un des pivots stylistiques de l'auteur :

*Au cinéma, sages comme des écoliers (mais, comme autour des écoliers, qui – il suffit – baissent ensemble leur tête derrière le pupitre, rôde, prêt à bondir, un petit acte fou), Notre-Dame et Gorgui fument et ne voient que des images*<sup>1435</sup>.

On voit comme la phrase, d'un abord simple, est sapée par l'insertion de parenthèses et dans les parenthèses d'une nouvelle incise entre tirets. La phrase nucléaire est le plus souvent déconstruite de l'intérieur par ces ajouts successifs qui viennent en détériorer le message – d'autant que la phrase mise entre parenthèses est rendue inintelligible par la synchise et l'inversion sujet-verbe, tous deux éloignés par une apposition. C'est la même logique qui préside à l'emploi des ellipses grammaticales qui redoublent dans le cas suivant la synchise :

*De l'avoir évoqué suffit pour que ma main gauche par ma poche percée ... Et le souvenir de Mignon ne me quittera pas que je n'aie terminé mon geste*<sup>1436</sup>.

Dans l'article qu'elle écrit entre autres sur l'emploi de l'hyperbate dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, Agnès Fontvieille écrit :

*Parce qu'elle est une figure de l'artifice, l'hyperbate donne à la phrase une inflexion caractéristique par laquelle le quotidien le plus ordinaire gagne un prestige d'abord langagier. Source d'opacité, signe d'une volonté d'ajustement rythmique et d'ordonnancement du discours, elle apparaît comme la marque d'une surdétermination énonciative, conférant au propos un caractère à la fois digne, distant et contrôlé*<sup>1437</sup>.

Il s'agit donc bien de donner à sa langue cette théâtralité, ce goût de l'extraordinaire qu'on retrouve dans les dialogues et les répliques des travestis. D'ailleurs, ces figures de l'ordre

---

<sup>1434</sup> GENET, Jean. *Romans et poèmes. Op. Cit.*, p. 164.

<sup>1435</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, pp. 246-247.

<sup>1436</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>1437</sup> FONTVIEILLE, Agnès. « Jean Genet : la phrase qui tombe à pic », *L'Hyperbate aux frontières de la phrase*, Anne-Marie Paillet & Claire Stolz (dir.), PUPS, 2011, p. 295.

des mots se retrouvent autant dans le discours du narrateur que dans celui des tantes. De sorte qu'il n'est pas si audacieux de suggérer que la désarticulation de la phrase, le désordre des mots en son sein, procèdent de ce qu'on nommerait aujourd'hui une *queerisation* volontaire de la langue par Genet. L'enjeu est toujours de trouver cette langue qui n'est pas celle des hommes, c'est-à-dire la langue commune, mais qui appartiendrait au sujet homosexuel, au sujet travesti, efféminé ; comme s'il fallait toujours intervenir dans la langue du dominant pour se la réapproprier. Bien que son optique ne soit pas celles des études de genre, la lecture que fait Agnès Fontvieille du style de Genet peut nous permettre de renforcer notre thèse :

*La plupart du temps, les hyperbates orchestrent une disjonction topique, par la réunion intempestive des sphères lexicales. L'attention portée au déroulement phrastique dans le laboratoire de phrases que constitue Notre-Dame-des-fleurs transparait tout particulièrement dans la parlure des personnages, et en particulier dans celle de Divine, la prostituée transsexuelle, autour de laquelle s'élabore principalement la fiction romanesque. Le personnage de Divine présente une sensibilité au langage particulière : enfant, tandis qu'elle portait le nom masculin de Culafroy, elle aimait à jouir des « poèmes ingénus » qu'on a déjà évoqués. Adulte, l'argot des hommes, des macs, la bouleverse parce qu'il « devenait un attribut sexuel secondaire ». Comme les autres tantes, Divine a ainsi "sa langue", ses figures<sup>1438</sup>.*

C'est pourquoi la stylisticienne relie sa lecture du langage de Divine à la notion d'hybridité qui est la clé, comme nous l'avons déjà vu, de celle d'Agnès Vannouvong :

*Le langage de Divine, sous toutes ses formes, est un trompe-l'œil parce qu'il s'hybride, s'écarte d'une logique simple – en quoi il est, pour le narrateur, source d'émoi mais aussi d'effet esthétique<sup>1439</sup>.*

Ainsi l'hybridité du langage travesti correspondrait à l'hybridité de son corps, à l'hybridité des corps. On voit bien que le langage est en relation permanente avec l'expression de genre :

*L'hyperbate s'institue comme un stylème du parler tante ainsi qu'en atteste sa mise en série dans ces paroles rapportées de Divine :*

*« – Divine : « J'ai le cœur sur la main, et la main percée, et la main dans le sac, et le sac est fermé, et mon cœur est pris<sup>1440</sup>. »*

---

<sup>1438</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>1439</sup> *Ibidem*.

<sup>1440</sup> *Ibid.*, p. 300.

Le « parler tante » n'est qu'une des constituantes de l'écriture *queer* déployée par Genet dont la désarticulation et le désordre sont deux des motifs récurrents. La qualité disjonctive de la langue genettienne est sans doute le phénomène le plus prégnant de l'écriture *queer*. L'auteur tord la phrase comme il tord les corps de ses personnages travestis. La récurrence des hyperbates ou des anacoluthes confère à la syntaxe une hybridité étonnante qui semble correspondre à celle du corps de Divine sur lequel se manifeste le féminin et le masculin, les muscles et la mollesse. De sorte que des phrases comme celle que nous allons citer font que cohabitent deux registres de narration :

*Le grenier est douillettement chauffé par un système de radiateurs électriques, je veux bien donner un peu de répit, de bonheur même au couple idéal<sup>1441</sup>.*

La juxtaposition des deux phrases correspond à la juxtaposition de deux diégèses distinctes : celle de Mignon et Divine dans la mansarde montmartroise et celle du narrateur dans sa prison imaginant ces deux personnages. Certaines hyperbates sont d'ailleurs l'occasion d'une vaste *queerisation* des personnages ou des situations comme dans cette scène dans laquelle un surveillant de prison se trouve érotisé au détour d'une parenthèse :

*A la Colonie, un surveillant (et il avait vingt-cinq ans, et il était botté de cuir fauve jusqu'à ses cuisses sans doute velues) s'était avisé que le pan de la chemise des colons était taché de merde<sup>1442</sup>.*

Les notations venues en rajouts au sein des parenthèses, par l'association de la jeunesse et du motif des bottes de cuir et des cuisses, *queerisent* une situation dont la teneur érotique n'existe bien entendu que dans l'imagination fertile du narrateur, créant dès lors un effet d'irréalité. C'est dans ces façons de combiner dans une même phrase deux registres de narration – le réalisme social des prisons pour enfants et la fantaisie homoérotique – que se situe aussi l'écriture *queer* genettienne.

S'il maintient une forme de cohérence narrative, Lemebel ne fait pas autre chose que de réfléchir à l'hypothèse d'une langue autre, d'une langue *queer* – et, précisons-le, consciente de sa constituante *queer* –, lorsqu'il narre les aventures de la Folle d'en face. On retrouve par exemple le même culte voué au signifiant, la même façon de le désarticuler, de décortiquer la langue commune :

---

<sup>1441</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 69.

<sup>1442</sup> *Ibid.*, p. 165.

*Ainsi, tel un bourdon vrombissant, elle allait et venait dans la maison drapée dans son étole de Oui, Carlos Non Carlos, Peut-être Carlos. Comme si, inlassablement répétées, les lettres de ce prénom se brodaient dans l'air bercé par l'écho de sa proximité. Comme si cette bouche mignarde qui s'obstinait à les articuler, à lécher, à savourer et à mâcher chaque syllabe, l'emplantant toute entière de ce Carlos si profond si vaste qu'elle n'était plus qu'un soupir, emmitouflée entre le C et le A de ce C-arlos qui illuminait de sa présence son c-adre de vie<sup>1443</sup>.*

*Así, cual abejorro zumbón, iba y venía por la casa emplumado con su estola de: Sí Carlos. No Carlos. Tal vez Carlos. A lo mejor Carlos. Como si la repetición del nombre bordara sus letras en el aire arrullado por el eco de su cercanía. Como si el pedal de esa lengua marucha se obstinara en nombrarlo, llamándolo, lamiéndolo, saboreando esas sílabas, mascando ese nombre, llenándose toda con ese Carlos tan profundo, tan amplio ese nombre para quedarse toda suspiro, arropada entre la C y la A de ese C-arlos que iluminaba con su presencia toda la casa<sup>1444</sup>.*

Dans la relation de la Folle à la langue, quelque chose se produit dans le rapport au signifiant, quelque chose de l'ordre d'un fétichisme lexical qui permet au travesti de se réfugier en-dehors du réel dans la mastication élémentaire et confortante du phonème. Ne pouvant posséder Carlos, la Folle possède déjà son nom. Ne pouvant posséder la féminité, elle a du moins la langue. On retrouve un passage similaire chez Genet :

*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 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<sup>1445</sup>.*

C'est la découverte conjointe par la Folle et Divine de la réabsorption du signifiant qui leur permet de recréer un langage. Langage que le narrateur lui-même réinvente page après page en sabotant comme le fait Genet les règles grammaticales et la cohérence stylistique. Au sujet de Lemebel, Fernanda Carvajal écrit d'ailleurs :

*À mon sens, le geste de Lemebel est autre. C'est une opération d'écriture qui porte atteinte à la construction grammaticale, normée de la phrase. Il introduit une pulsion et une torsion à l'intérieur de la langue, en lui donnant un caractère sexué, en introduisant des excès onomatopéiques, des répétitions, des commutations, des restes d'oralité<sup>1446</sup>.*

---

<sup>1443</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 13.

<sup>1444</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 11.

<sup>1445</sup> *Ibid.*, p. 166-167.

<sup>1446</sup> CARVAJAL, Fernanda. « Les traces de Pedro LEMEBEL », in *Politiques de la nuit, Cultures & Conflits*, printemps/été 2017, mis en ligne le 15 juillet 2017, consulté le 20 juin 2019. URL : <http://conflits.revues.org/19500>, p. 195.

Dans l'entretien qu'il donne à Carvajal, Lemebel parle d'une écriture ou d'une énonciation *marica*<sup>1447</sup> pour désigner son style, autre façon de formuler le principe d'une écriture *queer* chilienne. Et cette écriture *marica* se retrouve dans les torsions fréquentes que l'auteur fait subir à la langue, soit dans la substantivation des adjectifs ou l'emploi des métaphores maxima. Le détournement grammatical est en effet l'un des traits stylistiques marquants de l'auteur. De fait, comme pour mieux *queeriser* son écriture, pour mieux tordre la syntaxe et tendre au monde le miroir du travesti, Lemebel se joue des classes grammaticales, subjectivise les adjectifs, adjectivise les substantifs. Ainsi, dans ces deux expressions : "*clima maricón*<sup>1448</sup>" et "*risas maricones*<sup>1449</sup>" qu'Alexandra Carrasco traduit à tort par « ce temps de pédé<sup>1450</sup> » puis « leur rire de tapette<sup>1451</sup> » ; à tort car la traduction corrige l'original et ne laisse pas entendre la légère dissonance du détournement grammatical. Au lieu de passer par un complément du nom, il eût mieux valu garder le substantif : « ce temps pédé », « leur rire pédés/tapettes ». Une autre façon d'analyser ce tour stylistique lemebelien serait, au lieu de parler de détournement grammatical (de sorte que le substantif "*maricón*" se trouve adjectivé), de passer par une figure de style, celle de métaphore maxima qui fonctionne par apposition de deux substantifs sans mots de liaison, comme dans les exemples cités ou encore dans celui-ci : "*su estambre coliflor*<sup>1452</sup>" que la traductrice rend intelligemment par « son étamine tapette<sup>1453</sup> ». "*Coliflor*", "*maricón*", "*mariflor*", autant de mots qu'Alexandre Carrasco adapte sans logique particulière par « pédé » ou « tapette ». Un même mot chilien pouvant être traduit d'une page à l'autre par deux termes différents. On voit bien qu'il faudrait à l'écriture *queer* une traduction tout aussi *queer*. Cela permettrait d'offrir aux lecteurs·rices français·es la richesse des inventions verbales de Lemebel comme ces "*sus gruesas ancas de yegua coliflor*<sup>1454</sup>" dont l'adaptation française donne : « ses larges hanches de jument tapette<sup>1455</sup> » sans en faire entendre la spécificité ("*Coliflor*" ...), en le confondant par la même traduction avec "*maricón*". Ce que la traductrice fait du reste par endroits en donnant par exemple « pédale chou-fleur bleu » en guise de traduction à

<sup>1447</sup> *Ibidem.*, p. 200.

<sup>1448</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 58.

<sup>1449</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>1450</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 61.

<sup>1451</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>1452</sup> LEMEBEL, Pedro., *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 104.

<sup>1453</sup> LEMEBEL, Pedro., *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 95.

<sup>1454</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 22.

<sup>1455</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 22.

l'expression métaphorique *“brócoli mariflor”*<sup>1456</sup> et qui a le mérite de faire entendre la dissonance *queer*, la torsion du vocabulaire qui associe l'isotopie végétale et légumière à celle de l'homosexualité. Bien sûr, il est impossible sans note de bas de page de faire comprendre que la métaphore légumière dérive logiquement de l'insulte usuelle *“coliflor”* permettant à Lemebel de forger cette expression parfaitement tordue, poétique et illisible de *“brócoli mariflor”* pour désigner la *“Loca del Frente”* et, à travers elle, tous les travestis, transgenres et homosexuels féminisés dont l'auteur rend ici un hommage sensible et épique. Il n'en reste pas moins que la lecture du texte originel impose l'idée d'une écriture *queer* que Lemebel, militant *queer*, impose à chaque page, *queerisant* l'espace et les êtres, *queerisant* l'action et le paysage, parfois au détour d'une incise :

*C'est le début de la fin, dit-elle s'adressant à l'aquarelle nuageuse qui surplombait la ville, à ce ciel aux couleurs tristes et délavées*<sup>1457</sup>.

*Esto es el comienzo de algún final, dijo ella, como si le hablara a la acuarela nublada de la ciudad, a ese cielo triste que el atardecer marchitaba de colores*<sup>1458</sup>.

La métaphore « aquarelle nuageuse » opère comme une interruption dans le discours de la Folle, vient *queeriser* la scène en rendant compte d'un décor quasi kitsch qui évoque d'emblée la théâtralisation de la scène par la Folle. Il n'est jusqu'aux passages les plus explicitement politiques du récit qui ne soient avalés par la faconde travestie du narrateur, par l'écriture *queer*, de sorte que Lemebel s'amuse à *queeriser* le politique, à *queeriser* la lutte armée, la résistance, les manifestations, acte littéraire qui renvoie directement à ses relations houleuses avec la résistance marxiste du Parti communiste chilien :

*Et heureusement que la manif est terminée. Elle ne s'était pas plus tôt fait la réflexion qu'une foule en fuite se rua sur elle, entrant dans les boutiques, criant : PINOCHET-CNI-ASSASSINS DU PAYS ; ils couraient comme des dératés, lançaient des éventails de tracts qui tombaient comme de la neige sur la Folle abasourdie, immobile au milieu de la pagaille*<sup>1459</sup>.

*Y no terminaba de pensar esto, cuando una muchedumbre se vino encima arrancando, metiéndose en las tiendas, gritando: PINOCHET-CNI-ASESINOS DEL PAÍS, corrían desafortados, cayendo, parándose, tirando abanicos de panfletos que nevaban el desconcierto de la loca, estática en medio de la trifulca*<sup>1460</sup>.

---

<sup>1456</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 22.

<sup>1457</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 81.

<sup>1458</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, pp. 87-88.

<sup>1459</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 115.

<sup>1460</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, p. 129.

Lemebel semble ainsi accorder la langue narrative à la langue de la Folle. Tout se passe comme si la pratique transgenre du personnage contaminait tout son environnement diégétique et linguistique. L'auteur évoque lui-même cette idée d'une folle virale :

*... et elle, pédé comme un phoque, si foncièrement tapette que l'air autour d'elle était imprégné de ses émanations lopettes<sup>1461</sup>.*

*... y ella enferma de colipata, tan marilaucha que hasta el aire que la circundaba olía a fermento mariposón<sup>1462</sup>.*

On pourrait bien entendu multiplier les exemples de l'écriture *queer* lemebelienne qui, contrairement à Genet, produit son œuvre à la suite des mouvements de lutte pour la visibilité et l'émancipation des sexualités minorisées et procède dès lors en toute conscience et avec les moyens forgés par plusieurs années de théories féministes et de *queer studies*, contentons-nous de citer ce paragraphe qui a le mérite de multiplier tout du long de cette longue énumération les inventions lexicales et stylistiques au détriment de toute cohérence narrative :

*Ce boléro à sec qui charriait tant de paroles d'amours passagères, tant de lyriques pleurnicheries d'amour bon marché, d'hémorragie d'amour à « l'encre de sang », d'amour maudit auquel tu croyais, « moi qui t'ai tout donné », « toi qui voulais que je cesse de t'aimer », « tu restes et je m'en vais », « tu as dit peut-être », « tu m'y as habitué et c'est pourquoi je m'interroge ». Amours de brochure, de prospectus froissé, amours perdues, moissonnés dans le rythme d'une guaracha plaintive de pédé solitaire, pédé assoiffé de « baisers sorciers », pédé drogué par le toucher imaginaire, d'une main cerf-volant effleurant le ciel trouble de la chair, pédé infiniment prisonnier de sa cage de lépreuse tapette, pédé rococo attrapé dans sa mélancolique toile d'araignée de frisettes et d'artifices, pédé chichiteux, emmêlé, pris dans les fils de sa propre trame<sup>1463</sup>.*

*Ese bolero seco que manaba tanta letra de amores peregrinos, tanta lírica cebollera de amor barato, hemorragia de amor con «tinta sangre», maldito amor que te creías, «yo que todo te lo di», «tú querías que te dejara de querer», «tú te quedas yo me voy», «tú dijiste que quizás», «tú me acostumbraste y por eso me pregunto». Amores de folletín, de panfleto arrugado, amores perdidos, rastrojeados en la guaracha plañidera del maricón solo, el maricón hambriento de «besos brujos», el maricón drogado por el tacto imaginario de una mano volantín rozando el cielo turbio de su carne, el maricón ínfimamente preso por la lepra coliflora de su jaula, el maricón trululú, atrapado en su telaraña melancolía de rizos y embelecós, el maricón rififi, entretejido, hilvanado en los respuntes de su propia trama<sup>1464</sup>.*

---

<sup>1461</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., p. 117.

<sup>1462</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 131.

<sup>1463</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*. Op. Cit., pp. 36-37.

<sup>1464</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Op. Cit., p. 38.



Dans ce passage, Lemebel rivalise d'inventivité lexicale et stylistique (“*maricón rififi*; *maricón hambriento de “besos brujos”; lepra coliflora*”), intègre à sa phrase des références à des chansons populaires qui mêlent à l'énonciation *maricona* et l'imagination lyrique le kitsch populaire de sorte que la langue narrative suit le cours de la langue de la Folle, ce qui pourrait nous permettre d'alimenter l'idée que pour Lemebel, comme du reste pour Genet, le roman fonctionne comme une pratique transgenre à part entière, comme l'élément le plus noble, le moins éprouvé, le plus définitif, d'un travestissement.

#### 433. Le roman : pratique transgenre ?

En s'inscrivant lui-même dans la diégèse de son récit, Genet impose, ne serait-ce que partiellement, une lecture autobiographique, sinon autofictionnelle, de son œuvre, de sorte que son rapport au travestissement, ou plus largement à la position féminine assumée par l'homosexuel passif, est toujours à questionner, ainsi que le rapport qu'entretient avec ce même travestissement l'écriture romanesque : en quoi le roman fonctionne-t-il dans *Notre-Dame-des-Fleurs* comme une pratique transgenre à part entière ? Nous y répondrons après avoir en premier lieu traité des deux auteurs chiliens dont on sait que, contrairement à Genet, l'éthos auctorial n'est pas, à strictement parler, en jeu.

Certes Pedro Lemebel n'apparaît pas lui-même dans le roman. Cependant son investissement subjectif d'auteur n'est pas à remettre en cause pour ce qui est des *Chroniques* qu'il a publié avant *Tengo miedo torrero*. De sorte que le lecteur familier de l'œuvre lemebelienne est en droit de se demander quelle part de subjectivité auctoriale se trouve dans l'unique roman du chroniqueur. C'est d'autant plus légitime que son héroïne, la Folle d'en face, partage avec l'auteur de nombreux traits communs : des pratiques de travestissement à ses traits basanés. Il n'est jusqu'au motif du vieillissement et de la pauvreté qui ne soit commun. L'auteur et performeur *queer* partage avec sa création de nombreux traits et caractéristiques, lui qui se déclarait, dans un entretien, « homosexuel, pauvre, indien et mal habillé<sup>1465</sup> ». Ainsi, l'écriture de ce roman peut se lire comme la

---

<sup>1465</sup> INIGUEZ, Ignacio. “Pecar por ser diferente”, *Op. Cit.*, p. 42.

continuation d'un même geste artistique entamé par les performances des Juments de l'apocalypse puis par la rédaction des *Chroniques*. C'est pourquoi une partie de la critique a pu voir dans l'écriture romanesque une autre forme de performance artistique corrélée à la performance de genre :

*The sexual-gender hybridity of Lemebel and of the community she chronicles is reflected not only in the hybridity of the cronica and the performance text as genres but also in the writing itself, which is marked by frequent use of Chilean modismos or colloquialisms inflected by gender, sexuality, ethnicity, race, and socioeconomic status<sup>1466</sup>.*

*L'hybridité lemebelienne de sexe et de genre et de la communauté qu'elle chronique se reflète non seulement dans l'hybridité de la "cronica" et dans le texte-performance en tant que genre mais aussi dans l'écriture elle-même marquée par l'emploi fréquent d'expressions idiomatiques chiliennes ou d'expressions familières induites par le genre, la sexualité, l'ethnicité, la race et le statut socio-économique.*

Ainsi la notion de « texte-performance » serait à trouver dans le caractère hybride du genre de la Chronique. Or ce caractère hybride se retrouve dans l'écriture romanesque marquée également par les idiomatismes, les « expressions familière induites par le genre, la sexualité, l'ethnicité, la race et le statut socio-économique » de sorte que le roman de Lemebel peut se penser comme l'illustration romanesque de ses *Chroniques*. Dès lors, il n'est pas interdit de considérer que le texte développe non seulement une figure romanesque en la personne de la *Loca del Frente* mais également un éthos d'auteur – auteur « en face » duquel se situerait la *Loca*, comme un reflet narratif. Le roman participe à la construction de l'éthos lemebelien en tant que travesti kitsch et résistant.

Le portrait de la Folle serait ainsi le moyen pour l'auteur-chroniqueur de parachever le travestissement qui est le sien. Il est dès lors celui qui vient en aide à la Folle vieille et ridée, chauve et édentée ; la narration vient sauver le maquillage, épargner les restes de séduction :

*Un halo vif-argent encadrait le reflet de ses quarante ans stagnant dans les mares qui baignaient ses yeux. Le nez, jamais retroussé, mais autrefois droit, avait succombé à la pesanteur des vieilles chairs. Cependant, la bouche, dont elle soulignait autrefois le baiser travesti d'un rouge à lèvres couleur mûre, était encore capable d'attirer une pipe grâce à la touche minimale de son humidité perlée. Elle n'avait jamais été belle, pas même attirante, elle ne s'était jamais fait la moindre illusion là-dessus. Mais*

---

<sup>1466</sup> CONCILIO, Arielle A. "Pedro Lemebel and the Translatxrsation: On a Genderqueer Translation Praxis", *TSQ*1, November 2016; 3 (3-4): p. 468. En ligne : <https://doi.org/10.1215/23289252-3545167>.

*l'allure pédale de ses traits basanés avait construit un sombre échafaudage pour soutenir le mystère dans l'éclat intense de ses yeux*<sup>1467</sup>.

*Un aureolado azogue moho bordeaba su reflejo cuarentón en el cristal, y la resaca de los anos se había aposentado en charcas acuosas bajo los ojos. La nariz, nunca respingada, pero alguna vez recta, había sucumbido a la gravedad carnosa de la vejez. Pero, que antaño abultaba con rouge mora su beso travesti, todavía era capaz de atraer un mamón con el mimo labial de su humedad perlescente. Nunca fue bella, ni siquiera atractiva, lo supo siempre. Pero la conjunción maricoipa de sus rasgos morochos, habían conformado un andamio sombrío para sostener un brillo intenso en el misterio de sus ojos*<sup>1468</sup>.

Les métaphores se succèdent (trois dans la seule première phrase !) pour parachever le travestissement de la Folle. La métaphore maxima (« *su beso travesti* ») renforce la dimension méliorative du portrait tandis que la fin du paragraphe donne à la puissance narrative et descriptive de l'écriture lemebellienne son analogie la plus efficace : elle est en effet ce « sombre échafaudage » qui soutient le mystère de la Folle. Elle fonctionne comme la *praxis* ultime, le travestissement le plus inaliénable. De plus, la charge politique et satirique contenue dans les chapitres consacrés au général et à sa femme rejoint le discours politique tenu par Lemebel, que ce soit dans ses performances artistiques ou dans ses *Chroniques*. La multiplication des voix narratives, discursives, soit celles de la Folle, de Carlos, du Général, de la Première Dame, concourt à laisser émerger l'éthos d'un auteur dont la voix se veut pourtant distraite.

On peut ici revenir sur cette « dissolution de la voix » pensée par Barthes à laquelle procède la majorité des romans de notre corpus et qui permet ce « travestisme textuel<sup>1469</sup> » dont parle Victor Galarraga-Oropeza dans un article sur Donoso :

*Dans un geste qui rappelle « la dissolution de la voix » évoquée par Barthes, le narrateur de El Lugar sin límites opère en zigzagant, selon un registre discontinu, fuyant, qui complique souvent l'établissement de correspondances entre les voix et les personnages*<sup>1470</sup>.

L'hybridité discursive et narrative des romans abordés concourent à la production d'un « *travestisme textuel* ». Si le travestissement investit tout l'espace du roman, même ceux où il n'a *a priori* que peu de raisons d'être, c'est que le travestissement est pensé par ces trois auteurs comme une façon de subsumer l'art romanesque, c'est-à-dire la façon dont

---

<sup>1467</sup> LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador. Op. Cit.*, p. 84.

<sup>1468</sup> LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero. Op. Cit.*, pp. 90-91.

<sup>1469</sup> GALARRAGA-OROPEZA, Víctor, « Plus de « pre-textes » pour lire José Donoso », *Problèmes d'Amérique latine*, 2016/3 (N° 102), p. 124.

<sup>1470</sup> *Ibidem*.

les auteurs se griment, se masquent, se déguisent, d'un personnage à l'autre. Sarduy ne disait pas autre chose lorsqu'il affirmait dans un essai non traduit en français :

*Le travestissement, comme il est pratiqué dans le roman de Donoso, serait la meilleure métaphore de ce qu'est l'écriture : ce que la Manuela nous donne à voir n'est pas une femme sous l'apparence de laquelle se cacherait un homme, un masque cosmétique qui, au moment où il tombe, révélera une barbe, un visage rêche et dur, mais plutôt le fait même du travestissement. (...) Ce que la Manuela présente est la coexistence dans un seul corps, de signifiants masculins et féminins : la tension, la répulsion, l'antagonisme créé entre eux<sup>1471</sup>.*

Pour Sarduy le travestissement métaphorise l'écriture car l'écriture est une sorte de travestissement. Écrire revient toujours à faire se superposer des masques. La façon donosienne de mêler les voix, les monologues, jusqu'à l'indistinction relève également de cet art du travestissement analysé par l'auteur cubain. Bien sûr, contrairement à Lemebel et Genet, il est impossible d'arguer que le motif du travestissement participe de l'éthos de l'auteur. Aucun indice textuel ou biographique ne nous y invite. Le cas Genet est en la matière, et de loin, le plus intéressant et ce n'est pas Cixous qui nous contredira :

*Hâtons-nous : le continent n'est pas d'un noir impénétrable. J'y suis souvent allée. J'y ai un jour rencontré avec joie Jean Genet. C'était dans Pompes funèbres : il y était arrivé, mené par son Jean. Il y a des hommes (si peu) qui n'ont pas peur de la féminité<sup>1472</sup>.*

L'essayiste et écrivaine inscrit donc le romancier homosexuel Jean Genet dans le « continent noir » désigné par Freud. Dès cet essai fondateur, Cixous lie intimement ce qui deviendra plus tard l'écriture *queer* à l'écriture féminine. Des années plus tard, dans la préface qu'elle rédige à la réédition du *Rire de la Méduse*, celle-ci se fait plus explicite quant à ce lien qui relie écriture féminine et écriture *queer* :

*– Le titre est superbe, dit celle que Jacques Derrida a nommée « avant-gardienne » de mes papiers déposés à la BNF. Vous l'avez trouvé vous-même, La Jeune Née ? dit Marie-Odile Germain. – Non. C'est Méduse qui me l'a donné. La Muse de la littérature. Une queer. D'autres disent la queen des queers. La littérature comme telle est queer<sup>1473</sup>.*

Ainsi Méduse n'est-elle pas seulement la figure tutélaire de l'écrivaine mais bien la patronne *queer* des écritures minoritaires, la queen transgressive des voix sans langue.

---

<sup>1471</sup> SARDUY, Severo. *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969, "Escritura / Travestismo", p. 48.

<sup>1472</sup> CIXOUS, Hélène. *Le Rire de la Méduse. Op. Cit.*, pp. 54-55.

<sup>1473</sup> *Ibid.*, pp. 32-33.

Méduse, muse des démun·e·s, ne donne pas seulement sa voix aux femmes mais également aux auteurs homosexuels, travestis, transgenres, non-binaires, les délaissé·e·s de la binarité. Elle est la déesse des marges, la Gorgone trans des rescapé·e·s du grand phallus. Si Cixous fait de l'écriture genettienne une écriture féminine en 1975, elle n'hésite plus en 2010 de parler d'écriture *queer*. Les deux proviennent de la même source, partagent des problématiques communes. C'est que les *queers* comme les femmes se sont vus nier la possibilité d'une voix. Ils sont les refusés du phallogentrisme :

*Presque toute l'histoire de l'écriture se confond avec l'histoire de la raison, dont elle est à la fois l'effet, le soutien, et un des alibis privilégiés. Elle a été homogène à la tradition phallogentrique. Elle est même le phallogentrisme qui se regarde, qui jouit de lui-même et se félicite<sup>1474</sup>.*

Hélène Cixous ne mentionne pas seulement Genet dans *Le Rire de la Méduse*, un autre essai – réédité depuis avec le précédent – convoque la figure de l'écrivain, *Sorties*, initialement publié dans *La Jeune Née*, dans lequel l'autrice revient à plusieurs reprises sur la dimension féminine de son écriture :

*Il y a des hommes qui ne refoulent pas leur féminité, des femmes qui inscrivent plus ou moins fortement leur masculinité<sup>1475</sup>.*

L'auteur, qui semble donner son nom à l'essai (« *La Genet* »), y est constamment associé à l'écriture féminine. C'est d'abord le rejet d'une certaine « instance phallique » doublée d'une propension à la féminisation qui lui vaut cette affiliation :

*Rares sont les hommes qui peuvent s'aventurer au bord où l'écriture libéré de la loi, débarrassée de la mesure, excède l'instance phallique, où la subjectivité qui inscrit ses effets se féminise<sup>1476</sup>.*

Aussi pourrait-on dire que la source même d'où jaillit l'écriture genettienne est avant tout celle de la féminité. Si bien que la transformation de Culafroy en Divine – Culafroy dont on sait qu'il partage avec Genet de nombreux éléments biographiques<sup>1477</sup> –, semble le

---

<sup>1474</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>1475</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>1476</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>1477</sup> Voir par exemple WHITE, Albert. *Op. Cit.*, p. 22 : « Alligny-en-Morvan, où grandit Genet, figure amplement dans son œuvre, bien que jamais sous ce nom. C'est le village où Louis Culafroy (la future Divine) passe son enfance. *Notre-Dame-des-Fleurs* mêle les scènes du village aux épisodes de la vie de Divine, prostituée à Montmartre, tandis que le narrateur attend en prison d'être jugé. Bien que ces lieux et trois temps soient confondus, le village et l'enfance apparaissent de la façon la plus concrète. »

corollaire de la propre mutation de Genet en écrivain, voire en écrivaine. Il est en cela intéressant de voir le nombre de pages que Cixous consacre à la notion de vol dans les pages de *La Jeune Née*. Pour Cixous, le langage de la femme repose sur une dialectique vol/vol. Or, Genet lui-même vole le langage de l'ennemi et le détourne, comme une femme le ferait. Le vol qui est paradoxalement vanté tout au long de la carrière romanesque de Genet trouve ici une autre incarnation, littéraire et linguistique ; il s'agit pour l'auteur homosexuel de voler une langue :

*Voler, c'est le geste de la femme, voler dans la langue, la faire voler. Du vol, nous avons appris l'art aux maintes techniques, depuis des siècles que nous n'avons accès à l'avoir qu'en volant ; que nous avons vécu dans un vol, de voler, trouvant au désir des passages étroits, dérobés, traversants. Ce n'est pas un hasard si « voler » se joue entre deux vols, jouissant de l'un et de l'autre et déroutant les agents du sens. Ce n'est pas un hasard : la femme tient de l'oiseau et du voleur comme le voleur tient de la femme et de l'oiseau : illes passent, illes filent, illes jouissent de brouiller l'ordre de l'espace<sup>1478</sup>...*

À Genet, qui tient à la fois du voleur et de l'ange, cette dialectique du vol et du vol ne peut que convenir. La position scripturale genettienne est, entre autres, féminine. Ce qui permet à Cixous de déclarer :

*Et en tant que voleuse j'ai longtemps habité Jean Genêt [sic]<sup>1479</sup>.*

Élizabeth Stephens en arrive aux mêmes conclusions :

*Given their thorough exclusion from language and illegitimacy within it, women, like Genet, are inevitably positioned as thieves of the language they use because – as Lacan has so insistently argued – it will never be proper to them<sup>1480</sup>.*

*Compte tenu de leur exclusion totale du langage et de l'illégitimité en son sein, les femmes, comme Genet, sont inévitablement positionnées comme des voleuses de la langue qu'elles utilisent parce que – comme Lacan l'a soutenu avec tant d'insistance – elle ne leur sera jamais propre. [Notre traduction]*

Écrire, pour Genet, relève donc du vol. Mais cette féminité d'où découle son écriture fait de lui un travesti au même titre que Divine. Le langage est ce dans quoi l'auteur se drape pour performer un genre. La narration est d'ailleurs explicitement assimilée à une robe au cours du roman :

---

<sup>1478</sup> CIXOUS, Hélène. *Le Rire de la Méduse*, Op. Cit., p. 134.

<sup>1479</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>1480</sup> STEPHENS, Elizabeth. *Queer Writing: Homoeroticism in Jean Genet's Fiction*. Op. Cit., p. 163.

*Pourtant j'étais sûr qu'un jour ou l'autre, il me raconterait son aventure. Je n'aime pas ces sortes d'histoires. Malgré moi, je pense au nombre de fois que le narrateur dut la réciter, et il me semble qu'elle m'arrive comme une robe que l'on se passe jusqu'à... Enfin j'ai mes histoires. Celles qui me sourdent de mes yeux<sup>1481</sup>.*

L'association de la narration à la robe par le biais de la comparaison peut tout aussi bien viser le lecteur que l'écrivain. Dans tous les cas, l'auteur considère l'art romanesque comme un travestissement. Or, à bien des égards, le livre et la langue de Genet se confondent avec son sujet :

*... je m'efforce à un style décharné, montrant l'os, je voudrais vous adresser du fond de ma prison, un livre chargé de fleurs, de jupons neigeux, de rubans bleus<sup>1482</sup>.*

Bien sûr, on pourrait penser que ces « fleurs », ces « jupons », ces « rubans », sont les accessoires des « tantes » qui parsèment l'intrigue. Cependant, si Genet fait ici mention de son « style » (« décharné » comme Divine), c'est bien que ces « fleurs », ces « jupons », ces « rubans », sont avant tout ses mots, ses phrases, ses sonorités – ces allitérations, ces assonances, ces paronomases que l'on sait récurrentes. Écrire et lire Genet engageraient donc à une sorte de féminisation par la robe du récit. Le motif de la fleur, dont nous avons pu voir qu'il contribue au projet de déphallicisation entrepris dans les romans, est le plus souvent l'indicateur de ce travestissement textuel. Dans *Journal du voleur*, le projet est d'ailleurs évoqué dans ces termes dès l'*incipit* :

*Que j'aie à représenter un forçat – ou un criminel – je le parerai de tant de fleurs que lui-même disparaissant sous elles en deviendra une autre, géante, nouvelle<sup>1483</sup>.*

L'écriture romanesque est pour Genet une transfiguration. La métaphore florale désigne ce processus métamorphique opéré par l'écriture. Le texte est un tissu aux motifs floraux venu travestir le réel, ses éléments, ses occupants. Le roman est une robe recouvrant l'intégralité du corps du personnage au point de faire devenir « autre ». La narration genettienne fait de ses protagonistes abjectés des fleurs géantes. Dans des passages discursifs, et même méta-discursifs, de *Notre-Dame-des-Fleurs* Genet élabore cette poétique du travestissement. La langue y est une fois encore assimilée au travesti et à sa *praxis* :

---

<sup>1481</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. *Op. Cit.*, p. 177.

<sup>1482</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>1483</sup> GENET, Jean. *Journal du voleur*. *Op. Cit.*, p. 9.

*Mais les clients se noyaient toujours dans cette eau pure et fourbe qu'était Divine. Sans le chercher, elle dénouait le mensonge avec un mot ou un geste de son épaule, avec un battement de cil ; ainsi elle causait un trouble délicieux, quelque chose comme cette émotion que je ressens à la lecture d'une phrase, à la vue d'un tableau, à l'audition d'un motif musical, lorsque enfin je décèle un état poétique<sup>1484</sup>.*

À l'émotion esthétique correspond donc la séduction d'un geste travesti, ce battement de cil féminin que s'octroie le personnage de Divine dans sa performance de genre. De la même façon que les clients du bar se noient dans la performance de Divine, le narrateur se noie dans la féminité de ses phrases, dans la féminité de la poésie. Rappelons que le narrateur ne cesse de se féminiser entre deux narrations des aventures de Divine, Mignon et consorts :

*Je suis la ménagère attentive à ce qu'une miette de pain ou un grain de cendre ne tombent sur le parquet<sup>1485</sup>.*

C'est la narration qui donne ici à l'écrivain le rôle de « ménagère », qui lui permet cette métamorphose. Elle est un accessoire dans quoi se draper pour performer le féminin. Ne sait-on pas que, comme ce narrateur au nom fleuri, Divine « se multiplie dans les bars minuscules » et « s'ébroue, s'ébouriffe, et croit, au milieu de tous nos gestes, jeter, en les semant autour d'elle, des pétales de roses, de rhododendrons, et de pivoines, comme, dans le village, les petites filles en jetaient sur les routes de la Fête-Dieu<sup>1486</sup> » ? Ce passage est à rapprocher de celui cité plus tôt liant la poétique genétienne au motif floral : « je voudrais vous adresser du fond de ma prison, un livre chargé de fleurs, de jupons neigeux, de rubans bleus. » La fleur, motif stéréotypique féminin s'il en est, ne relève pas seulement d'un jeu de mot avec le nom même de l'auteur-narrateur, mais également un moyen supplémentaire de lier l'écriture, ou plutôt la voix narrative, au personnage de Divine. Divine sème des fleurs, tout comme le narrateur. Ergo, Genet est Divine par la grâce du verbe. La performance du narrateur rejoint la performance du travesti. D'ailleurs, si Genet confesse, autant dans *Notre-Dame-des-Fleurs* que dans *Journal du voleur* dont nous avons précédemment cité l'incipit, vouloir transfigurer par l'écriture ses personnages de macs et de folles, de criminels et de traîtres, le projet ne diffère pas lorsqu'il s'agit de lui-même :

---

<sup>1484</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*, Op. Cit., p. 225.

<sup>1485</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>1486</sup> *Ibid.*, p. 126.



*Et refaire à ma guise, et pour l'enchantement de ma cellule (je veux dire que grâce à elle ma cellule sera enchantée), l'histoire de Divine que je connus si peu, l'histoire de Notre-Dame-des-Fleurs, et n'en doutez pas, ma propre histoire*<sup>1487</sup>.

Il s'agit donc par la narration, non pas de raconter l'histoire, la réalité, mais de la refaire. Et, on le voit, cette volonté de refonte du réel, du passé, du présent, s'incarne dans le recours au chant poétique : il s'agit de réenchanter sa « cellule ». La poétique genettienne correspond toujours à un travestissement du réel.

Étoffant son éthos au fil du récit, Genet s'impose par ailleurs en figure maternelle. S'il revient sans arrêt sur le mode de création de ses personnages, c'est bien pour dire qu'il en est la matrice, la mère. Genet, narrateur, se travestit donc en mère romanesque. Véronique Lane le constate d'ailleurs :

*Genet met ses personnages au monde, mais il veut pourtant continuer à les porter. S'il les expose au lecteur, c'est pour mieux se les garder comme autant d'impossibles fruits de ses entrailles. L'écriture féminine de Genet est porteuse*<sup>1488</sup>.

Lane écrit plus loin :

*Travestissement, démultiplication de l'identité, « débinarisation dans le multiple » : autant de stratégies d'écriture qui permettent à Genet de se répandre en autant de Jean qui s'échangent, s'inversent, se reproduisent entre eux*<sup>1489</sup>.

C'est dire à quel point Genet écrit pour se travestir. Lane évoque à juste titre l'idée d'un travestissement par l'écriture, que ce soit pour se grimer en Divine ou en Notre-Dame. Chaque personnage est associé, ne serait-ce qu'au détour d'une scène ou d'une phrase, à la figure de l'auteur-narrateur. C'est ce que suggère Lane dans ce même article :

*En effet, écrire, littéralement, le porte, son nom allant se travestir sur la page à chaque apparition du mot « ange », anagramme de Jean*<sup>1490</sup>.

On retrouve ici le motif du vol, celui de l'ange qui apparaît comme la signature du maître sur sa toile. Le lien génétique (on voudrait dire : *genétique*) qui relie l'auteur à ses personnages est partout rappelé. C'est cette dimension maternelle du texte que mentionnait Derrida lorsqu'il écrivait sur Genet :

---

<sup>1487</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>1488</sup> LANE, Véronique. « L'Immonde frémissement du nombre », *Op. Cit.*, p. 179.

<sup>1489</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>1490</sup> *Ibid.*, p. 184.

*Je suis la mère. Le texte. La mère est derrière – tout ce que je suis, fais, parais – la mère suit*<sup>1491</sup>.

Cixous avait également entrevu cette féminité maternelle chez l'auteur de *Pompes funèbres* :

*Ainsi sous le nom de Jean Genet, ce qui s'inscrit dans le mouvement d'un texte qui se divise, se met en pièces, se remembre, c'est une féminité foisonnante, maternelle. Un mélange fantasmatique d'hommes, de mâles, de messieurs, de monarques, princes, orphelins, fleurs, mères, seins, gravite autour d'un merveilleux « soleil d'énergie » l'amour, qui bombarde et désintègre ces éphémères singularités amoureuses pour qu'elles se recomposent en d'autres corps pour de nouvelles passions*<sup>1492</sup>.

On peut d'ailleurs dire que Jean Genet se trouve gros de son texte et de ses personnages. Tout au long du roman il ne cesse de revendiquer la maternité de Divine. C'est pourquoi sans doute l'écriture est si fréquemment associée à un exercice organique, à une production du corps, certes essentiellement intestinale. La récurrence du motif scatologique associé à celui de l'écriture dit bien que c'est du corps, et du corps troué, féminisé, que surgit l'écriture : « Il ne vous en paraît rien, pourtant ce poème m'a soulagé. Je l'ai chié<sup>1493</sup>. » C'est donc du corps de Genet qu'est sorti Culafroy. Parlant des jeunes hommes qu'il rencontre, il déclare ailleurs : « Si de moi je fais Divine, d'eux je fais ses amants<sup>1494</sup>... » Il y a manifestement une consubstantialité entre Genet et son personnage qui ne partagent pas seulement des repères biographiques de l'enfance mais également la vie amoureuse. Le narrateur considère Divine, et les autres personnages, comme des prolongements existentiels, des expériences biographiques virtuelles :

*De quoi s'agit-il pour moi qui fabrique cette histoire ? En reprenant ma vie, en remontant son cours, emplir ma cellule de la volupté d'être ce que faute d'un rien je manquai d'être et retrouver, pour m'y jeter comme dans des trous noirs, ces instants où je m'égarais à travers les compartiments compliqués de traquenards d'un ciel souterrain*<sup>1495</sup>.

Nous ne sommes pas loin ici de Kundera conceptualisera bien plus tard avec ses « ego expérimentaux<sup>1496</sup> ». Divine est « ce que faute d'un rien [Genet] manqua d'être ». Plus

---

<sup>1491</sup> DERRIDA, Jacques. *Glas. Op. Cit.*, p. 134.

<sup>1492</sup> CIXOUS, Hélène. *Le Rire de la Méduse. Op. Cit.*, p. 112.

<sup>1493</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 210.

<sup>1494</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>1495</sup> *Ibid.*, pp. 36-37.

<sup>1496</sup> KUNDERA, Milan. *L'Art du roman*. Paris : Éditions Gallimard, 1986, p. 175.

qu'un avatar, elle représente une potentialité à laquelle le roman confère une forme d'existence. La maternité relève ainsi d'une sorte d'ubiquité romanesque.

On peut d'ailleurs arguer, à la suite de Grisélidis Réal, que la prison comporte pour l'occasion des vertus utérines. Enfermement et gestation s'y nouent, offrant au narrateur les fonctions de fils et de mère. On l'a dit, le lieu même de la production romanesque est pensé comme féminin. Le narrateur écrit et rêve du fond d'un « trou » :

*Je parle de cette vie qui était les choses extérieures aux cabinets, tout ce reste du monde qui n'était pas mon petit réduit de planches criblées de trous d'insectes. Elle me semblait flotter un peu à la façon des rêves peints, tandis que moi, dans mon trou, pareil à une larve, je reprenais une existence nocturne reposée, et parfois j'avais l'impression de m'enfoncer lentement, comme en un sommeil ou en un lac ou un sein maternel ou un inceste aussi, au centre spirituel de la terre<sup>1497</sup>.*

Le roman ne provient pas du phallus mais bien du vagina, d'un lieu empreint de mollesse où le risque d'engloutissement est constant. La prison est associée au motif du « sein maternel ». Elle est, aux yeux du narrateur, le lieu de la féminisation, de la déphallicisation par excellence. C'est aussi le lieu propice à l'enfantement romanesque. Genet se met en scène *grosse* du roman porté mais c'est la prison qui est grosse de lui, et de la féminité qu'elle lui enjoint d'adopter. Dans un autre passage, le narrateur se féminise à nouveau et à nouveau s'associe au sein lorsque livré à ses amants :

*... tant de rigidité me terrasse et me fait les confondre, et le souvenir que je donne volontiers en pâture à mes nuits, c'est le tien, qui, lors de mes caresses, restais inerte, allongé ; seule brandie et dégainée ta verge traversait ma bouche avec l'âpreté soudain mauvaise d'un clocher crevant un nuage d'encre, une épingle à chapeau un sein<sup>1498</sup>.*

Du reste, l'arrestation de Mignon-les-Petits-Pieds à la suite d'un vol est l'occasion d'associer encore la prison à la féminité :

– Votre profession ? dit le greffier.

– A moi ?

– Ben oui, à vous.

Mignon fut sur le point de voir sortir d'entre ses lèvres en fleur : « Fille de salle », mais il répondit :

– Pas de profession, moi. J'bosse pas.

Pourtant, ces mots eurent pour Mignon la valeur et le sens de « Fille de salle ».

Enfin, il fut déshabillé et ses vêtements fouillés jusqu'aux ourlets. Le gardien lui fit ouvrir la bouche, l'inspecta, passa la main dans les cheveux épais et furtivement, après les avoir éparpillés sur son front, effleura sa nuque, creuse encore, chaude et vibrante, sensible et prête à provoquer, sous la plus légère caresse, des dégâts effroyables. C'est à sa nuque que nous reconnaissons que Mignon peut faire encore un délicieux mataf.

---

<sup>1497</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Op. Cit., p. 76.

<sup>1498</sup> *Ibid.*, p. 13.

*Enfin, il lui dit :  
– Penchez-vous en avant.  
Il se pencha. Le gardien lui regarda l'anus et vit une tache noire<sup>1499</sup>.*

Au-delà même de l'association de Mignon à la profession de « fille de salle », le narrateur procède à une nouvelle *queerisation* de la scène d'arrestation. Le vocabulaire est largement connoté de sorte que l'inspection par le maton tourne à la situation homoérotique dans laquelle Mignon devient cette fois-ci le sujet passif. Sa féminisation se complète ensuite lorsqu'il devient :

*Mignon à la noble allure, aux hanches balancées, aux épaules immobiles<sup>1500</sup> !*

La prison est donc l'espace du féminin, le lieu dans lequel l'emprisonné se féminise. C'est pourquoi le narrateur s'associe aussitôt à la figure de Mignon :

*Nous y voici. Les détours les plus longs m'y ramènent enfin, à ma prison, à ma cellule. Maintenant, je pourrais presque sans fard, sans transposition, sans truchement, dire ma vie ici... Ma vie actuelle<sup>1501</sup>.*

Le premier roman de Genet donne l'impression d'avoir à négocier avec la féminité de son auteur, comme s'il lui fallait, avant son terme, se situer. Ainsi la tentation systématique d'enfermer ses personnages correspond-elle chez le narrateur au désir de se fondre dans le féminin. Assumant la position féminine du fait de sa situation d'écriture au sein de la prison de Fresnes, Genet tend à féminiser à leur tour ses personnages de macs, Mignon et Notre-Dame entre autres. La passivation est le motif par quoi l'emprisonnement tourne en déphallicisation, en féminisation, en *queerisation*. Car le prisonnier est avant tout passif :

*Par les mots de la vieille et le geste de l'homme, un nouvel univers instantanément s'offrit à Mignon : l'univers de l'irréversible. C'est le même que celui dans lequel nous étions, avec ceci de particulier : qu'au lieu d'agir et de nous connaître agissants, nous nous savons agis<sup>1502</sup>.*

C'est cette même position, rappelons-le, qu'occupent dans l'imaginaire genétien les soldats français mis en échec par les allemands. La passivation systématique de tous ces personnages masculins (Mignon, Notre-Dame, Seck, Gabriel) équivaut à une

---

<sup>1499</sup> *Ibid.* p. 290.

<sup>1500</sup> *Ibid.* p. 291.

<sup>1501</sup> *Ibid.* p. 293.

<sup>1502</sup> *Ibid.*, pp. 288-289.

féminisation/déphallicisation qui est également le lot du narrateur-auteur répondant au nom de Jean Genet.

Ainsi, écrire c'est bien pour Genet se travestir. Revenons un instant sur le traitement que nous avons fait de la voix dans le texte genétien. Nous disions la chose suivante : « La production vocale finit par imprimer sa « marque » à leur corps, à leur identité. Ici, chanter déphallicise. Ce n'est pas pour rien que Genet passe son temps à chanter que ce soit, dans ce premier roman, les facéties d'un travesti ou, dans le poème qui marque son entrée en littérature, l'exécution d'un condamné. Le chant, c'est-à-dire ici l'écriture (puisque Genet ne se départit par d'un certain lyrisme), déphallicise. » De fait, l'écriture genétienne est empreinte en maints endroits, si ce n'est en majorité, de lyrisme. Or le lyrisme, ce chant qu'on pose sur du papier, ce chant sans voix, cet aria sans cantateur, relève de la suggestion de la voix c'est-à-dire du vagin. Si Genet chante c'est pour produire un vagina. Les vertus déphallicisantes du lyrisme sont partout divulguées. La langue genétienne ne s'érige pas comme celle de Céline. Si des résidus d'argots sont utilisés, du fait du milieu interlope qu'on représente et qui les utilise, c'est pour mieux en contrer le potentiel phallicisant, c'est pour mieux en saper d'emblée, nous l'avons vu, la prétention phallique, quand ce n'est pas pour en jouir, tout simplement. Car Genet se positionne face à l'argot comme le font Divine et sa mère, à savoir en tant qu'oreille invaginée réceptionnant le phallus des mots et des expressions populaires de sorte que les écrivant lui-même, les inscrivant noir sur blanc dans son récit, Genet ne fait rien d'autre que d'en jouir, dans une position auctoriale qui se veut féminine, qui se pense féminine. L'emploi de l'argot par Genet – qu'il glisse dans la bouche des macs – participe du geste onaniste originel d'où découle le livre. L'auteur jouit de son imagination narrative et verbale. Les mots d'argot sont toujours pornographiques. Rappelons s'il le faut ce passage du roman qui établit bien une équivalence – face au discours argotique – entre Ernestine, Culafroy/Divine et le narrateur Jean Genet :

*D'autres expressions encore la chaviraient autant que peuvent vous émouvoir, et en même temps vous inquiéter par leur bizarre accouplement, ces mots : « Monts et merveilles », et celle-ci plutôt : « Une prise de couilles à la Tartare », qu'elle eût voulu siffler et danser sur un air de java. Pensant à sa poche, à elle-même elle se disait : « Ma profonde. » En visite chez une amie : « Mordez un peu. » « Elle a reçu une avoine. » D'un beau passant : « Il bande pour moi ». Ne pensez pas que c'est d'elle que Divine tenait d'être bouleversée par l'argot, car jamais Ernestine ne s'était laissé surprendre. « Se mettre en boule », jailli d'une jolie bouche de poisse, aux yeux de la mère et du fils suffisait à faire de celui qui la prononçait un petit mec boudeur, un peu râblé, avec un*

*visage écrasé de bull-dog, celui du jeune boxeur anglais Crane que j'ai là parmi les vingt, sur le mur*<sup>1503</sup>.

On voit bien que l'argot a la même fonction que les représentations de verge ou de coït : il s'agit toujours pour le narrateur incarcéré d'en jouir et de les intégrer à sa masturbation – qu'elle soit effective ou scripturale. Finalement, l'emploi de l'argot par l'écrivain Genet suit une logique dialectique paradoxale : d'un côté, il se produit une jouissance qu'on qualifierait de féminine par le simple emploi, par la simple écriture, des mots mâles, tandis que de l'autre, l'auteur se virilise par ce même emploi, se rephallicise. Cette rephallicisation est notable dans certains passages :

*L'argot dans la bouche de leurs hommes troublait les tantes, mais les troublaient moins les mots inventés, propres à cette langue (par exemple : fandar, liquette, guincher), que les expressions venues du monde habituel, et violées par les macs, adaptées par eux à leurs besoins mystérieux, pervers, dénaturées, jetées au ruisseau et dans leur lit. Par exemple, ils disaient : « En souplesse », ou encore : « Partez, vous êtes guéri. » Cette dernière phrase, détachée de l'Évangile, sortait de lèvres où restait toujours au coin un brin de tabac mal craché. Elle était dite en traînant. Elle achevait le récit d'une aventure qui s'était bien terminée pour eux :*

*– Partez ..., disaient les macs.*

*Ils disaient encore en tranchant :*

*– Coupure.*

*Et puis : « Se mettre en veilleuse. » Mais, pour Mignon, l'expression n'avait pas le même sens que pour Gabriel (le soldat qui viendra, qu'annonce déjà cette phrase qui m'enchant et que Je ne Vois bien convenir qu'à lui : « C'est moi qui plante. »). Mignon comprenait : il faut veiller. Gabriel pensait : il faut s'éteindre. Dans ma cellule, tout à l'heure, les deux marlous n'ont-ils pas dit : « On fait les pages. » Ils voulaient dire qu'ils allaient faire les lits, mais moi une sorte de lumineuse idée me transforma là, mes jambes écartées, en un garde costaud ou palefrenier du palais qui, comme certains jeunes hommes font les poules, font les pages du palais*<sup>1504</sup>.

Si la première scène de ce passage évoque la façon qu'ont les macs de se réapproprier le langage commun, la seconde se tient dans la prison du narrateur et le montre se rephallicisant par le biais d'une mésinterprétation du mot « page » (ici, utilisé en syllepse, autre figure récurrente du style genétien). Le glissement sémantique, de « lit » à « noble », octroie au narrateur une virilisation succincte. Dans un autre passage cependant, le même type de glissement sémantique opère une féminisation du même narrateur :

---

<sup>1503</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>1504</sup> *Ibid.*, pp. 65-66.

*Ici, je ne puis m'empêcher de revenir sur ces mots d'argot qui fusent des lèvres de macs comme ses pets (perles) fusent du derrière douillet de Mignon. C'est que l'un d'eux, qui plus peut-être que tous me retourne, – ou, comme dit toujours Mignon, me travaille, car il est cruel – fut prononcé dans une des cellules de la Souricière que nous appelons « Trente-six carreaux », cellule si étroite est la coursive d'un navire. D'un solide garde, j'entendis murmurer : « L'encaldossé », puis, peu après : « L'envergué. » Or, il se trouvait que l'homme prononçant cela nous avait dit avoir navigué sept ans. La magnificence d'une telle œuvre – le pal par une vergue – me fit trembler du haut en bas. Et le même homme dit un peu plus tard : « Ou bien, si qu'on est un pédé, tu baisses ton froc et le juge te fait un carton... » Mais cette expression était déjà de la gauloiserie ; malheureuse, elle détruisit le charme de l'autre et je repris pied sur ce fond solide qu'est la drôlerie, alors que le poème, toujours, fait le sol se dérober sous la plante de vos pieds et vous aspire dans le sein d'une merveilleuse nuit. Il dit encore : « Enculmanedouillarès ! » mais ce n'était pas meilleur. Parfois, au plus navrant de mes instants, emmerdé par les gâfes, je me chante à l'intérieur ce poème : « L'envergué ! » que je n'applique à personne plutôt, mais qui me console, sèche des larmes non sourdies, en me promenant à travers des mers calmées, matelot de cet équipage, que nous vîmes vers 1700 sur la frégate Culafroy<sup>1505</sup>.*

Entendant « envergué », le narrateur se pense explicitement « envergué », pénétré. La présence du « sein » de la nuit corrobore cette idée d'une féminisation du narrateur par l'écoute de l'argot de macs et des criminels. Et c'est encore une fois à Culafroy que celui-ci s'identifie à la fin de l'extrait par le biais d'une imagination romanesque topique, celle des récits de marins, de pirates, de corsaires, or il s'agit de la « frégate » Culafroy et l'on sait une « frégate » en argot désigne un homosexuel passif<sup>1506</sup>. Il est donc du langage comme du corps et des identités, il faut sans cesse se situer entre le bâbord masculin et le tribord féminin.

Du reste avec quoi écrit Genet sinon avec le phallus ? Non pas la plume mais le phallus, un phallus déphallicisé dont il est dit qu'il est la seule chose qu'il lui reste de Divine et Mignon :

*De lui, tangible, il ne me reste, hélas, que le moulage en plâtre que fit elle-même Divine de sa queue, gigantesque quand il bandait. Plus que toute autre chose, en elle ce qui impressionne, c'est la vigueur, donc la beauté, de cette partie qui va de l'anus à la pointe du pénis<sup>1507</sup>.*

Droit, impeccable, comme un stylet, un stylo, le phallus de Mignon, la représentation en plâtre creux de son sexe, est ce que manipule le narrateur en écrivant, voire, ce dont il se sert pour écrire. La position auctoriale est donc celle de la possession d'un phallus déphallicisé, creusé, invaginé. Si bien qu'on peut se demander si, au terme du livre, les

<sup>1505</sup> *Ibid.*, pp. 282-283.

<sup>1506</sup> GENET, Jean. *Romans et poèmes. Op. Cit.*, p. 1404.

<sup>1507</sup> GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs. Op. Cit.*, p. 22.

pointillés, plutôt que de dessiner les contours de la verge de Mignon, n'esquisseraient pas la plume de Jean Genet.



## CONCLUSION

Au terme de ce parcours analytique des représentations de la *praxis* transgenre il semble évident que le personnage de travesti, dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, a su se faire une place au sein de la littérature mondiale ajoutant au cortège de protagonistes féminins et masculins une troisième (et vraisemblablement quatrième, cinquième, sixième) voie romanesque. De sorte que la *drag-queen* et son équivalent français et espagnol du travesti (soit, la *Queen*, la *Folle* et la *Loca*) sont devenues tout à la fois un paradigme et un archétype. A cette époque d'un XXI<sup>e</sup> siècle déjà bien entamé et alors que les luttes se polarisent dans des courants féministes et/ou LGBTQI+, peinant ou tout simplement refusant de fédérer au-delà d'une certaine communauté – de sexe ou de genre –, il serait de bon ton de replacer ces représentations dans le cadre d'une réflexion plus vaste sur les rapports qu'entretiennent les écritures *queer* avec les mouvements de libération féministe. Car si le travesti et son corollaire américain la *drag-queen* ne cherchent pas à proposer une féminité correspondant trait pour trait à la féminité cisgenre, il n'en demeure pas moins que leur performance dit quelque chose de la féminité et de la masculinité et peuvent s'inscrire dans le mouvement d'émancipation féministe autant que dans celui de la refonte d'une taxonomie des genres. Si Hélène Cixous a très tôt reconnu dans la figure de Jean Genet non pas un père mais une paire littéraire, c'est bien que la geste genettienne peut participer à la réflexion féministe qu'une de ses consœurs, et non des moindres, marqua d'une cathédrale littéraire et épistémologique le jour de la publication de son ouvrage fondamental *Le Deuxième Sexe*. Or, en proposant pour héroïne une représentante non pas de ce « deuxième sexe » passé au tamis analytique et militant de la philosophe Simone de Beauvoir mais d'un sexe autre, qu'on qualifia un temps de « troisième », mais qui, parti tout de même du premier, touche au deuxième via la parodie et l'exagération, Genet s'inscrit inévitablement dans une certaine histoire de la femme et du féminisme.

On sait que dès son émergence une partie de la critique universitaire féministe américaine se prononça contre l'intégration des sujets transgenres. L'un des arguments en faveur de cette exclusion était précisément la considération d'une constituante misogyne de la performance *drag*. On reprochait alors aux *drag-queens* de consolider par la parodie et l'exagération théâtrale la binarité, voire la domination masculine. Pourtant, au même titre que Genet qui, nous l'avons vu, fut largement considéré (à tort) comme le

perpétuateur d'un certain phallicisme, s'avère au rebours le bâtisseur d'une vaste déphallicisation littéraire, on a finalement mis en avant l'idée que, par l'élaboration d'une écriture *queer*, des écrivains comme Lemebel et Genet pouvaient tout à fait contribuer à une réflexion d'ordre féministe, non seulement parce que la figure de la Folle, loin de consolider le binarisme, joue à le déconstruire, mais encore favorise un réinvestissement de la langue et du style, de la même façon que les écrivaines le firent avec l'écriture féminine. Si le travesti se pare de tous les signifiants du féminin – nous avons analysé le motif de la robe, des bijoux, de la perruque, du maquillage, des gestes, de la voix, du langage, et même celui de l'amant –, ce n'est pas tant dans le but de recréer à la perfection le modèle féminin que dans celui de mettre en évidence la dimension construite de tout genre, féminité et masculinité comprises. Le travesti ne cherche pas la femme mais autre chose. Ce n'est pas pour rien que Genet distingue les « femmes-nous » et les « femmes-autres » dans son roman. Le travesti ne vise jamais la femme *essentielle* mais sa construction – et, conjointement, simultanément, sa déconstruction. Le genre est pour la folle un théâtre dans lequel exprimer ses talents de tragédienne ou de mystique (Divine), de danseuse (Manuela), de chanteuse kitsch (la Folle d'en face), de récitatrice camp et gothique (Georgette). C'est bien pour cette raison qu'elle est la cible systématique d'une certaine milice du genre incarnée aussi bien par des hommes que des femmes. Le travesti a le tort de présenter au monde le théâtre qu'il se contente d'être. Si un homme peut performer la femme alors la féminité n'est qu'une performance et non plus une essence. Le travesti est le revers du miroir, la coulisse d'une société construite sur des représentations de genre binaires illusoirement naturalisés si bien qu'il devient aux yeux des autres le responsable d'une déconstruction inacceptable ; car montrer que l'homme joue à l'homme c'est le priver du phallus ; car montrer que la femme joue la femme, c'est déjà trouver une issue dans l'organisation sociale du pouvoir. Il y a, quoi qu'il advienne, une politique du travesti. Que cela soit ou non conscientisé par le sujet, se travestir équivaut toujours à transgresser une norme autour de laquelle s'est bâti un ordre social qui passe pour naturel. Se travestir c'est s'opposer à la répartition binaire des sexes, c'est ébranler le consensus, c'est déséquilibrer la balance sociale. C'est pourquoi le travestissement dit quelque chose du patriarcat. Refuser d'être un homme<sup>1508</sup>, c'est

---

<sup>1508</sup> STOLTENBERG, John. *Refuser d'être un homme. Pour en finir avec la virilité*, trad. Par Martin Dufresne, Yeun L-Y et Mickaël Merlet. Paris : Éditions Syllepse, Collection « Nouvelles Questions Féministes », 2013.

refuser le pouvoir, non pas pour soi, mais pour tous, c'est nier la valeur du phallus – et l'autorité du patriarcat. Pourtant, rien de subversif dans le comportement de ces folles de roman. Les travestis se cantonnent aux lisières du monde vers lesquelles le corps social rejette les êtres abjectés – celui d'un Lumpenprolétariat dépolitisé et sans conscience de classe. Ce sont les lieux de prostitution, le monde interlope du trafic et des sororités travesties. Espace social qui a sa hiérarchie et sur quoi règnent les hommes, criminels et maquereaux, trafiquants et arnaqueurs, voleurs et voyous violents dont l'ambiguïté sexuelle ne s'éclaire que subrepticement au contact du travesti. Il faut malgré tout que le travestissement se charge d'une aura politique, d'une transgression insurmontable, pour que les mâles qui le côtoient en viennent très systématiquement à vouloir détruire son responsable. De fait, si le travesti subit à ce point injures et violences – quand ce n'est pas la mort elle-même –, il faut bien que son existence soit reconnue comme nuisible à un certain équilibre social. Car le travesti menace l'homme – à la fois dans sa virilité et dans sa sexualité, dans son désir –, le travesti doit périr. En cela notre corpus a le mérite de dessiner un parcours historique pour le moins saisissant. Si Genet, Donoso et Hubert Selby Jr. vouent leurs protagonistes travestis à la destruction ou à l'abjection totale, il faut attendre 2001 et le roman de Pedro Lemebel pour que s'envisage un tout autre destin de la folle, un destin à la fois intime et public qui la voit tisser une relation humaine avec le résistant Carlos et entrer en politique par le biais des manifestations des femmes et son intégration dans le front de résistance Manuel Rodriguez auquel appartient le même Carlos. Si la *Loca del Frente* est à plus d'un titre l'héritière de Divine et de la Manuela – comme elle chilienne –, à la fois par son âge, son corps, sa socialisation, sa langue, elle est aussi celle des mouvements de lutte, d'émancipation, de visibilité des minorités sexuelles qui prirent place à partir des années 1960' et les émeutes de Stonewall en 1969. C'est pourquoi la représentation de la vieillesse du travesti dont on a vu qu'elle est au cœur de trois romans du corpus diverge également dans l'issue qui lui est proposée. Si la dégradation physique prive le personnage d'une performance digne de ce nom, la Folle d'en face, contrairement à Divine et Manuela, trouve dans l'action résistante une porte de sortie à l'abjection.

Mais que le travesti s'en sorte ou non, peu importe finalement puisque le mal est fait – et le mâle défait. Car le trait commun à nos quatre héroïnes est de se trouver à la source d'une vaste déphallicisation du monde. Par leur simple existence, les personnages de notre corpus menacent la sacrosainte virilité. Leur action politique, s'il en est, réside

dans la promesse d'une féminisation du monde. Le travesti s'en prend au phallus. C'est en cela que sa lutte, et plus généralement son existence, s'avèrent conciliables aux problématiques féministes. La *queerisation* de l'autre, la féminisation du monde, la déphallicisation des hommes et du corps social qu'il gouverne (à l'image des nombreuses figures masculines qui émaillent nos textes), convergent toutes vers un même but : renverser la statue du commandeur. Nous ne sommes du reste pas le seul à envisager des liens entre la culture *drag*, le travestissement et les luttes d'émancipations féministes. Pascale Gaitet, que nous avons plusieurs fois évoquée, voyait déjà dans le personnage de Divine une dimension féministe :

*Drag, then, undermines what elsewhere prevails, the illusion of stable bodily contours. One might argue that the "conventional" feminine body, like the drag body, is highly unstable for it, too, relies on artifice, on removable parts, yet an illusion of stability, of unchanging, eternal femininity is enforced upon it. Drag's unabashed acknowledgement of instability and artificiality of the feminine might be viewed as a feminist gesture<sup>1509</sup>.*

*Le travestissement sape ce qui ailleurs prévaut, l'illusion d'un corps aux contours stables. On peut certes arguer que le corps féminin « conventionnel », tout comme le corps du travesti, est hautement instable car lui aussi s'appuie sur l'artifice, des accessoires interchangeables, pourtant une illusion de stabilité, de féminité immuable, éternel, est renforcée. La conscience imperturbable de Divine quant à l'instabilité et l'artificialité de sa féminité peut être envisagée comme un geste féministe. [Notre traduction]*

En important l'instabilité dans le monde cisgenre, le travesti le sape, le ruine, ou du moins le menace de destruction. Or Divine et ses sœurs ne font rien d'autre que d'habiter l'instable. Au point de ne plus prétendre ni à l'homme ni à la femme mais à autre chose – et même, pour Divine, à rien ; à la négation absolue de toute identité possible, masculinité et féminité incluses. C'est en cela que l'écriture d'un Lemebel ou d'un Genet s'avère *queer* en bien des points. Si, comme nous l'avons montré dans un dernier chapitre, la langue a des vertus féminisantes, les auteurs homosexuels peuvent à dessein opter pour une écriture *queerisée* (et *queerisante* !). Si Hélène Cixous a su voir en Genet l'incarnation d'une écriture féminine, nous revendiquons à sa suite l'appellation de *queer* au sujet d'une écriture conçue comme une performance, comme un travestissement, opérant page après page une déstabilisation des mondes fictionnels. Genet et Lemebel n'écrivent pas depuis le monde des hommes. Leur position est ailleurs. Féminine, sans doute, *queer*, évidemment. Comme à la femme, la langue est interdite au sujet

---

<sup>1509</sup> GAITET, Pascale. *Queens and Revolutionaries. Op. Cit.*, p. 55.

homosexuel, efféminé, travesti, transgenre, en un mot : *queer*. Il faut donc voler la langue de l'ennemi, la saper, la parodier, la dissoudre afin d'en concevoir une autre, plus à même de rendre compte des identités et subjectivités échappées de la binarité universelle. Ces écritures sont des terrains d'expérimentation situés en bordure de la différence sexuelle. L'étrangeté des styles et des grammaires s'explique par cette situation autant que par la topique même du travestissement. Écrire *à partir du* travestissement ou *sur* le travestissement équivaut toujours à travestir l'écriture. Parce qu'il leur faut saisir des identités et des subjectivités ayant échappé à la norme et à la normativité, les romanciers se forgent une arme à la hauteur de leurs ambitions, celle d'une écriture *queerisée*, débordant le cadre de la grammaire commune, usurpant au monde des hommes sa façon pour en dévoyer le lexique et la syntaxe. C'est pourquoi sans doute ces quatre romans s'hybrident dans leur forme, étirent les mailles du vêtement romanesque au risque de le rendre inutilisable. Soucieux de son sujet, le texte performe conjointement à ses personnages dans une vaste *folle* narrative. De sorte que le roman s'apparente de plus en plus au corps du travesti, emprunte à sa fantasmagorie, à sa plasticité, à sa polymorphie, à sa torsion, pour devenir un texte-monde, débinarisé, total, inclusif. C'est sans doute la description que fait de lui Paul B. Preciado qui se rapproche le plus de cette écriture et de ses personnages :

*... je n'ai pas complètement cessé d'être Beatriz pour ne devenir que Paul. Mon corps vivant qui englobe tout dans sa mutation constante et ses multiples évolutions, est comme une ville grecque, où coexistent, avec des différences de niveaux énergétiques, des bâtiments trans contemporains, une architecture lesbienne post-moderne et de belles maisons Art déco, mais aussi des vieilles bâtisses champêtres, sous les fondations desquelles subsistent des ruines classiques animales ou végétales, des fondations minérales et chimiques volontiers invisibles<sup>1510</sup>.*

Aussi Divine, Georgette, Mimosa, Manuela, Première Communion et toutes les autres, et Genet et Lemebel, incarnent-elles autant d'invitations à accepter l'incroyable diversité de l'être, l'insubmersible hybridité des identités humaines. À lire Preciado, on remarque également que les problématiques du corps transgenre s'articulent explicitement avec la notion de postmodernité que nous avons déjà évoquée pour certains des ouvrages de ce corpus. Ce corps que nous avons dit *queer* ou *queerisant*, tordu, protéiforme, déconstruit, peut à l'occasion de lire comme l'étendard d'une postmodernité ayant à cœur de

---

<sup>1510</sup> PRECIADO, Paul B. *Je suis un monstre qui vous parle. Rapport pour une académie de psychanalystes* Paris : Éditions Bernard Grasset, 2020.

réintroduire les marges au centre des débats esthétiques ou politiques, ayant à cœur aussi de révéler la déconstruction des identités, des corps, des socialisations diverses d'une polis normalisante et faussement essentialisante. On comprend aussi, à travers la pensée de Paul B. Preciado, pourquoi le transgenre a toute sa place dans les mouvements de libération féminine contemporains. Si le corps trans n'est pas le corps féminin cisgenre, sa matérialité, sa socialité, sa politisation, participe du féminisme international blanc ou racisé, trans ou cisgenre : le transgenre est irréductiblement politique. En cela nous rejoignons les propos de Constance Lefèbvre qui dans son article « Femme trans et féminisme : obstacle à la prise de conscience féministe et le ciscentrisme dans les mouvements féministes » paru dans le récent *Matérialismes trans* écrit :

*Il peut en effet sembler absurde de souhaiter devenir une femme si l'on a conscience de leur position peu privilégiée dans notre société, d'autant plus si l'on croit que les femmes trans ont été des hommes ou ont eu la possibilité d'en devenir. En réalité, de très nombreuses femmes trans adhèrent à l'idée que des inégalités, sinon des rapports de domination existent entre les hommes et les femmes et doivent être combattus<sup>1511</sup>.*

Malgré toutes les réticences (sinon la transphobie) qui règnent dans une frange encore minoritaire mais tout du moins notable (et envahissante) des mouvements féministes français, européens, états-uniens, la problématique transgenre a partie liée avec les mouvements de libération féministe et la déconstruction des masculinités. Elle n'offre pas seulement un renfort appréciable dans les luttes mais un contrepoint majeur à l'analyse des rapports de pouvoir, de classe, de sexe, de genre.

C'est pourquoi sans doute le personnage transgenre (qu'il se revendique du travestissement, de la transsexualité, des transidentités, de la non-binarité, etc.) témoigne d'une vitalité littéraire sans précédent. Des différents récits de Michel Tremblay<sup>1512</sup> aux récentes productions d'Amérique Latine, le roman continue d'explorer les pratiques transgenres de sorte qu'à l'instar de Paul B. Preciado de nouvelles écritures affluent témoignant de la vitalité des poétiques *queer*, des esthétiques trans, comme ces « vilaines » de la romancière transsexuelle Camila Sosa Villada<sup>1513</sup> ou le travesti de David

---

<sup>1511</sup> LEFEBVRE, Constance. « Femme trans et féminisme : obstacle à la prise de conscience féministe et le ciscentrisme dans les mouvements féministes » in CLOCHEC, Pauline (Dir.) GRUNENWALD Noémie (Dir.). *Matérialismes trans*. Paris : Hystériques et Associés, 2021, p. 103.

<sup>1512</sup> Voir (pour la catégorie roman) : TREMBLAY, Michel. *Des Nouvelles d'Édouard*. Arles : Actes Sud, Collection Babel, 1997 ; TREMBLAY, Michel. *La Duchesse et le Roturier*. Montréal : Bibliothèque québécoise, 1992 ; TREMBLAY, Michel. *Le Cahier rouge*. Arles : Actes Sud, 2004.

<sup>1513</sup> SOSA VILLADA, Camila. *Les Vilaines*, trad. par ALCOBA, Laura. Paris : Éditions Métailié, 2021.

Dumortier<sup>1514</sup>. On remarque par ailleurs que les écrivain·es d'Amérique Latine n'ont pas fini d'explorer les territoires du travestissement ; on peut citer parmi tant d'autres le roman argentin de Ana Maria Shua, *La Mort comme effet secondaire*<sup>1515</sup>, celui de la portoricaine, Marya Santos-Febres, *Sirena Selena*<sup>1516</sup>, ou les nouvelles et romans du mexicain Enrique Serna<sup>1517</sup>. Plus récemment encore l'écrivain islandais Eiríkur Örn Norddahl a fait paraître *Troll*<sup>1518</sup> dans lequel un personnage intersexe se choisit le seul pronom épiciène de la langue islandaise pour s'opposer au courant réactionnaire du monde, rejoignant dès lors les autres personnages intersexes de la littérature moderne et postmoderne tels les personnages de Callie dans *Middlesex* de Jeffrey Eugenides<sup>1519</sup> ou de Paul dans *La Tête en bas* de Noëlle Châtelet<sup>1520</sup>. On constate enfin que le travestissement inspire encore quelques romanciers français comme Philippe Djian dans *Chéri-Chéri*<sup>1521</sup>, tandis que le transsexuel se retrouve à nouveau dans les œuvres d'Emmanuelle Bayamack-Tam<sup>1522</sup> ou de Léonor de Recondo<sup>1523</sup>. C'est aussi la thématique transgenre qui parcourt l'œuvre abondante de Claude Louis-Combet dont *Marinus et Marina*<sup>1524</sup> est sans doute la pierre angulaire qui fait se confronter à des siècles d'intervalle un jeune moine exclu du séminaire en raison de ses troubles identitaires et une jeune fille de la Bithynie du V<sup>e</sup> siècle entrant sous le travestissement masculin dans un monastère. L'explication d'une telle postérité littéraire s'explique bien entendu par les différents mouvements d'émancipation et de visibilité des minorités sexuelles et identitaires nationales et internationales mais c'est aussi que le travesti – et, à sa suite, le transsexuel, le transgenre, l'intersexe, etc. – semble incarner un monde instable, en recherche permanente d'identité, dans une transition qui, espérons-le, conduira à la prolifération des identités et des subjectivités. Par ailleurs, on note ces dernières années une reterritorialisation du terme de travesti longtemps voué aux gémonies par les

---

<sup>1514</sup> DUMORTIER, David. *Travesti*. Paris : Édition Le Dilettante, 2012.

<sup>1515</sup> SHUA, Ana Maria. *La Mort comme effet secondaire* traduit par PONCET, Philippe. Montreuil : Éditions Folies d'encre, 2013.

<sup>1516</sup> SANTOS-FEBRES, Mayra. *Sirena Selena* traduit par DURAZZO François-Michel. Paris : Éditions Zulma, 2017.

<sup>1517</sup> Voir : SERNA, Enrique. *La Double vie de Jésus*. Paris : Éditions Métailié, 2016 ou SERNA, Enrique. *Amours d'occasion* traduit par BRILLAUD, Marie-Ange. Villelongue-d'Aude : Éditions du gué, 2005.

<sup>1518</sup> NORDDAHL, Eiríkur Örn. *Troll* traduit par SALAÜN, Jean-Christophe. Paris : Éditions Métailié, 2021.

<sup>1519</sup> EUGENIDES, Jeffrey. *Middlesex*. Paris : Éditions Points, 2004.

<sup>1520</sup> CHÂTELET, Noëlle. *La Tête en bas*. Paris : Éditions du Seuil, 2002.

<sup>1521</sup> DJIAN, Philippe. *Chéri-Chéri*. Paris : Éditions Gallimard, 2014.

<sup>1522</sup> BAYAMACK-TAM, Emmanuelle. *La Princesse de*. Paris : P.O.L. Éditions, 2000.

<sup>1523</sup> DE RECONDO, Léonor. *Point Cardinal*. Paris : Éditions Sabine Wespieser, 2017.

<sup>1524</sup> LOUIS-COMBLET, Claude. *Marinus et Marina*. Paris : Éditions José Corti, 2004.

communautés LGBT. De fait, plusieurs militants et militantes ont fait le choix d'occuper ce territoire lexical pour y faire résider des identités dissidentes. C'est le cas d'Arnaud Alessandrin qui dans la conclusion de son « Éloge de la Folle » écrit :

*Alors, aux côtés des folles, nous suggérons d'autres altérités : celles des travesti·e·s, des drags (queen ou king), du monde de la nuit, comme autant d'entailles dans la convenance aux normes du genre<sup>1525</sup>.*

A bien des égards, les pratiques transgenres semblent sorties des limbes que Genet évoquait dans *Journal d'un voleur* :

*Les tapettes sont un peuple pâle et bariolé qui végète dans la conscience des braves gens. Jamais elles n'auront droit au grand jour, au véritable soleil. Mais reculées dans ces limbes, elles provoquent les plus curieux désastres annonciateurs de beautés nouvelles<sup>1526</sup>.*

Ces « beautés nouvelles » tardent sans doute à apparaître. Quelques livres, malgré tout, les préfigurent.

---

<sup>1525</sup> ALESSANDRIN, Arnaud. « Folle in skies : éloge de la folle » in *Miroirs/miroirs, Gender Fucking*, Éditions « Des ailes sur un tracteur », n°2/1 semestre 2014, p. 12.

<sup>1526</sup> GENET, Jean. *Journal du voleur. Op. Cit.*, p. 113.



## BIBLIOGRAPHIE

### BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

DONOSO, José. *Ce lieu sans limites* (1974), trad. Aline Schulman. Paris : Le Serpent à plumes, 1999.

DONOSO, José. *El Lugar sin límites* (1966). Barcelona : Editorial Alfaguara, 2011.

GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs* (1943). Lyon : Éditions L'Arbalète, 1948.

GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs* (1943). Paris : Éditions Gallimard, Collection Folio, 1976.

GENET, Jean. *Romans et poèmes*. Paris : Éditions Gallimard, Collection la Pléiade, 2021.

LEMEBEL, Pedro. *Je tremble, ô Matador*, trad. Alexandra Carrasco. Paris : Éditions Denoël, 2004.

LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2001.

SELBY JUNIOR, Hubert. *Last Exit to Brooklyn*, trad. Jean-Pierre Caraso et Jacqueline Huet. Paris : Éditions Albin Michel, 2014.

SELBY JUNIOR, Hubert. *Last Exit to Brooklyn* (1964). New York : Grove Press, 1994.

### BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

#### AUTOUR DE JEAN GENET

BARBER, Stephen. *Jean Genet*. London: Reaktion Books, 2004.

BENDHIF-SYLLAS, Myriam. *Genet, Proust. Chemins croisés*. Paris : Éditions L'Harmattan, 2010.

BENDHIF-SYLLAS, Myriam. « Les incarnations de Jean » dans les récits de Jean Genet, 2011. En ligne : <http://www.lacauselitteraire.fr/les-incarnations-de-jean-dans-les-recits-de-jean-genet>

BERTIN, Marjorie. « Genet, parmi les tantes et les folles », *Le Nouveau Magazine Littéraire*, 2012/10 (N° 524), p. 74.

BERTRAND, Michel. « Fragments d'autofragmentations dans *Notre-Dame-des-Fleurs* », in *Jean Genet du roman au théâtre*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2011. DOI : <https://doi-org.accesdistant.bu.univparis8.fr/10.4000/books.pup.20149>

BRIOT, Frédéric. « L'Écriture à double-tour ». *Roman 20/50. Revue d'étude du roman du XXe siècle*, n° 20, décembre 1995.

BULLOCK, Barbara. PROVENCHER, Denis. "The linguistic representation of femininity and masculinity in Jean Genet's *Notre-Dame-des-Fleurs*". *French Cultural Studies*, Volume 12.1 (2001), pp. 43-58.

CARCO, Francis. *Jésus-la-Caille* (1914). Paris : Éditions Albin-Michel, 2008.

CHARLES-ÉTIENNE. *Le Bal des folles*. Paris : Éditions Curio, 1930.

CHARLES-ÉTIENNE. *Notre-Dame de Lesbos*. Paris : Éditions Curio, 1924.

CHENOUNE, Farid. « Leur bal. Notes sur des photos de Magic-City, bal des tantes de l'entre-deux guerres », in *Modes Pratiques, revue d'histoire du vêtement et de la mode*, n°1, novembre 2015, pp. 248-285, disponible en ligne : [https://duperre.org/doc/1794-MP1\\_FARID\\_CHENOUNE\\_-\\_Leur\\_bal.pdf](https://duperre.org/doc/1794-MP1_FARID_CHENOUNE_-_Leur_bal.pdf).

CHEVALY, Maurice. *Genet. Tome un : L'Amour cannibale*. Marseille : Temps parallèle, 1989.

CHEVALY, Maurice. *Genet. Tome deux : L'Enfer à fleur de peau*. Marseille : Temps parallèle, 1989.

CHILD-OLMSTED, Gisèle. "Transfigurations of the Mother in Genet's *Journal du voleur* and *Un Captif amoureux*", in *The French Review*, Vol. 71, n°1 (oct. 1997), pp. 44-45.

CIXOUS, Hélène. *Entretien de la blessure. Sur Jean Genet*. Paris : Éditions Galilée, « Lignes fictives », 2011.

COE, Richard N. *The Vision of Jean Genet. A Study of His Poems, Plays and Novels*. Londres: Peter Owen Publishers, 1968.

CORRADO, Jean-Christophe. « Portrait de Jean Genet en *drag queen*. Modèle idéal du féminin et performance de genre dans l'œuvre de Jean Genet », *Sociopoétiques* [En ligne], n° 4, mis à jour le : 25/11/2019, URL : <http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=762>

CUSSET, François. *Queer critics. La littérature française déshabillée par ses homo-lecteurs*. Paris : Presses Universitaires de France, Perspectives critiques, 2002.

DAMBRE, Marx. « *Notre-Dame-Des-Fleurs*, récit du poète vide enfance ». *Roman 20/50. Revue d'étude du roman du XXe siècle*, n° 20, décembre 1995.

DAVIRON, Caroline. « Jean Genet et l'inconvenance » in LAVILLE, Béatrice (dir.). MAGNE, Élisabeth (dir.). PLET, Florence (dir.). *L'inconvenance*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2017, pp. 223-231.

DERRIDA, Jacques. *Glas*. Paris : Éditions Galilée, 1974.

DETREZ, Conrad. « Une lecture de *Notre-Dame-des-Fleurs*. Jean Genet, écrivain religieux », *Masques*, n° 12, 1981-1982, pp. 54-57.

DU COGLAY, Michel. *Chez les mauvais garçons : Choses vues*. Paris : R. Saillard, 1937.

EKOTTO, Frieda (Dir.). RENAUD, Aurélie (Dir.). VANNOUVONG, Agnès (Dir.). *Toutes Les Images du langage : Jean Genet*. Fasano : Schena Editore, 2009.

- ERIBON, Didier. *Une morale du minoritaire. Variations sur un thème de Jean Genet*. Paris : Éditions Flammarion, Collection Champs Essais, 2015.
- FLIEGER, Jenny Aline. “Dream, Humor and Power in Genet’s *Notre-Dame-des-Fleurs*”. *French forum* 9, n°1, 1984, pp. 69-83.
- FONTVIEILLE, Agnès. « Jean Genet : la phrase qui tombe à pic », in PAILLET, Anne-Marie (dir.). STOLZ, Claire (dir.). *L’Hyperbate. Aux frontières de la phrase*, PUPS, 2011, pp. 295-308.
- FONTVIEILLE, Agnès. « Surexposition de la métaphore... au risque de sa dissolution. Jean Genet, *Journal du voleur* », in BOUGAULT, Laurence (DIR.). WULF, Judith (dir.). *Stylistiques ?*, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 267-280.
- FONTVIEILLE, Agnès. « Ordre des mots et utopie grammaticale chez Jean Genet », in FONTVIEILLE, Agnès (dir.). THONNERIEUX, Stéphanie (dir.). *L’Ordre des mots à la lecture des textes*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2009, pp. 403-417.
- FONTVIEILLE, Agnès. WAHL, Philippe. « Une Esthétique du simulacre. Genet romancier », in DENIS, Delphine (dir.). HUCHON, Mireille (dir.). JAUBERT, Anna (dir.). *Au corps du texte. Hommage à Georges Molinié*. Paris, Champion, 2011, pp. 435-452.
- FREDETTE, Nathalie. *Figures baroques de Jean Genet. L’enjeu du style*. Paris, Montréal : Les Presses universitaires de Vincennes et XYZ Éditeurs, 2001.
- GAITET, Pascale. *Queens and Revolutionaries: New Readings of Jean Genet*. Delaware: University of Delaware Press, 2003.
- GAITET, Pascale. “The Politics of Camp in Jean Genet’s *Our Lady of the Flowers*”, *L’Esprit créateur*, xxxv (1), 1995, pp. 40-49.
- GENET, Jean. *Fragments*. Paris : Éditions Gallimard, 1990.

GENET, Jean. *Journal du voleur* (1949). Paris : Éditions Gallimard, Collection Folio, 1982.

GENET, Jean. *Miracle de la rose* (1946). Paris : Éditions Gallimard, Collection Folio, 1977.

GENET, Jean. *Romans et poèmes*. Paris : Éditions Gallimard, Collection La Pléiade, 2021.

GENET, Jean. *Un Captif amoureux* (1986). Paris : Édition Gallimard, Collection Folio, 1995.

HAMON, Pascaline. « De l'impossible intimité physique à la provocation éthique : Le pouvoir subversif de l'hétérotopie carcérale chez Genet », *Les Dossiers du Grihl*, Les dossiers de Jean-Pierre Cavallé, Écriture et prison. URL : <http://journals.openedition.org.accesdistant.bu.univ-paris8.fr:2048/dossiersgrihl/4437>

HAMON, Pascaline. « Notre-Dame des Fleurs et Miracle de la rose, de Jean Genet. L'écriture mise au secret », *Les Dossiers du Grihl*, 2011-01 | 2011, URL : <http://journals.openedition.org.accesdistant.bu.univ-paris8.fr:2048/dossiersgrihl/5000>

HANRAHAN, Mairéad. *Djuna Barnes, Jean Genet et la différence des sexes, des sexualités : pour une poétique du désir*. Thèse de doctorat en études féminines, Paris 8, 1994, URL : <http://www.theses.fr/1994PA080877>

HANRAHAN, Mairéad. « Espèces de travestissements et travestissement de l'espèce dans l'écriture de Genet », *MLN*, Vol. 128, No. 4, French Issue (September 2013), pp. 917-934.

HANRAHAN, Mairéad. *Lire Genet. Une poétique de la différence*. Montréal/Lyon : Les Presses de l'Université de Montréal, Presses Universitaires de Lyon, 1997.

HANRAHAN, Mairéad. "Genet and Cixous: the intersex", *The French Review*, xvii (4), 1999, 719-9.

HANRAHAN, Mairéad. « Sentir/Penser la différence : Une lecture de *Notre-Dame-des-Fleurs* de Jean Genet », *Lectures de la Différence Sexuelle, textes réunis et présentés par Mara Negrón*. Paris : Éditions des femmes, 1994, pp. 169-183.

HANRAHAN, Mairéad. “An Erotic of Diversity: The Unexpected Sex of Genet's Heroes” in READ, Barbara (dir.). BIRCHALL, Ian (dir.). *Flowers and Revolution: A Collection of Writings on Jean Genet*. London: Middlesex University Press, 1997, pp. 63-72.

HANREZ, Marx. « Genet, dedans, dehors », in *Roman 20/50. Revue d'étude du roman du XX<sup>e</sup> siècle*, n° 20, décembre 1995, pp. 43-50.

HÉRON, Pierre-Marie. « Les mises en abyme de l'histoire dans *Notre-Dame-Des-Fleurs* et *Journal d'un voleur* », in *Roman 20/50. Revue d'étude du roman du XX<sup>e</sup> siècle*, n° 20, décembre 1995, pp. 51-66.

HÉRON, Pierre-Marie. « Les propos rapportés dans *Notre-Dame-des-Fleurs* » in *Jean Genet du roman au théâtre*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2011.  
En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.pup.20109>

HÉRON, Pierre-Marie. « *Notre-Dame-des-Fleurs* et la critique universitaire », *Méthode !*, n° 19, printemps 2011, pp. 25-44.

HUBERT, Marie-Claude (dir.). *Dictionnaire Jean Genet*. Paris : Honoré Champion Éditeur, 2014.

LAFORGUE, Pierre. *Notre-Dame-Des-Fleurs ou la symphonie carcérale*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2002.

LANE, Véronique. « L'Immonde frémissement du nombre. Jean Genet à corps perdu. » in MAVRIKAKIS, Catherine (dir.). POIRIER, Patrick (dir.), *Un certain genre malgré tout*. Québec : Éditions Nota Bene, 2006, pp. 175-188.

LINGIS, Alphonso. "Love song", in FISHER, Dominique (dir.), *Articulations of Difference: Gender Studies and Writing in French*, Stanford: Stanford University Press, 1997, pp. 167-184.

LOUAR, Nadia. « Notre Dame du *Queer* ou du mauvais genre en traduction », *Palimpsestes*, 21, 2008, pp. 121-134, mis en ligne le 01 octobre 2010, consulté le 27 septembre 2020. URL : <http://accesdistant.bu.univ-paris8.fr:2179/palimpsestes/78>

LOUAR, Nadia. "The intersection of *queer* and postcolonial discourses: rerouting the *queer* with Jean Senac and Jean Genet", in WILSON, Janet (dir.). SANDRU, Cristina (dir.). LAWSON-WELSH, Sarah. *Rerouting the Postcolonial. New directions for the new millennium*. London: Routledge, 2010.

LUCEY, Michael. « Genet's *Notre-Dame-des-Fleurs*: Fantasy and Sexual Identity. » *Yale French Studies*, 91. New Haven: Yale University Press, 1997, pp. 80-102.

MARCANDIER, Christine. « Genet et l'Eros *Détective* : Pilorge Weidmann », in *Criminocorpus, Détective, histoire, imaginaire, médiapoétique d'un hebdomadaire de fait divers (1928-1940)*, *Communications*, mis en ligne le 18 décembre 2018, consulté le 21 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/5321>

MERCIER-LÉCA, Florence. « La (re)sémantisation comme création poétique : l'exemple des noms propres et de l'argot dans *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose* » in EKOTTO, Frieda (dir.). RENAUD, Aurélie (dir.). VANNOUVONG, Agnès (dir.). *Toutes les images du langage. Jean Genet*. Fassano/Paris : Schena Editore/Alain Baudry et Cie éditeur, coll. "Biblioteca della ricerca", série "Transatlantique" n°8, 2008.

MILLET, Kate. *La Politique du mâle* (1970), traduit par GILLE, Élisabeth. Paris : Éditions Stock, 1971.

- MILLOT, Catherine. *Gide, Genet, Mishima : intelligence de la perversion*. Paris : Éditions Gallimard, 1999.
- OSWALD, Laura. *Jean Genet and the Semiotics of Performance*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- POLLARD, Patrick. « Tantes et apaches. Aspect d'un discours moralisateur chez Genet et Balzac », in WITTMANN, Jean-Michel (dir.). *Amoralité de la littérature, morales de l'écrivain. Actes du colloque international organisé par le Centre "Michel Baude-Littérature et spiritualité" de l'Université de Metz, les 26 et 27 mars 1998*. Paris : Champion, 2000, pp. 47-60.
- PLOTZ, John. "Objects of Abjection: The Animation of Difference in Jean Genet's Novels." *Twentieth Century Literature*, vol. 44, no. 1, 1998, pp. 100-118. En ligne : [www.jstor.org/stable/441699](http://www.jstor.org/stable/441699).
- REDONNET, Marie. *Jean Genet, le poète travesti. Portrait d'une œuvre*. Paris : Éditions Grasset et Fasquelle, 2000.
- RUNNING-JOHNSON, Cynthia. "The Medusa's tale: feminine writing and 'la Genet'", *Romanic Review*, lxxx (3), 1989, 482-95.
- SARTRE, Jean-Paul. *Saint-Genet, comédien et martyr*. Paris : Éditions Gallimard, 1952.
- SONTAG, Susan. *L'Œuvre parle*, trad. DURAND, Guy. Paris : Christian Bourgois Éditeur, 2010.
- STEPHENS, Elizabeth. "Disseminating Phallic Masculinity: seminal fluidity in Genet's fictions", *Paragraph*, Vol. 27, No. 2, *GENET* (July 2004). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004, pp. 85-97.
- STEPHENS, Elizabeth. "Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité : Genet's Queer Subjectivities" in DE NOOY, Juliana (dir.). HARDWICK, Joseph B. (dir.) HANNA,



Barbara E. (dir.) *Soi-disant: Life-Writing in French*. Newark: University of Delaware Press, 2005, pp. 41-52.

STEPHENS, Elizabeth. "Masculinity as Masquerade: "Gay" Macho in the Novels of Jean Genet", *Journal of Interdisciplinary Gender Studies*, 4 (2), 1999, pp. 52-63.

STEPHENS, Elizabeth. "Phallic Worship in the Novels of Jean Genet". *Collected Papers (Literature and Psychoanalysis Conference): The literature and psychoanalysis conference: Corporealities: bodies, affects, selves*. Sydney: Sydney NSW, 1999, pp. 29-44.

STEPHENS, Elizabeth. *Queer Writing: Homoeroticism in Jean Genet's Fiction*. New York: Palgrave Mc Millan, 2009.

STEPHENS, Elizabeth. "Satyrical men: Genet's theatre of masculinity", *Harvard Gay, and Lesbian Review*, 5 (1), pp. 30-33, Boston: Gay & Lesbian Review Worldwide, 1998.

STEWART, Harry. "You are what you wear: appearance and Being in Jean Genet's Work", in *Francofonia*, 10, pp. 31-40, Primavera 1986, publication électronique : [https://www.jstor.org/stable/43016825?readnow=1&seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/43016825?readnow=1&seq=1#metadata_info_tab_contents)

TAMAGNE, Florence. *Histoire de l'homosexualité en Europe : Berlin, Londres, Paris : 1919-1939*. Paris : Éditions du Seuil, 2000.

THODY, Philip. *Jean Genet. A Study of His Novels and Plays*. London: Stein Day Publishers, 1970.

VANNOUVONG, Agnès. *Jean Genet. Les Revers du genre*. Dijon : Les Presses du réel, 2010.

VANNOUVONG, Agnès. « Voiler, dévoiler, cacher : de l'art du travestissement » in EKOTTO, Frieda, RENAUD, Aurélie, VANNOUVONG, Agnès (dir.), *Toutes les images du langage. Jean Genet*, Fassano/Paris : Schena Editore/Alain Baudry et Cie éditeur, coll. "Biblioteca della ricerca", série "Transatlantique" n° 9, 2008, pp. 135-148.

VERGER, Mathias. "Jean Genet – His Ha(s)te of and for the 'Mother Tongue'". *Parallax*, 64, Volume 18, July-September 2012, pp. 84-97.

VERGER, Mathias. « Irrévérence morale et linguistique chez Jean Genet. Formes et fonctions du calembour », *Self XX-XXI*, L'Irrévérence, 2014, URL : <http://self.hypotheses.org/publications-en-ligne/lirreverence/lirreverence-comme-principe-creatif-1>

UVSLØKK, Geir. *Jean Genet. Une écriture des perversions*. Amsterdam/New York : Éditions Rodopi, Collection Monographique Rodopi Littérature Française Contemporaine, 2011.

WHITE, Edmund. *Jean Genet*, trad. DELAMARE, Philippe. Paris : Éditions Gallimard, Collection NRF Biographies, 1993.

## **AUTOUR DE JOSÉ DONOSO**

ADELSTEIN, Miriam. *Studies on the Works of Jose Donoso: An Anthology of Critical Essays*. Ann Arbor: The Edwin Mellen Press, *Hispanic Studies*, Vol. 5, 1990.

CARBAJAL, Brent. *The Veracity of Disguise in Selected Works of Jose Donoso: Illusory Deception*. Ann Arbor: Edwin Mellen Press, *Hispanic Studies*, Vol. 55, 2000.

DONOSO, José. *Historia Personal del "boom"*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.

FORSTER, Merlin. *Tradition and Renewal: Essays on Twentieth-Century Latin American Literature and Culture*. Chicago: University of Illinois Press, 1975.

FRIEDMAN, Mary Lusky. *The Self in the Narratives of Jose Donoso (Chile 1924-1996)*. Ann Arbor: The Edwin Mellen Press, *Hispanic Studies* Vol 90, 2004.

GALARRAGA-OROPEZA, Víctor. « Plus de « pré-textes » pour lire José Donoso », *Problèmes d'Amérique latine*, 2016/3 (N° 102), pp. 111-130.

- GONZALEZ-MANTRI, Flora. *Jose Donoso's house of fiction: A dramatic construction of time and place*. Detroit: Wayne state university press, 1995.
- GUTIERREZ-MOUAT, Ricardo. *Jose Donoso: Impostura e Impostacion: la Modelizacion Ludica y Carnvalesca de una Produccion Literaria*. Saragosse: Ediciones del Norte, 1983.
- MAGNARELLI, Sharon. *Understanding José Donoso*. Columbia: University of South Carolina Press, 1993.
- MCMURRAY, George R. *José Donoso*. Boston: Twayne, 1979.
- NIGRO, Kirsten. "From Criollismo to the Grotesque: Approaches to José Donoso", in *Tradition and Renewal: Essays in Twentieth-Century Latin-American Literature and Culture*, Ed. Merlin H. Foster. Urbana: University of Illinois Press, 1975.
- PÉREZ, Janet. "Masks, gender expectations, machismo and cross-gender writing in the fiction of José Donoso", *Hispanófila*, n° 119, University of North Carolina at Chapel Hill for its Department of Romance Studies, 1997, pp. 47–58. *On line*: <http://www.jstor.org/stable/43807702>.
- REAGAN, Patricia E. *The Postmodern Storyteller: Donoso, Garcia Marquez and Vargas Llosa*. Lanham: Lexington Books, 2012.
- SARDUY, Severo. *Written on a body*, trad. MAIER, Carol. London: Lumen books, 1992.
- SIFUENTES-JÁUREGUI, Ben. *Transvestism, Masculinity and Latin American Literature*. New York: Palgrave, 2002.
- SWANSON. *Jose Donoso, the Boom and beyond*. Oxford: Francis Cairns Publications Ltd., 1988.
- URBISTONDO, Vicente. "La metáfora don Alejo/Dios en El Lugar sin límites". *Texto Critico* 7, 22-23, 1981, pp. 280-291.

## AUTOUR DE PEDRO LEMEBEL

BIANCHI, Soledad. “Un guante de áspero terciopelo”, travail issu de la table ronde intitulée “Travestismo: la infidelidad del disfraz” du séminaire sur le genre et l’éducation “Conjurando los perverso: le femenino, presencia y sobrevivencia” les 19 et 29 juin 1997 à l’Université de Sciences de l’Éducation de Santiago du Chili. En ligne : <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/03/textos/SBIANCHI.HTML>.

BILLARD, Henri. « Amour et culture populaire : armes de lutte politique dans le roman *Je tremble, Ô Matador* de Pedro Lemebel », in GUENNEC, Mariannick (Dir.), *Entre jouissance et tabous, les représentations des relations amoureuses et des sexualités dans les Amériques*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015, pp. 125-132.

BLANCO, Fernando (dir.). POBLETE, Juan (dir.). *Desdén al Infortunio, Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2010.

CANDELA. *Politiques de la nuit. Cultures & Conflits*, 105-106 | 2017, 7-27. Paris : L’Harmattan, 2017.

CARVAJAL, Fernanda. « Les traces de Pedro LEMEBEL », in CANDELA. *Politiques de la nuit. Cultures & Conflits*, 105-106 | 2017, 7-27. Paris : L’Harmattan, 2017. En ligne : <http://conflits.revues.org/19500>.

CONCILIO, Arielle A. “Pedro Lemebel and the Translatxrsation: On a Genderqueer Translation Praxis”, *TSQ1*, November 2016, n° 3, pp. 462–484. En ligne : <https://doi.org/10.1215/23289252-3545167>

DECANTE ARAYA, Stéphanie. « Chroniques et travestissements génériques dans l’œuvre de Pedro Lemebel », in SORIANO, Michèle (dir.). *Genre(s). Formes et identités*

*génériques (I)*. Montpellier : Université de Montpellier III, Actes du Colloque International des 22, 23 juin 2001, pp. 315-323.

ERRAZURIZ, Paz. *Survey*. New York: Aperture and Fundación MAPFRE, 2016.

FIGUEROA DIAZ, Tamara. *La resistencia de la loca barroca de Pedro Lemebel. Anomia y militancia corpórea en América Latina*. Barcelona: Egales, 2019.

FRANCO, Jean. *Critical Passions: Selected Essays*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1999.

GARABANO, Sandra. “Lemebel: Políticas de consenso, masculinidad y travestismo », *in*

FOSTER, D. W., *Chasqui*, Santiago, n°1, mayo 2003, p. 43.

GONZALEZ, Melissa M. “La Loca”, *TSQ*, 1, May 2014; 1 (1-2): pp. 123–125. On line: <https://doi.org/10.1215/23289252-2399794>

IÑIGUEZ, Ignacio. “Pecar por ser diferente”, *La Nación*, octubre 1996, pp. 42-43.

JEFTANOVIC, Andrea. “Entrevista a Pedro Lemebel: el cronista de los márgenes”, *Lucero*, 11(1), 2000. On line: <https://escholarship.org/uc/item/89d1v7rw>

LEMEBEL, Pedro. *La Esquina es mi corazón: Crónica urbana*. Santiago: Cuarto Propio, 1995.

LEMEBEL, Pedro. *Loca afán: Crónicas de Sidario*. Santiago: Lom Ediciones, 1996.

LLANOS, Bernardita. “Esas locas madres de Pedro Lemebel” *in* BLANCO, Fernando A. (dir.). POBLETE, Juan (dir.). *Desdén al infortunio, sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2010, pp. 181-209.

LÓPEZ-GARCÍA, Isabelle. « Généalogie d’un genre : les chroniques lémébéliennes », *Unité et fragmentation – Production et réception – Généalogies d’une œuvre*, Ateliers du Séminaire Amérique Latine de l’Université Paris-Sorbonne (2007-2008), n° 3. En ligne : <http://crimic-sorbonne.fr/actes/sal3/lopezgarcia.pdf>.

LÓPEZ-GARCÍA, Isabelle. « Les chroniques comme lieu de mémoire de la violence au Chili : *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales de Pedro Lemebel* » in EZQUERRO, Milagros (dir.). ROGER, Julien (dir.). *Discours et contrainte*, Université Paris-Sorbonne, Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine, 2007. En ligne : <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/dc/lopez.pdf>

LÓPEZ-GARCÍA, Isabelle. *La Question du genre dans les chroniques de Pedro Lemebel*. Thèse de doctorat, Études romanes, Université Paris-Sorbonne, 2007.

LOPEZ-MORALES, Berta. “La construcción de “la loca” en dos novelas chilenas: *El lugar sin límites* de José Donoso y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel”. *Acta Literaria* N°42, I Sem. (79-102), 2011. On line: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482011000100006>.

NAVARRETE HIGUERA, Carolina. *La Construction des subjectivités dans les chroniques de Lemebel*. Thèse de Doctorat, Études ibériques et méditerranéennes, Spécialité Espagnol, Université Lumière Lyon 2, 2015.

NOUHAUD, Dorita. « Dragues de folles entre le rire et la mort », *Chili 1973-2003, arts et histoire, Les langues Néo-latines*, n° 330, 2004, p. 64.

PALAVERSICH, Diana. “The Wounded Body of Proletarian Homosexuality in Pedro Lemebel's *Loco afán*”, *Latin American Perspectives*, 29 (2), 2001, pp. 99-118.

POBLETE Juan. « De la loca a la superestrella », *Desdén al infortunio, Sujeto, Comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2010.

RICHARD, Nelly. *Masculine/feminine: Practices of Difference(s)*. Translated by NELSON, Alice A. and TANDECIARZ, Silvia R. Durham. Durham, NC: Duke University Press, 2004.

RICHARD, Nelly. *Cultural Residues: Chile in Transition*, trad. by WEST-DURAN, Alan et QUESTER, Theodore. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

SEMILLA-DURAN, María Angélica (dir). *L'Écriture de Pedro Lemebel. Nouvelles pratiques scripturales*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012.

SEMILLA-DURÁN, María Angélica. *L'obscénité baroque de Pedro Lemebel : des chroniques nues*. Lyon : Le Grimoire-LCE Grimoire, 2006.

SOUQUET, Lionel. *Autofiction, homosexualité et subversion dans la littérature latino-américaine postmoderne : La « folle » évolution autofictionnelle chez Arenas, Copi, Lemebel, Puig, Vallejo*, Habilitation à diriger des recherches, Université Paris-Sorbonne Paris IV, 2009.

SOUQUET, Lionel. « Homos, folles, trav, trans et « barbarie destructrice » chez Arenas, Copi, Lemebel, Puig, Sutherland et Vecchio », *Babel*, 37 | 2018, mis en ligne le 06 juin 2018, consulté le 13 août 2019. URL : <http://journals.openedition.org/babel/5139>.

SOUQUET, Lionel. « Homosexualité et révolution : Puig, Lemebel, Arenas et les “aléas” de la figure de l’homosexuel dans *Fresa y chocolate* », *Les Langues Néo-Latines* 343 (4ème trimestre 2007), pp. 165-182.

URRUTIA, Alejandro. « The Credible Voice in Pedro Lemebel's Oeuvre: Identity, Gender and Censorship. » Tartu: *Interlitteraria*, 22/1, 2017.

ZERAN Faride. « Pedro Lemebel y la loca del Frente », *Rocinante* n° 30, avril 2001.

## **AUTOUR DE HUBERT SELBY JUNIOR**

BAYON. *Selby, de Brooklyn*. Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1985.

GILES, James R. "Hubert Selby, John Rechy, and latter-Day Naturalism", in *Excavatio: Emile Zola and Naturalism*, 1997, pp. 167-171.

GILES, James R. *The naturalistic inner-city novel in America: encounters with the fat man*. University of South Carolina Press, 1995.

GILES, James R. *Understanding Hubert Selby, Jr.* Columbia: University of South Carolina Press, 1998.

HENDIN, Josephine. *Vulnerable People: A View of American Fiction Since 1945*. New York: Oxford University Press, 1978.

KREUTZER, Eberhard. "Hubert Selby's *Last Exit to Brooklyn*: The Psychodynamics of Person and Place", in *American Studies*, 1977, pp. 137-145.

MUNIOWSKI, Lukasz. "Urban Tensions – Hubert Selby Jr.'s *Last Exit to Brooklyn*" in *Localities*, 5, p. 193. On line: <https://doi.org/10.15299/LOCAL.2015.11.5.193>

ROBERT, Manuel. *Identité et altérité dans l'œuvre de Hubert Selby Jr.* Thèse de doctorat en Études anglophones. Université de Grenoble, 2014. En ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01124152/document>

## **BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE**

ACKROYD, Peter. *Transvestism and Drag: The History of an Obsession*. London: Thames and Hudson, 1979.

ALESSANDRIN, Arnaud. « Folle in skies : éloge de la folle » in *Miroirs/miroirs, Gender Fucking*, Éditions « Des ailes sur un tracteur », n°2/1, semestre 2014.

ALESSANDRIN, Arnaud. « Vieillir LGBT / Vieillir T : la valeur heuristique du concept de la déprise », in MEIDANI, Anastasia (dir.), *Figures du vieillir et formes de déprise*. Toulouse : Érès, « L'âge et la vie – Prendre soin des personnes âgées et des



autres », 2019, pp. 327-347. URL : <https://www.cairn.info/figures-du-vieillir-et-formes-de-deprise--9782749263625-page-327.htm>

ALEXIS, Robert. *La Robe*. Paris : Folio, 2008.

ALEXIS, Robert. *L'Homme qui s'aime*. Paris : Édition de Tripode, 2014.

ALFONSI, Isabelle. *Pour Une Esthétique de l'émancipation*. Paris : B42, 2019.

ANSTETT, Élisabeth. GELARD, Marie-Luce. *Les Objets ont-ils un genre ? Culture matérielle et production sociale des identités sexuées*. Paris : Armand Colin, 2012.

ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*. Paris : Éditions Dunod, 1995.

ASSOUN, Paul-Laurent. *Le Fétichisme*. Paris : Presses Universitaire de France, Collection Que sais-je ?, 2002.

AUBRY, Chantal. *La Femme et le travesti*. Paris : Éditions du Rouergue, 2012.

AUSTIN, John Langshaw. *Quand dire, c'est faire*. Trad. LANE, Gilles. Paris : éditions du Seuil, 1970.

BAKER, Roger. *Drag: A History of Female Impersonation in the Performing Arts*. New York: New York University Press, 1998.

BARBEDETTE, Gilles. *Paris gay 1925*. Paris : Non Lieu Éditions, 2008.

BARBIER, Pascal. « Vêtement » in RENNES, Juliette, *Encyclopédie critique du genre*. Paris : La Découverte « Hors collection Sciences Humaines », 2016.

BARNES, Ruth. EICHER, B. Joanne (Dir.). *Dress and Gender. Making and Meaning*. New York: Berg Publishers, *Cross-Cultural Perspectives on Women*, Vol. 2., 1997.

BAUDRILLARD, Jean. *De la séduction*. Paris : Galilée, 1979.

BAUDRILLARD, Jean. « Fétichisme et idéologie : la réduction sémiologique. » *Objets du fétichisme. Nouvelle Revue de la psychanalyse*, no 2, Automne 1970, pp. 213- 224.

BAUDRILLARD, Jean. *Le Système des objets*. Paris : Éditions Gallimard, 1968.

- BAUDUIN, Andrée. *Psychanalyse de l'imposture*. Paris : Presses Universitaires de France, Collection Le Fil rouge, 2007.
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle. *La Princesse de*. Paris : P.O.L. Éditions, 2000.
- BEAUVOIR, Simone de. *Le Deuxième Sexe. I, les Faits et les mythes* (1949). Paris : Édition Gallimard, collection Folio essais, 1976.
- BEAUVOIR, Simone de. *Le Deuxième Sexe. II, l'expérience vécue* (1949). Paris : Édition Gallimard, collection Folio essais, 1976.
- BEILLARD-ROBERT, Ludivine. « Robes, défilés et dérobades », *Cliniques méditerranéennes*, 2013/2 (n° 88), pp. 163-174. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2013-2-page-163.htm>.
- BERGER, Anne-Emmanuelle. « Écrire le corps au temps du MLF », in BERTHUCOURTIVRON, Marie-Françoise (dir.). POMEL, Fabienne (dir.). *Le Genre en littérature : les reconfigurations du masculin et du féminin du Moyen-âge à l'extrême contemporain*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2020.
- BERGER, Anne-Emmanuelle. *Le Grand Théâtre du genre. Identités, sexualités et féminisme en « Amérique »*. Paris : Éditions Belin, 2013.
- BERGER, Anne-Emmanuelle. « Textiles that Matter: Irigaray and Veils », in *Re-Writing Difference: Irigaray and the Greeks*, New-York: SUNY Press, 2010, pp. 63-78.
- BERNSTEIN, Kate. *Gender Outlaws. On Men, Women and the Rest of Us*. New York: Vintage Books, 1995.
- BERSANI, Léo. *Homos. Repenser l'identité*. Paris : Odile Jacob, Collection Les grands classiques de l'érotologie moderne, 1998.
- BERSANI, Léo. *Sexhétique*. Paris : Éditions Epel, 2011.
- BERTHOLOT, Francis. *Le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*. Paris : Nathan, 1997.

- BOISCLAIR, Isabelle. SAINT-MARTIN, Lori. « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires. » *Dé/Construire le féminin*, Volume 19, n° 2, 2006, *Recherches féministes*, 19(2), pp. 5-27, <https://doi.org/10.7202/014841ar>.
- BOISCLAIR, Isabelle. « Le personnage intersexué : voie de renouvellement de l'imaginaire des sexes/genres ? », *Nouvelles Questions Féministes* 2008/1 (Vol. 27), pp. 63-78.
- BOISCLAIR, Isabelle. TELLIER, Carolyne. *Nouvelles Masculinités : L'identité masculine et ses mises en question dans la littérature Québécoise*. Montréal : Éditions Nota Bene, 2008
- BOKANOWSKI, Thierry. « Destins du féminin chez l'homme... », *Revue française de Psychanalyse*, Tome LVII, *La Castration et le féminin dans les deux sexes*. Paris : Presses Universitaires de France, 1993.
- BORDAS, Éric. « Ironie Gay », *Fabula / Les colloques, Hégémonie de l'ironie ?*, 2008  
URL : [http://www.fabula.org/colloques/document\\_1008.php](http://www.fabula.org/colloques/document_1008.php)
- BORDAS, Éric. « Style gay ? », in *Littérature*, n° 147, 2007/3, pp. 115-129.
- BORY, Jean-Louis. HOCQUENGHEM, Guy. *Comment nous appelez-vous déjà ? Ces hommes que l'on dit homosexuels*. Paris : Édition Calmann-Lévy, 1977.
- BOULANGER, Luc. *Pièces à convictions. Entretiens avec Michel Tremblay*. Ottawa : Leméac Éditeur, 2001.
- BOURCIER, Marie-Hélène. *Queer Zones. Politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*. Paris : Éditions Balland, 2001.
- BOURCIER, Marie-Hélène. *Sexpolitiques. Queer Zones 2*. Paris : La Fabrique éditions, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *La Domination masculine*. Paris : Seuil, 2002.

- BRISSON, Luc. *Le Sexe incertain. Androgynie et hermaphrodisme dans l'Antiquité gréco-romaine*. Paris : Les Belles Lettres, 2008.
- BROUSSE, Marie-Hélène. « Le pousse-à-la-femme, un universel dans la psychose ? », In *Quarto* n° 77, *Les Effets de la sexualisation dans le monde*, juillet 2002, pp. 81-89.
- BULLOUGH, Bonnie. BULLOUGH, Vern L. *Cross Dressing, Sex and Gender*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993.
- BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex* (1993). New York: Routledge, 2011.
- BUTLER, Judith. *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, trad. NORDMANN, Charlotte. Paris : Éditions Amsterdam, 2009.
- BUTLER, Judith. *Défaire le genre*, trad. CERVULLE, Maxime. Paris : Éditions Amsterdam, 2016.
- BUTLER, Judith. *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- BUTLER, Judith. *Le Pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*. Trad. NORDMANN, Charlotte. Paris : Éditions Amsterdam, 2017.
- BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* (1990), Trad. KRAUSS, Cynthia. Paris : Éditions La Découverte, 2006.
- CAHONNE, Lawrence (Dir.). *Form Modernism to Postmodernism. An Anthology*. Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2003.
- CALIFA, Pat. *Le Mouvement transgenre*, trad. YTHIER, Patrick. Paris : Epel, 2017.
- CALIFA, Pat. *Sexe et utopie* (1997), trad. YTHIER, Patrick. Paris : La Musardine, Collection L'attrape-corps, 2008.

CARPENTIER, Alejo. *The Baroque and the Marvelous Real in ZAMORA*, Lois Parkinson (dir.). FARIS, Wendy (dir.). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, 1995, pp. 89-108.

CARPENTIER, Alejo. *On the Marvelous Real in America in ZAMORA*, Lois Parkinson (dir.). FARIS, Wendy (dir.). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, 1995, pp. 75-88.

CASE, Sue Ellen. "Towards a butch/femme aesthetic" in *Discourse* Vol. 11, No. 1, BODY // MASQUERADE (Fall-Winter 1988-89), pp. 55-73.

CASTAING, Anne (dir.). LIGNON, Fanny (dir.). *Travestissements. Performances culturelles du genre*. Aix Marseille Université : Presses universitaires de Provence, Collection Penser le Genre, 2020.

CASTEL, Pierre-Henri. *La Métamorphose impensable. Essai sur le transsexualisme et l'identité personnelle*. Paris : Éditions Gallimard, 2003.

CHÂTELET, Noëlle. *La Tête en bas*. Paris : Éditions du Seuil, 2002.

CHAUCNEY, Georges. *Gay New-York, 1890-1940* (1994), trad. ERIBON, Didier. Paris : Librairie Arthème Fayard, 2003.

CHETCUTI, Natacha (dir.). GRECO, Luca (dir.). *La Face cachée du genre : langage et pouvoir des normes*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

CIXOUS, Hélène. *Le Rire de la Méduse* (1975). Paris : Éditions Galilée, 2010.

CIXOUS, Hélène. « Le sexe ou la tête ? » *Les Cahiers du GRIF, Elles consonnent. Femmes et langages II*, n° 13, 1976, pp. 5-15.

CIXOUS, Hélène. « Sorties » in CLÉMENT, C., CIXOUS, H., *La Jeune Née*. Paris : Éditions 10/18, 1975.

CIXOUS, Hélène. *Three steps on the ladder of writing*, trad. CORNELL, Sarah, SELLERS, Susan. New York: Columbia University Press, 1994.

CLOCHEC, Pauline (Dir.) GRUNENWALD Noémie (Dir.). *Matérialismes trans*. Paris : Hystériques et AssociéEs, 2021.

COCTEAU, Jean. RAY, Man. *Le Numéro Barbette*. Cachan : Jacques Damase éditeur, 1980.

COURCELLES, Dominique de. *Le "Dialogue" de Catherine de Sienne*. Paris : Éditions CERF, coll. « Classiques du christianisme », 1999.

COUROUVE, Claude. *Vocabulaire de l'homosexualité masculine*. Paris : Payot, 1985.

COUVREUR, André. *L'Androgyne*. Paris : Bnf éditions, « Les Orpailleurs », 2018.

CREMIN, Ciara. *Man-Made Woman: The Dialectics of Cross-Dressing*. London: Pluto Press, 2017.

CRESSOLE Michel. *Une Folle à sa fenêtre*. Lille : Cahier Gai-Kitsch Camp, 1992.

DARRELL, Raynor. *A Year among the Girls*, New York: Lyle Stuart Inc., 1967.

DAVID, Christian. *La Bisexualité psychique*. Paris : Éditions Payot, 2011.

DEAN, Carolyn, J. *The Frail Social Body – Pornography, Homosexuality, & Other Fantasies in Interwar France*. Berkeley: University of California Press, 2000.

DE LAURETIS, Teresa. *Queer theory: Lesbian and Gay Sexualities, in Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies, vol. 3, no. 2 (Summer 1991)*, Indiana University Press, 1991.

DJIAN, Philippe. *Chéri-Chéri*. Paris : Éditions Gallimard, 2014.

DOLLIMORE, Jonathan. *Sexual Dissidence. Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. New-York: Oxford University Press, 1991.

DORLIN, Elsa. *Sexe, genre et sexualités*. Paris : Presse Universitaires de France, 2008.

DUMORTIER, David. *Travesti*. Paris : Édition Le Dilettante, 2012.

DUSTAN, Guillaume. *Œuvres I*. Paris : P.O.L., 2013.

- EKINS, Richard. KING, Dave. *Blending Gender. Social aspects of Cross-dressing and Sex-changing*. London: Routledge, 1996
- ENGELS, Friedrich. MARX, Karl. *Le manifeste du parti communiste* (1848), trad. BRIÈRE, Francis. Paris : Éditions 10/18, 2004.
- ERIBON, Didier (dir.). *Dictionnaire des cultures gay et lesbienne*. Paris : Larousse, 2003.
- ERIBON, Didier. *Réflexions sur la question gay*. Paris : Éditions Flammarion, Collection Champs Essais, 2012.
- ERIBON, Didier. *Théories de la littérature. Système du genre et verdicts sexuels*. Paris : Presses Universitaires de France, 2015.
- ERLICH, Michel. « Transgressions corporelles et vestimentaires » in MONNEYRON, Frédéric (Dir.). *Le Vêtement. Colloque de Cerisy*. Paris : Éditions L'Harmattan, 2001, pp. 43-67.
- EUGENIDES, Jeffrey. *Middlesex* (2002), trad. CHOLODENKO, Marc. Paris : Éditions Points, 2004.
- FAJNWAKS, Fabian (dir). LEGUIL, Clotilde (dir). *Subversion lacanienne des théories du genre*. Paris : Éditions Michèle, 2015.
- FARGES, Patrick. CHAMAYOU-KUHN, Cécile. YAVUZ, Emel. (Eds). *Le Lieu du genre. La narration comme espace performatif du genre*. Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2011.
- FARIS, Wendy B. *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press., 2004.
- FASSIN, Éric. *Le Sexe politique. Genre et sexualité au miroir transatlantique*. Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2009.
- FEDERICI, Silvia. *Par-delà les frontières du corps*, trad. NICOLAS-TEBOUL, Léa. Paris : Éditions Divergence, 2020.

- FEINBERG, Leslie. *Stone Butch Blues*. Ithaca, New York: Firebrand Books, 1993.
- FEINBERG, Leslie. *Transgender Warriors. Making History from Joan of Arc to Dennis Rodman*. Boston: Beacon Press, 1996.
- FELSKI, Rita. “Fin de siècle, fin de sexe: Transsexuality, Postmodernism and the Death of History”, in STRYKER, Susan (dir.). WHITTLE, Stephen (dir.). *The Transgender Studies Reader*, New York: Routledge, 2006.
- FENICHEL, Otto. “The Psychology of Transvestism”, in *The Collected Papers of Otto Fenichel*. New York: W. W. Norton & Company, pp. 167-179.
- FERRER, Carolina. “Le Boom du roman hispano-américain, le réalisme magique et le postmodernisme : des étiquettes et des livres », in BEAUDRY, Lucille (dir.). FERRER, Carolina (dir.). PLEAU, Jean-Christian (dir.). *Art et politique, la représentation du jeu*, Montréal : Presses de l’Université du Québec, 2011 pp. 33-58.
- FOERSTER, Maxime. *Elle ou lui ? Une histoire des transsexuels en France*. Paris : La Musardine, Collection L’attrape-corps, 2012.
- FONTANILLE, Jacques. *Corps et sens*. Paris : PUF, 2011.
- FOUCAULT Michel. *Dits et écrits, I, 1954-1975*. Paris : Éditions Gallimard, collection Quarto, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité, I. La volonté de savoir* (1976). Paris : Gallimard, Collection Tel, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité, II. L’Usage des plaisirs* (1984). Paris : Gallimard, Collection Tel, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Herculine Barbin dite Alexina B* (1978). Paris : Éditions Gallimard, 2014.
- FOUCAULT Michel. *Les Anormaux, Cours au collège de France 1974-1975*. Paris : Gallimard/Seuil, 1999.



- FREUD, Sigmund. *Deuil et mélancolie* (1917), trad. WEILL, Aline. Paris : Éditions Payot et Rivage, 2011.
- FREUD, Sigmund. *La Féminité* (1920-1932), trad. MANNONI, Olivier. Paris : Éditions Payot et Rivage, 2016.
- FREUD, Sigmund. *La Vie sexuelle* (1907-1931), trad. BERGER, Denis, LAPLANCHE, Jean et Collaborateurs. Paris : Presses Universitaires de France, 2009.
- FREUD, Sigmund. *Névrose, psychose et perversion*, trad. LAPLANCHE, Jean et collaborateurs. Paris : PUF, 1973.
- FREUD, Sigmund. *Trois Essais sur la théorie sexuelle* (1905), trad. KOEPEL, Philippe. Paris : Éditions Gallimard, Collection Folio, 1987.
- FUSS, Dian (dir.). *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*. New York: Routledge, 1991.
- GARBER, Marjorie. *Vested Interests. Cross-dressing & cultural Anxiety*. New York/London: Routledge, 1992.
- GHEROVICI, Patricia. « Clinique du clinamen : matière et manière du nouage transsexuel », *Savoirs et clinique*, Toulouse : Éditions Érès, 2013/1 n° 16, pp. 152-159.
- GHEROVICI, Patricia. « “Born This Way” : l’Amérique à l’épreuve du transgenre », *Genre et psychanalyse*. Toulouse : Éditions Érès, 2016, pp. 161-179.
- GHEROVICI, Patricia. *Transgender psychoanalysis. A lacanian perspective on sexual difference*. New York: Routledge, 2017.
- GOFFMAN, Erving. *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, trad. KHIM, Alain. Paris : Les Éditions de Minuit, 1975.
- GONTIER, Fernande. *Homme ou femme ? La confusion des sexes*. Paris : Éditions Perrin, 2006.

- GRECO, Luca. KUNERT Stéphanie. « Drag et performance », in RENNES, Juliette (dir.). *Encyclopédie critique du genre*, La Découverte « Hors collection Sciences Humaines », 2016, pp. 222-231.
- GRIGGS, Claudine. *S/he. Changing sex and changing clothes*. New York: Berg, 1998.
- GUÉRIN, Nicolas. « La possibilité d'un troisième sexe », *Psychanalyse* n° 34, *Le sujet, le capitaliste et le saint*, pp. 7-22.
- GUIBERT, Hervé. *Les Aventures singulières*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1983.
- HALBERSTAM, Judith. *Female Masculinity*. London: Duke University Press, 1998.
- HALBERSTAM, Judith. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press, 2005.
- HALPERIN, David. *Saint-Foucault* (1995), trad. ERIBON, Didier. Paris : Epel, 2000.
- HAVELOCK ELLIS, Henri. *L'Éonisme ou l'inversion esthético-sexuelle*, trad. par VAN GENNEP, A. Paris : Mercure, 1933.
- HÉRITIER, Françoise. *La Différence des sexes*. Montrouge : Bayard Édition, 2010.
- HESNARD, Angelo. *Traité de sexologie normale et pathologique*. Paris : Payot, 1933.
- HIRSCHFELD, Magnus. *Die Transvestiten: Eine Untersuchung über den erotischen Verkleidungstrieb, mit umfangreichem kasuistischem und historischem Material*. Berlin: Verlag Alfred Pulvermacher, 1910.
- HIRSCHFELD, Magnus. *Les Perversions sexuelles. Le livre brûlé par les nazis* (1931), trad. STIER, Anne-Catherine. Paris : Camion noir, 2012.
- HIRSCHFELD, Magnus. *Le Sexe inconnu*, trad. FÜRST, W. R. Paris : Édition Montaigne, 1936.
- HIRSCHFELD, Magnus. *Transvestites. The erotic drive to cross-dress* (1910), trad.
- LOMBARDI-NASH, Michael A. New York: Prometheus Books, 1991.
- HOCQUENGHEM, Guy. *Le Désir homosexuel*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 2000.

HUMPHREYS, Laud. *Le Commerce des pissotières. Pratiques homosexuelles anonymes dans l'Amérique des années 1960*, trad. PERETZ, Henri. Paris : Éditions La Découverte, Collection Genre et Sexualité, 2007.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 2000.

IRIGARAY, Luce. « Quand nos lèvres se parlent », *Les Cahiers du GRIF*, n°12, *Parlez-vous française ? Femmes et langages*, I, 1976, pp. 23-28.

IRIGARAY, Luce. *Speculum de l'autre femme*. Paris : Éditions de Minuit, 1974.

JAMESON, Fredric. *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. NEVOLTRY, Florence. Paris : Beaux Arts de Paris éditions, 2007.

JOUVE, Vincent. *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.

KING, John. *The Boom of the Latin American Novel*, in KRISTAL, Efrain (dir.) *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, pp. 59-80.

KOESTENBAUM, Wayne. "The Queen's Throat: (Homo)sexuality and the Art of Singing", in FUSS, Diana. *Inside/Out. Lesbian Theories. Gay Theories*. New York: Routledge, 1992.

KUNDERA, Milan. *L'Art du roman*. Paris : Éditions Gallimard, 1986.

LABAUME, Vincent (dir.). *Michel Journiac. Le Corps travesti*. Dijon : Les Presses du réel, 2018.

LACAN, Jacques. *Écrits I*. Paris : Points Essais, 2014.

LACAN, Jacques. « La Troisième », in *La Cause freudienne*, 2011/3, n° 79, pp. 11-33.

LACAN, Jacques. *Le Séminaire. Livre III : Les Psychoses*. Paris : Éditions du Seuil, Collection Points Essais, 2018.

- LACAN, Jacques. *Le Séminaire. Livre IV : La Relation d'objet*. Paris : Éditions du Seuil, Collection Champ Freudien, 1994.
- LACAN, Jacques. *Séminaire V. Les formations de l'inconscient*. Paris : Éditions du Seuil, Collection Champ Freudien, 1998.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire. Livre XX : Encore*. Paris : Points Essais, 2016.
- LAQUEUR, Thomas. *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, trad. GAUTIER, Michel. Paris : Éditions Gallimard, Collection Folio Essais, 2013.
- LE BITOUX, Jean. *Les Oubliés de la mémoire*. Paris : Hachette, 2002.
- LE BRETON, David. *Anthropologie du corps et de la modernité*. Paris : PUF, 2013.
- LEDUC, Guyonne (dir.). *Travestissement féminin et liberté(s)*. Paris : L'Harmattan, 2006.
- LEFEBVRE, Constance. « Femme trans et féminisme : obstacle à la prise de conscience féministe et le ciscentrisme dans les mouvements féministes » in CLOCHEC, Pauline (Dir.) GRUNENWALD Noémie (Dir.). *Matérialismes trans*. Paris : Hystériques et AssociéEs, 2021, pp. 102-126.
- LE TALEC, Jean-Yves. *Folles de France. Repenser l'homosexualité masculine*. Paris : Éditions de la Découverte, Collection Genre et Sexualité, 2008.
- LE TALEC, Jean-Yves. « Genre et travestissement », in CASTAING, Anne (dir.).
- LIGNON, Fanny (dir.). *Travestissements. Performances culturelles du genre*. Aix Marseille Université : Presses universitaires de Provence, Collection Penser le Genre, 2020.
- LEZAMA, Nigel. « Le Travesti rachildien : une phemme comme il faut », in *Études Francophones*, Vol. 28, numéros 1 & 2, Printemps & Automne 2015, « (Dé)voilement de Soi : désirs contestés ». Lafayette: University of Louisiana, 2015, pp. 107-124.

- LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie. *La Robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*. Paris : Éditions du Seuil, 1983.
- LIVIA, Anna. HALL, Kira (Éd.). *Queerly Phrased. Language, Gender and Sexuality*. New York: Oxford University Press, 1997.
- LLAMAS, Ricardo. *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a la homosexualidad*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- LORD, Catherine. MEYER, Richard. *Art & Queer culture*. London: Phaidon Press Ltd, 2019.
- LORENZ, Renate. *Art Queer. Une théorie freak*, trad. BORTOLOTTI Marie-Mathilde. Paris : B42, 2018.
- LOUIS-COMBET, Claude. *Marinus et Marina*. Paris : Éditions José Corti, 2004.
- LYOTARD, Jean-François. *La Condition Postmoderne*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.
- MARX, Karl. *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte (1852)*, trad. CHAMAYOU, Grégoire. Paris : GF Flammarion, 2007.
- MARX, Karl. *Les Luttes de classes en France (1848-1850) (1850)*, trad. CORNILLET, Gérard. Paris : Éditions sociales, 1967.
- MATHÉ, Anthony. « Sémiologie de l'icône gay. Les paradoxes du genre », *Communication & langages*, 2013/3 (N° 177), p. 93-109.
- MAVRIKAKIS, Catherine. POIRIER, Patrick. *Un certain genre malgré tout. Pour une réflexion sur la différence sexuelle à l'œuvre dans l'écriture*. Montréal : Éditions Nota bene, 2006.
- MIJOLLA, Alain de. *Dictionnaire international de la psychanalyse*. Paris : Hachette Littérature, Collection Grand Pluriel, 2005.
- MONTERO, Oscar, "Lipstick Vogue: the Politics of Drag", *Radical America*, 22:1, 1988.

- MOORE, Ramey. "Everything Else Is Drag: Linguistic Drag and Gender Parody in Rupaul's Drag Race." *Journal of Research in Gender Studies*, Vol 3, n° 2, 2013, pp. 15-26.
- MOSSE, George L. *L'image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*, trad. HECHTER, Michèle. Paris : Édition Abbeville, 1996.
- MURAT, Laure. *La Loi du genre. Une histoire culturelle du 'troisième sexe'*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 2006.
- MURAT, Laure. « La tante, le policier et l'écrivain. Pour une protosexologie de commissariats et de romans », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, vol. 17, n° 2, 2007, pp. 47-59.
- NAMASTE, Viviane K. *C'était Du Spectacle ! L'histoire des artistes transsexuelles à Montréal, 1955-1985*. Montréal : McGill-Queen's University Press, 2005.
- NAMASTE, Viviane K. *Invisible Lives. The Erasure of Transsexual and Transgendered People*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- NEWTON, Esther. *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.
- NEWTON, Esther. *Margaret Mead Made Me Gay: Personal Essays, Public Ideas*. Durham: Duke University Press, 2000.
- NORDDAHL, Eiríkur Örn. *Troll*. Trad. SALAÛN, Jean-Christophe. Paris : Éditions Métailié, 2021.
- OLIVA, Michel. « Je n'ai rien à me mettre. » in MONNEYRON, Frédéric. *Le Vêtement. Colloque de Cerisy*. Paris : L'Harmattan, 2001, pp. 69-84.
- PERSON, Ethel. *The Sexual Century*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- PERSON, Ethel. OVESEY, Lionel. "Homosexual Cross-Dressers". *Journal of the American Academy of Psychoanalysis*, Vol. 12, n° 2, 1984, pp. 167-186.

PERSON, Ethel. OVESEY, Lionel. "Transvestism: New Perspectives", in *Journal of the American Academy of Psychoanalysis*, Vol. 6, n° 3, July 1978, pp. 301-323.

PICCIONE, Marie-Lyne. « De l'ambiguïté sexuelle à l'incertitude existentielle : Le travesti dans l'œuvre de Michel Tremblay », *Annales du Centre de recherches sur l'Amérique anglophone*, Vol. 18, hiver 1993, pp. 55-63.

PLANA, Muriel. *Fictions queer. Esthétique et politique de l'imagination dans la littérature et les arts du spectacle*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2018.

POLLACK, Michel. « L'homosexualité : les bonheurs du ghetto », *Communications* n° 35, *Sexualités occidentales*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.

PRECIADO, Paul B. *Je suis un monstre qui vous parle. Rapport pour une académie de psychanalystes* Paris : Éditions Bernard Grasset, 2020.

PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*. Paris : Éditions Bernard Grasset, 2008.

PRIEUR, Annick. "Little Boys In Mother's Warderobes", *Actes de la recherche en Sciences sociales*, n° 125. Paris : Seuil, 1998.

PRIEUR, Annick. *Mema's house. Mexico City. On Transvestites, Queens and Machos*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

PROSSER, Jay. *Second skins. The body narrative of transsexuality*. New-York: Columbia University Press, 1998.

PUIG, Manuel. *Le Baiser de la femme araignée* (1976), trad. AOUSTIN, Jean-Pierre. Paris : Éditions Points, 2012.

RACHILDE. *Les hors nature. Mœurs contemporaines*. Paris : Société du Mercure de France, 1897.

RECHY, John. *Cité de la nuit* (1963), trad. RAMBOT, Maurice. Paris : Éditions Gallimard, Collection L'Étrangère, 1993.

- RECHY, John. *City of Nights* (1963). New York: Grove Press., 2013.
- RINGER. R. Jeffrey (éd.). *Queer Words, Queer Images. Communication and Construction of Homosexuality*. New York: New York University Press, 1994.
- ROBSON, Lisa. “Literary Transvestism: Inviting Male Participation In Feminist Discourse”, *Victorian Review*, Vol. 22, No. 1 (Summer 1996), pp. 53-58, [https://www.jstor.org/stable/27794824?readnow=1&seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/27794824?readnow=1&seq=1#metadata_info_tab_contents)
- RUBIN, Gayle. BUTLER, Judith. *Marché au sexe* (1975). Trad. SOKOL, Éliane et BOLTER, Flora. Paris : Éditions Epel, Collection Les grands classiques de l'érotologie moderne, 2001.
- RUBIN, Gayle. *Surveiller Et Jouir. Anthropologie Politique Du Sexe*, trad. BOLTER, Flora et BROQUA, Christophe. Paris : Éditions Epel, Collection Les grands classiques de l'érotologie moderne, 2010.
- RUPP, Leila J. TAYLOR, Verta. SHAPIRO, Eve Ilana. “Drag Queens and Drag Kings: The Difference Gender Makes”. *Sexualities*, Vol. 13 n° 3, juin 2010, pp. 275-294.
- RYAN, Thomas J. “Clothes Maketh The Man: Transvestism, Masculinity And Homosexuality”, *British Journal of Psychology*, Volume 22, Issue 1, September 2005, pp. 57-69.
- SANTOS-FEBRES, Mayra. *Sirena Selena* (2000) trad. par DURAZZO François-Michel. Paris : Éditions Zulma, 2017.
- SARDUY, Severo. *Cobra*, trad. SOLLERS, Philippe et SARDUY, Severo. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- SARDUY, Severo. *La Doublure*. Paris : Éditions Flammarion, collection Essais, 1981.
- SARDUY, Severo. *Écrit en dansant*. Trad. CABILLON, Etienne. Paris : Éditions du Seuil, 1997.



- SCHEEL, Charles W. *Réalisme magique et réalisme merveilleux, Des théories aux poétiques*. Paris : L'Harmattan, 2005.
- SCHNEIDER, Monique. « Freud et le rapport féminin à la négation », in Jacques André (éd.), *Fatalités du féminin*. Paris : Presses Universitaires de France, « Bibliothèque de psychanalyse », 2002, pp. 69-85.
- SCHOR, Naomi. *Bad Objects*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1995.
- SCHROEDER, Shannin. *Rediscovering Magical Realism in the Americas*. Westport: Praeger, 2004.
- SCOTT, Joan W. *De L'Utilité du genre*, trad. SERVAN-SCHREIBER, Claude. Paris : Librairie Arthème Fayard, 2012.
- SCOTT, Paul. « Masculinité et mode au XVIIIe siècle : *L'Histoire des perruques* de l'abbé J.-B. Thiers », *Itinéraires* [En ligne], Numéro inaugural | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2008, consulté le 20 août 2019. URL : <https://journals.openedition.org/itineraires/191>.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Épistémologie du placard* (1990), trad. CERVULLE, Maxime. Paris : Éditions Amsterdam, 2008.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Tendencies*. Durham: Duke University Press, 1993.
- SEGUIN, Thomas. *Le Postmodernisme. Une utopie moderne*. Paris : L'Harmattan, 2012.
- SENELICK, Laurence. *The Changing Room, Sex, Drag and Theatre (The First Major history of cross-dressing in theatre)*. New-York: Routledge, 2000.
- SERANO, Julia. *Manifeste d'une femme trans et autres textes* (2014), traduit par GRÜSIG, Noomi B. Paris : Éditions Cambourakis, 2020.
- SERNA, Enrique, *La Double vie de Jésus* (2014) traduit par GAUDRY, François. Paris : Éditions Métailié, 2016.

SERNA, Enrique. *Amours d'occasion* (1994), traduit par BRILLAUD, Marie-Ange. Villelongue-d'Aude : Éditions du gué, 2005.

SHOWALTER, Elaine. "Critical Cross-Dressing: Male Feminists and the Woman of the year", in JARDINE, Alice. SMITH, Paul. *Men in Feminism*. New York: Methuen, 1987, pp. 123-130.

SHUA, Ana Maria. *La Mort comme effet secondaire* (2002). Trad. PONCET, Philippe. Montreuil : Éditions Folies d'encre, 2013.

SIFUENTES-JÁUREGUI, Ben. *Transvestism, Masculinity and Latin American Literature*. New York: Palgrave, 2002.

SIMPSON, Mark. « Dragging It Up and Down: The Glamourized Male Body » in MCNEIL, Peter (Dir.). KARAMINAS, Vicki (Dir.). *The Men's Fashion Reader*. Oxford, New York: Berg, 2009.

SOSA VILLADA, Camila. *Les Vilaines* (2019), trad. par ALCOBA, Laura. Paris : Éditions Métailié, 2021.

STEINBERG, Sylvie. *La Confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 2001.

STOLTENBERG, John. *Refuser d'être un homme. Pour en finir avec la virilité* (1989), trad. DUFRESNE, Martin. YEUN, L-Y et MERLET, Mickaël. Paris : Éditions Syllepse, Collection « Nouvelles Questions Féministes », 2013.

STOLLER, Robert, J. *Sex and Gender. On the Development of Masculinity and Femininity*. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1968.

STONE, Sandy. "The Empire Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto", in STRYKER, Susan (Dir.), WHITTLE, Stephen (Dir.). *The Transgender Studies Reader*, New York: Routledge, 2006.

STRYKER, Susan. *Transgender History. The Root's of today's Revolution*. New York: Seal Press, 2008-2017.

SULLIVAN, Lou. "A Transvestite Answers a Feminist", in STRYKER, Susan (Dir.), WHITTLE, Stephen (Dir.). *The Transgender Studies Reader*. New York: Routledge, 2006.

SUTHRELL, Charlotte. *Unzipping Gender. Sex, cross-dressing and culture*. Oxford: Berg, 2004.

THOMSON, Mark. "Children of paradise: a brief history of queens", *Gay Spirits: Myths and Meanings*. New York: St Martin's Press, 1987.

TISSERON, Serge. « Intimité et extimité », *Communications*, 2011/1 (n° 88), p. 83-91, consulté le 13 août 2019. URL : <https://www.cairn.info/revue-communications-2011-1-page-83.htm>

TORRES, Diana J. *Pornoterrorisme*, trad. LOPEZ-ARANA, Hartzia. Azkaine: Gatuzain, 2012.

TREMBLAY, Michel. *Des Nouvelles d'Édouard*. Arles : Actes Sud, Collection Babel, 1997.

TREMBLAY, Michel. *La Duchesse et le Roturier*. Montréal : Bibliothèque québécoise, 1992.

TRUMBACH, Randolph. "The Birth of the Queen: Sodomy and the Emergence of Gender Equality in Modern Culture, 1660-1750", in DUBERMAN, Martin, VICINUS, Martha, et CHAUNCEY, Georges (Dir.), *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, New York, Meridian, 1989, pp. 129-140.

TYLER, Carole-Anne. "Boys will be Girls: The Politics of Gay Drag", in FUSS, Diana (Dir.). *Inside/Out. Lesbian Theories. Gay Theories*, New York: Routledge, 1992.

VATTIMO, Gianni. *La Fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, trad. ALUNNI, Charles. Paris : Éditions du Seuil, Collection L'ordre philosophique, 1987.

VINKEN, Barbara. "Transvesty – Travesty: Fashion and Gender". *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, Volume 3, Issue 1, Berg: Oxford Press, 1999, pp. 33-50.

VIVÈS, Jean-Michel. « La Vocation du féminin », *Cliniques méditerranéennes*, 2003/2 (n° 68), pp. 193-205. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2003-2-page-193.htm>.

WITTIG, Monique. *La Pensée Straight*. Paris : Éditions Amsterdam, 2013.

ZITA, Jacquelyn. *Body Talk. Philosophical reflections on sex and gender*. New York : Columbia University press, 1998.

ZOBERMAN, Pierre (Dir.). TOMICHE, Anne (Dir.). SPURLIN, William (Dir.) *Écriture du corps. Nouvelles perspectives*. Paris : Classiques Garnier, 2013.

## **FILMOGRAPHIE**

LIVINGSTONE, Jennie. *Paris is burning*. United Kingdom: Secondsight Film, 1990.

## INDEX

### A

ACKROYD, Peter, 17  
ALBERT, Nicole, 23, 32, 240  
ALESSANDRIN, Arnaud, 503  
ALEXIS, Robert, 29  
ANSTETT, Élisabeth, 85  
ANZIEU, Didier, 29  
AUSTIN, J. L., 401

### B

BALZAC, Honoré de, 9  
BARBER, Stephen, 20, 423  
BARNES, Djuna, 10  
BARNES, Ruth, 29, 53  
BARTON, Ralph, 427  
BAUDELAIRE, Charles, 82, 150  
BAUDRILLARD, Jean, 101, 110, 116  
BAUDUIN, Andrée, 101, 141  
BAYAMACK-TAM, Emmanuelle, 502  
BEAUVOIR, Simone de, 10, 11, 496  
BEILLARD-ROBERT, Ludivine, 68, 72  
BENDHIF-SYLLAS, Myriam, 38  
BERGER, Anne-Emmanuelle, 15, 468  
BERTIN, Marjorie, 104  
BOKANOWSKI, Thierry, 218, 323  
BORDAS, Éric, 327, 466  
BOULANGER, Luc, 27  
BOURCIER, Sam, 12, 24, 25  
BULLOUGH, Bonnie, 322  
BULLOUGH, Vern, 322  
BUTLER, Judith, 27, 28, 60, 106, 111, 115,  
118, 124, 137, 146, 147, 178, 180, 218, 227,  
228, 238, 247, 255, 264, 295, 335, 345, 385,  
395, 407, 408

### C

CARCO, Francis, 10, 291  
CARPENTIER, Alejo, 446  
CARVAJAL, Fernanda, 416, 476  
CASTAING, Anne, 23  
CHANEL, Coco, 103  
CHARLES-ÉTIENNE, 10, 291, 412  
CHÂTELET, Noëlle, 502  
CHENOUNE, Farid, 312  
CIXOUS, Hélène, 14, 184, 445, 465, 483, 485,  
489, 496, 499  
COE, Richard, 30  
CONCILIO, Arielle, 307, 481  
CORRADO, Jean-Christophe, 262, 263, 265,  
333, 379, 380, 381  
COURCELLES, Dominique, 108  
COUROUVE, Claude, 9, 411, 412

COUVREUR, André, 10  
CRESSOLE Michel, 413

### D

DARREL, Raynor, 379  
DAVID, Christian, 364  
DAVIRON, Caroline, 399  
DE LAURETIS, Teresa, 468  
DE RECONDO, Léonor, 502  
DELARUE-MARDRUS, Lucie, 10  
DERRIDA, Jacques, 181, 222, 357, 360, 365,  
489  
DICHY, Albert, 423  
DJIAN, Philippe, 502  
DOLLIMORE, Jonathan, 332  
DUMORTIER, David, 217, 502  
DUSTAN, Guillaume, 193

### E

EICHER, B. Joanne, 29, 53  
ELLIS, Havelock, 57  
ENDHIF-SYLLAS, Myriam, 237  
ENGELS, Friedrich, 276  
ERIBON, Didier, 282, 304, 408  
EUGENIDES, Jeffrey, 502  
EZQUERRO, Milagros, 224

### F

FARIS, Wendy, 446  
FEDERICI, Silvia, 281  
FEINBERG, Leslie, 25  
FENICHEL, Otto, 16  
FERRER, Carolina, 446  
FIGUEROA DIAZ, Tamara, 446  
FLIEGER, Jenny Aline, 327  
FOERSTER, Maxime, 126, 378  
FONTVIEILLE, Agnès, 430, 431, 446, 453,  
465, 472, 473  
FORSTER, Merlin, 312  
FOUCAULT, Michel, 9, 314, 415  
FREDETTE, Nathalie, 36  
FREUD, Sigmund, 18, 51, 53, 57, 179, 363

### G

GAITET, Pascal, 151  
GAITET, Pascale, 115, 116, 118, 239, 240, 377,  
469, 499  
GALARRAGA-OROPEZA, Victor, 66, 482  
GANCE, Abel, 427  
GARBER, Marjorie, 26, 27, 87  
GAUTIER, Théophile, 9  
GELARD, Marie-Luce, 85  
GHEROVICI, Patricia, 22

GILES Jane, 424, 426, 429  
GRECO, Luca, 21, 112  
GUIBERT, Hervé, 193

## H

HALL, Kira, 466  
HALPERIN, David, 372  
HANRAHAN, Mairead, 123  
HANRAHAN, Mairéad, 259  
HESNARD, Angelo, 54  
HIRSCHFELD, Magnus, 16, 17, 28, 55  
HUMPHREYS, Laud, 14

## I

IÑIGUEZ, Ignacio, 306, 480  
IRIGARAY, Luce, 139

## J

JOURNIAC, Michel, 280

## K

KOESTENBAUM, Wayne, 208, 209, 210  
KUNDERA, Milan, 197, 489  
KUNERT Stéphanie, 21  
KUNERT, Stéphanie, 112

## L

LABAUME, Vincent, 280  
LACAN, Jacques, 16, 54, 58, 63, 64, 67, 71, 93,  
170, 176  
LAFORGUE, Pierre, 166, 167, 293  
LANE, Véronique, 242, 488  
LE BITOUX, Jean, 302  
LE TALEC, Jean-Yves, 327  
LEFEBVRE, Constance, 501  
LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie, 29, 62, 70  
LEZAMA, Nigel, 202, 335  
LIGNON, Fanny, 23  
LIVIA, Anna, 466  
LIVINGSTONE, Jennie, 128, 227  
LLAMAS, Ricardo, 146  
LOPEZ-MORALES, Berta, 435  
LORENZ, Renate, 348  
LOUAR, Nadia, 451  
LOUIS-COMBET, Claude, 43  
LOUIS-COMBLET, Claude, 502  
LUSSIER, André, 52

## M

MAGNARELLI, Sharon, 46, 47, 48, 74, 78,  
104, 229, 245, 386, 387  
MARX, Karl, 276  
MATHÉ, Anthony, 144  
MEDHURST, Andy, 327  
MIJOLLA, Alain, 52  
MILLET, Kate, 350, 352

MOORE, Ramey, 24  
MURAT, Laure, 274, 275, 410

## N

NAMASTE, Viviane, 22, 27, 126  
NAVARRETE HIGUERA, Carolina, 223  
NEWTON, Esther, 17, 19, 27, 82, 97, 126, 128,  
132, 135, 142, 157, 315, 323, 326, 341  
NIGRO, Kirsten, 446  
NORÐDAHL, Eiríkur Örn, 502

## O

OSWALD, Laura, 454, 455, 458

## P

PALAVERSICH, Diana, 288  
PÉREZ, Janet, 370, 433, 439  
PICCIONE, Marie-Lyne, 14  
PRECIADO, Beatriz, 194, 315  
PRECIADO, Paul, 415, 500  
PUIG, Manuel, 122

## R

RACHILDE, 202, 533  
RADCLYFFE-HALL, Marguerite, 10  
RÉAL, Grisélidis, 490  
RECHY, John, 11, 149  
REDONNET, Marie, 181, 355, 359  
RENAUD, Aurélie, 466  
RENNES, Juliette, 21  
RICHARD, Nelly, 23, 284, 308, 347  
RINGER, R. Jeffrey, 466  
RIVERS, Fernand, 427  
RIVIERE, Joan, 33

## S

SANTOS-FEBRES, Mayra, 502  
SARDUY, Severo, 66, 378, 379, 483  
SARTRE, Jean-Paul, 110, 117, 119, 153, 355,  
376, 383, 456  
SCHEEL, Charles, 446  
SCHOR, Naomi, 365  
SCHROEDER, Shannin, 446  
SCOTT, Paul, 97  
SEDGWICK, Eve Kosofsky, 34, 468  
SEMILLA DURÁN María Angélica, 446  
SEMILLA-DURAN, Maria, 224, 308  
SERNA, Enrique, 502  
SHUA, Ana Maria, 502  
SIFUENTES-JÁUREGUI, Ben, 334, 346  
SMALWOOD, Ray C., 427  
SONTAG, Susan, 325  
SOSA VILLADA, Camila, 217, 501  
SOUQUET, Lionel, 290  
STEINBERG, Sylvie, 10, 30, 31, 32, 42, 121,  
149, 151

STEPHENS, Elizabeth, 183, 184, 186, 302,  
340, 342, 349, 381, 422, 442, 444, 456, 459,  
485

STEWART, Harry, 36, 42, 64

STOLLER, Robert, 50, 163

STOLTENBERG, John, 497

SWANSON, Philip, 405

### T

TISSERON, Serge, 94

TREMBLAY, Michel, 14, 84, 99, 501

### U

URBISTONDO, Vicente, 311

UVSLØKK, Geir, 184, 353, 367, 399

### V

VANNOUVONG, Agnès, 36, 187, 196, 236,  
242, 243, 450, 466

VAPPEREAU, Marguerite, 423

### W

WAHL, Philippe, 430, 431, 446, 465

WHITE, Albert, 484

WHITE, Edmund, 37, 335, 424

WITTIG, Monique, 243

### Z

ZAMORA, Lois Parkinson, 446

ZASSO, Anne, 93





