



Hétérographe

Revue des homolittératures ou pas :

Numéro 1 / Printemps 2009 / Prix CHF 15.- / € 10.-

Hétérographe

Revue des homolittératures ou pas :

Pas un ghetto, mais un lieu de réflexion :

Lieu est le mot central de cette démarche :

Un lieu rend visible, permet le partage,
l'échange, fait de la place :

L'écriture est un lieu, une voix, un lien :

La place publique est indispensable pour
que la voix soit entendue :

L'entrecroisement des lignes identitaires
permet d'échapper à l'enfermement :

Militer est une façon d'exister, de nommer,
de faire face au silence :

SOMMAIRE

Numéro 1 / Printemps 2009

Écritures

PAGE 10

MAJORITÉS / Fabio Pusterla

traduit de l'italien par Mathilde Vischer

PAGE 12

NU INTÉGRAL / Philippe Rahmy

PAGE 16

LE CONTE DE LA CHAUSSURE / Emma Donoghue

traduit de l'anglais par Valérie Cossy

PAGE 22

OH / Händl Klaus

traduit de l'allemand par Simon Koch

PAGE 28

GAI NOËL / Olivier Sillig

PAGE 30

EFFROI / Célia Houdart

PAGE 34

AUTOBIOGRAPHIE AU MAGNÉTOPHONE / Sandro Penna

traduit de l'italien par Fabrice Huggler et Elena Jurissevich

Entretiens

PAGE 46

JACK HALBERSTAM : LA MASCULINITÉ SANS HOMMES

par Jelena Ristic

PAGE 52

TOMMASO GIARTOSIO : CAPRI C'EST FINI ?

par Pierre Lepori

Réflexions

PAGE 58

MON SEXE, LÀ OÙ LE MONDE FINIT / François Cusset

PAGE 64

CENDRILLON EST AMOUREUSE (DE LA FÉE MARRAINE)

Martine Hennard Dutheil de la Rochère

PAGE 70

QUAND L'OPÉRA A UN DRÔLE DE GENRE / Alain Perroux

Lectures

PAGES 78 À 86

Middlesex / Jeffrey Eugenides (Silvia Ricci Lempen)

La Privation de l'intime / Michaël Fœssel (Pierre Lepori)

Une faim de loup. Lecture du Petit Chaperon rouge / A.-M. Garat (Gonzague Bochud)

Les Hommes viennent de Mars, les femmes de Vénus / John Gray (Jelena Ristic)

Les Années bienheureuses du châtiment / Fleur Jaeggy (Elena Jurissevich)

Quartett / Heiner Müller (Fabrice Huggler)

Les Adolescents troglodytes / Emmanuelle Pagano (Francesco Biamonte)

Tout, rien, quelque chose / André Roy (Guy Poitry)

L'invention de la culture hétérosexuelle / Louis-Georges Tin (Sylvain Thévoz)

Images

PAGE 88

SANS TITRE / Lara Lemmelet

ÉDITORIAL

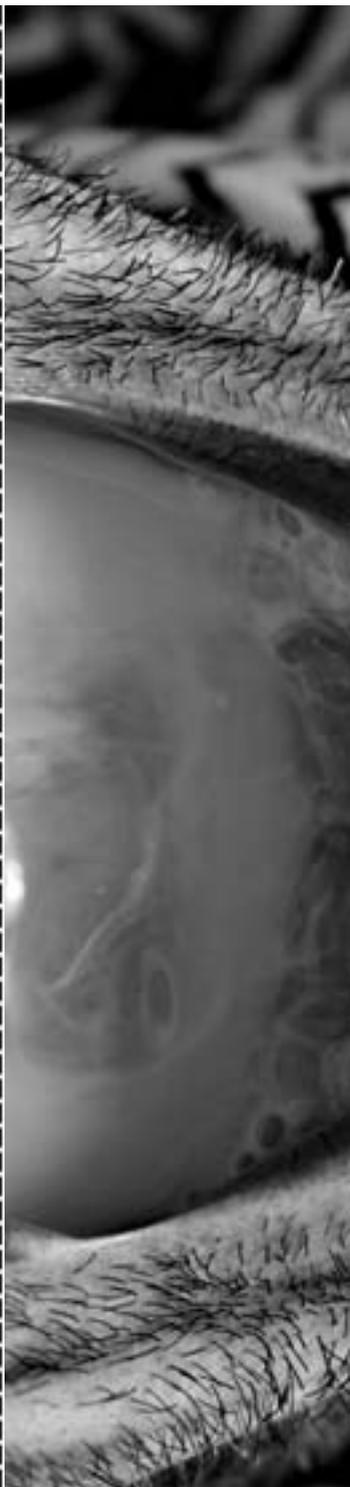
Pierre Lepori

L'idée de cette revue est née à Berlin, en mai 2008, face au nouveau mémorial pour les victimes homosexuelles du nazisme. Ce qui m'a ému, regardant la file de gens qui attendaient devant ce bloc noir pour lorgner à travers une fenêtre et y découvrir avec émotion deux hommes qui s'embrassent, n'était pas tant la blessure enfin reconnue publiquement d'une persécution enracinée dans notre culture durant des siècles. C'était plutôt la présence physique d'un lieu, au milieu de la ville, où l'amour se dit au-delà de toute discrimination.

Une revue est un lieu : champ de rencontres, de partage. Et la littérature est cet espace mouvant où l'universalité ne peut se passer de la singularité, voire de la différence, du trouble ; où la marge a droit de cité ; où les frontières – souvent inscrites dans la langue dont nous avons hérité – deviennent poreuses.

Dans les rencontres enthousiastes qui ont suivi la fondation de la Revue et de l'Association, il a été très vite clair que l'idée d'une littérature homo, bi, trans, inter, queer (*ou pas* : d'ailleurs le texte qui ouvre cette première livraison ne rentre dans aucune de ces catégories) n'est pas un acquis ni une étiquette mais un questionnement, un levier pour interroger nos genres, nos appartenances, singulières et constamment négociées, au monde. *Hétérographe* milite donc à sa manière, dans l'espace libre de la littérature et des arts, pour le décloisonnement des identités et le refus de tout préjugé.

Point d'où, localisé géographiquement, avec le poids des corps qui s'y expriment, *Hétérographe* ouvre ses pages à nos espoirs, à nos envies :



MAJORITÉS

Fabio Pusterla

Considéré comme l'une des voix les plus singulières et remarquables de la poésie suisse de langue italienne, Fabio Pusterla (1957) – dont plusieurs livres ont été traduits en français, notamment *Les Choses sans histoires* et *Deux rives* – nous offre ici un texte inédit (*Amici di maggioranza*) qui entrelace un regard social désabusé à un lyrisme généreux.

Toujours avec d'excellentes intentions, d'excellentes raisons
 couinant roucoulant, certaines personnes très chères
 en viennent parfois à lever un rideau de peur intense,
 quelques jugements implicites, conseils démocratiques, affectueux.
 Modèles positifs, guérisons, menaces sournoises :
 parce que le monde va de l'avant, la vie va, mais bien sûr
 toujours dans la même direction, toujours satisfaite
 d'elle-même ou résignée. Mais bien sûr, pourquoi pas ?
 Puis elles retourneront mettre un peu d'ordre à la maison,
 grisées de s'être risquées sur un gouffre
 quelque chose à raconter à leurs semblables.

Majorités, biologies, lumières artificielles tamisées.

*Con intenzioni ottime sempre, ottime ragioni
 zirlando chiurlando vengono certe persone carissime
 ad alzare qualche sipario di fitta paura,
 qualche implicito giudizio, consigli democratici affettuosi.
 Modelli positivi, guarigioni, velate minacce :
 perché il mondo va avanti, la vita va avanti come no
 e sempre nella stessa direzione, sempre contenta
 di sé o sopportandosi. Come no perché no ?
 Poi torneranno a fare un po' d'ordine in casa,
 eccitati per essersi sporti su qualche voragine
 cose nuove da raccontare ai loro simili.*

Maggioranze, biologie, luci artificiali soffuse.

Traduit de l'italien par Mathilde Vischer

NU INTÉGRAL

Philippe Rahmy

Depuis *Mouvement par la fin*, l'écrivain suisse Philippe Rahmy (1965), atteint par la maladie des os de verre, arpente sans concession les chemins de la douleur physique et morale, à travers une œuvre de poète et de vidéaste exigeante. Dans son travail en prose actuel, il s'appuie sur des personnages à l'identité trouble et fuyante pour explorer les états du moi les moins attendus.

L'accusé veut se justifier, le coupable se faire pardonner, mais que cherche la victime? Certaines choses sont simples, d'autres compliquées, des catastrophes se produisent, quelques-unes sont évitées, tandis que gouverne l'alternance du jour et de la nuit, du bien et du mal, et que rien ne régit les zones intermédiaires, les gris, les peut-être, le langage, l'agonie.

Là où elle se tient se trouve un étranglement.

« Je est le nom du corps », dit-elle, juste avant de partir, car elle s'absente souvent dans le séjour de ses histoires, sans jamais donner la raison de son départ. On n'apprendra pas qui elle est, ni ce qu'elle pense, ni pourquoi elle fait ce qu'elle fait. J'ignore pourquoi je l'entends, et surtout si elle s'adresse à moi. Peut-être est-ce parce que je travaille avec des enfants enfermés pour des crimes allant du viol au meurtre? Peut-être est-ce parce que je sais que la plupart d'entre eux considèrent leurs méfaits comme autant d'étapes nécessaires vers le bonheur? Je décide de ne pas me laisser absorber par le mystère de ses déplacements, tellement imprévisibles, et la plupart du temps trop fugaces, pour être transcrits sans qu'intervienne, avec l'effort de mémoire, une part importante d'imagination, mais d'en tenir le compte précis. Peu après je m'aperçois, tant le phénomène est insolite et semble terrible pour elle – sa structure se plie, se déforme, rougeoit sous l'action d'une force invisible dont elle endure l'emprise sans esquisser le moindre geste de défense – que le besoin de partager non seulement son sort, mais jusqu'aux plus insignifiants événements de sa vie, de m'approcher d'elle jusqu'à sentir rayonner son supplice contre ma paume, l'emporte sur celui de témoigner. Elle n'emprunte jamais les orifices naturels pour entrer et sortir, leur préférant les surfaces homogènes et dures, la paroi occipitale, l'os iliaque, la hampe évasée de l'omoplate, qu'elle percute, fend, perfore en pivotant. Mais il arrive qu'une vitesse trop élevée – une infime variation de lumière suffit à accélérer sa course –

ou qu'un souffle latéral infléchissent sa trajectoire puis la désaxent avant l'impact, et qu'elle se présente de face, percutant l'os à plat, surface contre surface, et ricoche sur lui avec fracas.

Elle reste alors allongée en chien de fusil, en proie à une forme extrême de tétanie, dont elle finit par sortir au prix d'interminables convulsions. Les arêtes jaunes de sa forme noire, oxydée par la sueur, font soudain éclater l'écorce d'excréments et de peau morte. Ses poumons, trop longtemps privés d'air, émettent une longue plainte. En de tels instants, comment ne pas vouloir l'accompagner, comment songer à me préserver du danger, fût-il mortel, alors que celle qui s'est immédiatement imposée à moi comme modèle de liberté me témoigne une telle confiance ?

J'éprouve, à la regarder, le sentiment de me préparer à la mort, ou, plutôt, d'attendre que se produise le dernier fait qu'il me sera possible de nommer – l'idée du nord, l'image d'un lac – comme on se tient en éveil, glabre, frissonnant d'odeurs et de sons, avant une opération chirurgicale cruciale dont l'issue cesse soudain de paraître importante, alors que la paix infuse l'espace clos de la chambre, dans le corps immobile dont les yeux ont pris la couleur du plafond, un gris uniforme d'écrou, fait pour l'hallucination, sur lequel le regard trouve la promesse d'un voyage extraordinaire, suspendue au milieu de hautes décorations en style chinois, une figure mate, cambrée à se rompre, entre deux crocs de boucher.

Scissors



LE CONTE DE LA CHAUSSURE

Emma Donoghue

Cendrillon retrousse sa mule en vair et décide de vivre au grand jour son amour pour la fée marraine. Dans son recueil *Kissing the Witch*, dont est tirée cette fable, l'écrivaine irlandaise Emma Donoghue (1969) détourne les contes de fées pour mieux libérer le désir. Une « queerisation » de la tradition dont nous parle également, dans ce numéro, l'article de Martine Hennard Dutheil de la Rochère.

Avant qu'elle n'arrive, le froid régnait partout.

Depuis que ma mère était morte, mon lit de plumes ressemblait à un sol en pierre. Les mots qui sortaient de ma bouche étaient aussi disgracieux que des crapauds. Tout ce que je mettais sur mon dos se transformait instantanément en toile de sac et m'égratignait la peau. J'entendais frapper sous mon crâne et me précipitais sans arrêt à la porte, mais il n'y avait jamais personne. Les jours passaient au rythme de la poussière tombée de mes doigts.

Je frottai et balayai parce qu'il n'y avait rien d'autre à faire. Je grattai l'âtre de mes ongles et récurai le sol jusqu'à ce que mes genoux soient en sang. Je comptais les grains de riz, triais les haricots bruns et les haricots noirs.

Personne ne m'obligeait à faire ces choses, personne n'était là pour me houspiller, pour me punir, à part moi. Les voix des mégères étaient des voix intérieures. Fais ceci, fais cela, espèce de tas de crasse fainéant. Elles connaissaient toutes les questions et toutes les réponses, les voix dans ma tête. Certains jours elles demandaient pourquoi j'étais encore en vie. Je tendais l'oreille pour percevoir la voix de ma mère, mais, au milieu de leurs clameurs, je ne parvenais pas à l'entendre.

Lorsque tout ce qui pouvait avoir été humainement accompli en une journée était fait, les voix disparaissaient. Je m'agenouillais devant l'âtre et regardais les cendres écarlates jusqu'à en avoir les yeux baignés de larmes. Je pense que je devais être en train d'imaginer un avenir. Certaines nuits, je me racontais des histoires pour me faire pleurer, puis caressais mes propres cheveux jusqu'à ce que je m'endorme.

Une fois parmi toutes celles où je me suis précipitée à la porte et où personne n'y était, il n'y avait toujours personne sur le seuil, mais l'inconnue était derrière moi. J'ai pensé un instant qu'elle avait dû sortir du feu. Il y avait des flammes au fond de ses yeux et la cendre avait laissé des traces d'argent dans ses sourcils. L'inconnue dit que mon dos devait être fatigué et que le balayage pouvait

attendre. Elle m'emmena dans le jardin et me montra un noisetier que je n'avais encore jamais remarqué. Je commençai à poser des questions, mais elle mit son petit doigt sur ma bouche pour que nous puissions entendre le murmure d'une colombe sur la plus haute branche.

Il se trouve qu'elle avait connu ma mère, lorsque ma mère était vivante. Elle dit que c'était l'arbre de ma mère.

Par où commencer la description de mes transformations? Le vieux tas de poussière que j'étais fut filé de neuf. Cette femme gagna mes membres de velours bleu. Je dansais sur des pointes en verre limpide.

Et puis, parce que je le lui demandai, elle m'emmena au bal. C'est ce que les filles sont censées demander, non?

Son équipage me conduisit jusqu'aux marches du palais. Je savais exactement tout ce que je devais faire. Je souris de la manière la plus mignonne qui soit lorsque les grandes portes s'ouvrirent devant moi pour annoncer mon arrivée. Je refusai de manger un canapé et pensai à rentrer mon ventre. Sous les mille candélabres en cristal, je dansai avec dix gentlemen d'âge mûr qui n'avaient rien à dire mais que cela n'empêchait pas de parler. Je répondais seulement Bien sûr et Oh! oui et Vous croyez?

À minuit moins dix, je descendis les escaliers et elle m'emporta. Tu en as assez? demanda-t-elle en retirant un cheveu de mon long gant.

Le problème était qu'elle aurait pu être ma mère et j'étais une jeune fille avec mon destin entre mes mains. Les voix commencèrent à s'emballer. Chacune me disait de faire quelque chose d'autre. Ramène-moi au palais demain soir, dis-je.

Alors elle réapparut pile au moment où la soupe s'était mise à bouillir, et sortit une cuiller en argent de sa poche pour me nourrir. Nos doigts tracèrent des dessins dans la cendre du foyer, des formes vagues d'oiseaux et d'îles. Elle me montra les étincelles dans mes yeux, comment ma jupe pouvait se déployer, comment valser sans

avoir la tête qui tourne. J'ondulais maintenant dans du satin vert ; ma propre mère ne m'aurait pas reconnue.

Cette nuit-là au bal, je me fondis parfaitement dans le tourbillon de la fête. J'émis un petit rire en réponse aux plaisanteries du vieux roi ; j'acceptai une seule aile de poulet et la mordillai délicatement. Je dansai trois fois avec le prince, dont la main se fit hésitante dans le bas de mon dos. Il me demanda quelle était ma couleur favorite, mais je ne pus me déterminer. Il me demanda mon nom, et je ne parvins pas à m'en souvenir tout de suite.

À minuit moins cinq, lorsque je commençai à avoir mal aux pieds, j'allai l'attendre au bas des escaliers et elle vint me prendre. Sur le chemin du retour, j'appuyai ma tête contre son épaule étroite et elle posa une main sur mon oreille. Tu en as assez ? demanda-t-elle.

Mais je n'avais pas besoin d'écouter les aboiements de mes voix intérieures pour savoir comment l'histoire continuait : mon avenir était sur le point d'arriver. Ramène-moi au palais demain soir, dis-je.

Elle revint alors me chercher juste au moment où le petit bruit des souris commençait à m'énerver, et elle m'annonça qu'elles seraient des cochers qui nous conduiraient en grande pompe. Elle prétendait que son petit doigt était une baguette magique, qu'il pouvait faire des choses étonnantes. Elle réussissait toujours à me faire rire.

Cette nuit-là, c'est une soie rouge tremblant dans la brise qui me tint lieu de nouvelle peau. Le prince tournoyait à mes côtés comme une feuille morte sur le point de tomber. Les musiciens jouaient encore et toujours les mêmes morceaux. Je dansai comme une ballerine mécanique et souris jusqu'à déformer mon visage. J'avalai un petit peu de tout ce qu'on m'offrit, puis m'appuyai au balcon et revomis le tout.

J'eus à peine le temps de m'essuyer la bouche que le prince vint me demander en mariage.

Il me conduisit au sommet des marches, sous une demi-lune, tout à fait le style conte de fées. Ses longues moustaches se mirent à trembler ; il ressemblait à un acteur sur une scène qui

grince. Dès que les mots commencèrent à tomber de sa bouche, ils formèrent un nuage dans lequel je pus voir l'avenir.

Je pouvais à peine l'entendre. Les voix hurlaient, Oui, oui, oui, dis oui avant de laisser filer ta chance, espèce de gourde de rien du tout.

J'écartai mes dents mais aucun son ne sortit. Cet homme était inoffensif, ce qu'il offrait était blanc et doux, confortable comme de la ouate. Il n'y avait pas de quoi avoir peur. Mais pile à ce moment-là, la cloche de minuit se mit à sonner le glas de la longue procession des années, journées solennelles entrecoupées de nuits sans lune. Et je fis un bond en arrière dans les escaliers, laissant une de mes chaussures derrière moi.

Les buissons déchirèrent ma robe qui redevint guenille. J'étais complètement muette sur l'herbe. Elle m'attendait cachée dans l'ombre. Elle ne me demanda pas si j'en avais assez.

J'avais compris l'histoire tout de travers. Comment avais-je pu ne pas remarquer qu'elle était belle? J'avais dû perdre tous mes mots dans les buissons. Je fis un effort pour les retrouver.

À sa respiration, je pouvais entendre sa surprise. Et la chaussure? demanda-t-elle.

Elle me blessait au talon, lui dis-je.

Et le prince? demanda-t-elle.

Il trouvera quelqu'un à sa pointure s'il cherche assez longtemps.

Et moi? demanda-t-elle très doucement. Je pourrais être ta mère, vu mon âge.

Son doigt traçait des signes dans ma nuque.

Tu n'es pas ma mère, je suis assez grande pour le savoir, vu mon âge.

Je jetai la deuxième chaussure dans les ronces où elle s'accrocha scintillante.

Alors à ce moment, elle m'emmena à la maison, ou je l'emmenai à la maison, ou d'une façon ou d'une autre nous fûmes toutes deux emmenées à ce qui nous tint lieu de maison.

Traduit de l'anglais par Valérie Cossy.

Tiré de *Kissing the Witch*, London, Hamish Hamilton, 1997.



OH

Händl Klaus

Cinéaste (Prix du meilleur premier film à Locarno en 2008 avec *März*), homme de théâtre et prosateur subtilement surréaliste, Händl Klaus aime déjouer nos attentes sur l'unité des lieux et des personnages. Cet auteur né au Tyrol en 1968, vivant entre Bienne et Berlin, nous fait glisser dans ce *Dramolet* entre les mailles de l'identité.

Personnages :

Hans Steinbach
 Markus Wipplinger
 Katja Pollak-Rey
 Heribert Maurer

(1)

MARKUS Monsieur Steinbach, Monsieur Steinbach, vous revoir
 Monsieur Steinbach me laisse sans voix, c'est à peine si je
 respire encore, tant ma joie est immense, et je parle très
 lentement, aussi fort que je peux, mais vous m'entendez
 à peine, mes poumons vont exploser, je vous suis toujours
 tellement reconnaissant après ces années, de m'avoir
 spontanément aidé, en gare de Hambourg, alors que je
 m'étais figé dans le train, ma bourse, l'argent d'une année,
 le billet de train, le permis, les adresses à Milan où je
 voulais aller, j'aurais pu les chercher longtemps, je ne les
 aurais plus trouvées, soudainement, j'avais été dévalisé, au
 bout du rouleau, je n'existais plus, et vous m'avez donné,
 afin de payer mon billet de train pour Milan ainsi que
 l'amende pour être simplement monté en voiture sans ce
 billet de train, de l'argent, cher Hans, ce que je n'ai jamais
 oublié. Je suis encore bouleversé par votre geste, c'était
 plus qu'il ne fallait, mais vous avez souri en pressant un
 mouchoir, que je gardai, dans ma main, car je pleurais
 tellement, que vos mains aussi étaient trempées, comme si
 vous veniez de les laver, brûlantes de larmes, transformées
 en un tournemain en larmes de joie claires, vos mains que
 vous ne cessiez de frotter, alors que vous souriez.
 Vous portiez un pull-over gris clair, contre le froid estival, la
 climatisation des wagons glacés vous avait, l'année d'avant,
 comme vous me l'avez dit ensuite, à ce point fait prendre

froid que vous en étiez, comme mes parents qui sont vraiment morts l'été il y a deux ans, presque mort, je faillis caresser cette laine épaisse, mais, pour ne pas vous déranger, j'ai préféré renoncer. Vous étiez en pleine forme dans votre pull-over, vous me l'avez dit, lorsque je vous l'ai demandé, pour vous faire parler un peu, et entendre encore votre voix douce et profonde que je buvais comme du petit lait, et qui me réjouit aujourd'hui encore, vous aviez répondu oui, et votre bouche bougeait, pleine de vie. Il y avait un motif en dents de scie plus claires, du gris clair très clair dans le gris plus foncé, cousu comme un collier d'argent souple sur les épaules, sur votre poitrine, votre sternum et quelques côtes, sur votre souffle, pour terminer en bandes presque noires aux ourlets des manches, au col et en bas, tout cela, tricoté par Andrea, la sœur cadette, chez qui vous alliez maintenant, à Milan, où elle était mariée, où grâce à votre aide, je me rendis aussi, éternellement reconnaissant. Cette sœur tenait là un magasin de thé avec son mari, j'avais bien un nom pour la retrouver, mais rien d'autre, et je ne l'ai plus trouvée, ce qui m'a longtemps déprimé, car ma gratitude, ma reconnaissance, s'est muée en fardeau. Vous êtes bien celui à qui je dois la suite de ma vie, celle qui, à Hambourg, s'écoulait sans fondement, et reprit à Milan. Comme alors, le mouchoir bientôt rempli de larmes sera trempé, cher de mon cher. Là, voyez, je vous cherchais et je vous vois, vous souriez, comme pour moi, comme alors, et vous vous souvenez, Hans, Monsieur Steinbach,

HANS ça n'est pas moi. Vous devez confondre et vous tromper.

(2)

KATJA Je vous en prie, signez là. Signez là.

HANS là,
KATJA oui,
HANS oui.
KATJA Le stylo,
HANS je n'en ai pas besoin.
KATJA Là en bas,
HANS et alors,
KATJA la signature
HANS en bas
KATJA signez en bas du contrat, je vous en prie.
HANS Bien sûr.
KATJA dans le champ gris. Vous hésitez,
HANS non,
KATJA Vous réfléchissez,
HANS plus maintenant. En fait je ne vais pas signer,
KATJA Vous ne prenez pas l'appartement,
HANS si, sans signature. Ça,
KATJA ne sera pas possible,
HANS m'est impossible,
KATJA non,
HANS d'inscrire mon nom.
KATJA Pour quelle raison,
HANS je sais écrire. Mais je ne veux plus voir mon nom.
KATJA Voyez-vous, c'est ce que l'on appelle un contrat de bail.
 Vous l'avez lu et confirmez, avec votre signature, la volonté
 de prendre l'appartement,
HANS je dois partir.
KATJA Est-il trop petit, il y a deux petites chambres. Est-ce qu'une
 grande chambre,
HANS je dois vivre dans la rue. Car vous n'avez pas confiance.
KATJA Signez donc, je vous en prie.
HANS Car vous ne voulez pas me croire,
KATJA il y a des règles,

HANS Vous,
KATJA c'est une question de, si vous voulez,
HANS rien,
KATJA trois petites croix. Pas,
HANS je ne remplirai pas ce champ. Le champ gris reste gris.
Je ne signe pas, et pas non plus la lettre suivante.
KATJA Vous savez comment vous vous appelez,
HANS oui.
KATJA Comment vous appelez-vous,
HANS je ne veux plus le dire.

(3)

HERIBERT Je vous en prie, asseyez-vous, ou pas. – Monsieur Steinach, vous pourriez vous asseoir. – Johannes Steinach, vous étiez auparavant chez cette chère Seidl, et maintenant, vous voilà chez moi. – Qu'attendez-vous de ce changement, c'est bel et bien un changement. – C'est un changement, du point de vue du genre, je suis plus jeune, quelque chose vous a, Monsieur Steinach. – Ici, ce sera tout comme vous voudrez. – Et vous ne devez pas toujours, certainement, me, non. – Dites. – Je veux dire, vous voyez. – Comment pourrait-on, comment pourrais-je donc, d'un côté, vous aider, vous devez m'aider. – Mais si vous êtes fatigué, un peu fatigué, ce serait, je pourrais, ça me gêne peu. – Restez, je vous en prie, sans autre, même, comme ça. Comme ça. – Par où pourrions-nous commencer, corrigez-moi si jamais, volontiers, né, ha, ici, et vous avez vu du pays, n'est-ce, n'est-ce pas. – Bien, j'attends simplement que vous, en ce qui me concerne, si cela vous dit, ou, voilà. – Vous exprimer. – Larguez les amarres. – Je vois très bien, comment. – Mais ça doit, et ne doit pas être, comme je l'imagine. – C'est, quand on regarde à l'extérieur, de même. – Il n'y a pas de mauvaise humeur

là-dedans, ou surtout, pour moi, quand vraiment je me. – Non. – Ça va jusqu'ici mais bon. – De là, on doit bien sûr se demander, car je crois que vous êtes un penseur. – Et dans cet, le mien, cet entourage. – Qui se dit, je regarde, bien. – Allez, j'ai pour vous. – Quand on est seul, et si détendu. – Est-ce que, alors je veux. – Je ferais. – On veut, et pour, toujours, c'est pourquoi je veux vous, se poserait alors la question de, que prendriez-vous. – Car moi, si je savais comment. – Ce qui, suivant cela, compterait donc pour vous, je pourrais aussi, penser et commencer. – Euh. – Ça réfléchit déjà tout le temps en fait. – À moi. – En soi c'est bien comme ça. – Monsieur Steinach. – Buvez, alors buvez donc, car, car donc. – Vous savez. – Je me rapproche de vous tout d'un coup, d'autant plus proche. – Et j'en ai le droit. – Car là, je ne touche pas. – Pourtant vous sentez, même. – Ce qui se, euh, dégage certes de la peau. – Et je n'ai aucune idée. – La marque, allez-vous la, vous dites, il s'agit de, c'est. – Si vous voulez quand même quelque chose. De l'eau, point. – Peut-être un, non. – Il y a pourtant tout ce qui est possible et inimaginable. – Servez-vous, je vous en prie. – C'est ma voix que vous aimez, vous ne m'écoutez pas à contrecœur. – Ma voix a un petit quelque chose, comme je l'entends souvent dire. – Je ne sais pas d'où ça vient, mais j'en prends note. – C'est égal, moi, tout mon être est là pour vous, attentif. – Et avec ma belle voix, je peux, si vous en avez envie, vous parler du temps pendant des heures, son nom, le temps fait à nouveau la pluie et le beau temps. – Un temps, un temps pareil. – Un sacré temps. – Un temps. – Mais le temps, le temps. – Le.

GAI NOËL

Olivier Sillig

La veille de Noël, le Lausannois Olivier Sillig, écrivain à la veine picaresque et homoérotique (*Je dis tue à tous ceux que j'aime, Deux bons bougres, ...*), plonge dans une atmosphère interlope et loufoque.

Il pleut depuis des semaines sur des jours rabougris. Les regards des passants sont perdus dans la fluorescence de leurs SMS. Quadrillant des rues trop propres, en horde, les flics défilent : on dirait les parachutistes recyclés d'un Afghanistan éculé. Les dealers noirs, la nacre de leurs yeux, l'éclat de leurs sourires tranquilles, la luisance de leur peau, sont l'unique source de lumière dans cet automne qui n'en finit pas d'en finir. Ce 24 décembre, moi, Joseph, je me sens vieux et moche, je suis triste et seul. Un sauna échoué s'offre à moi comme une étable ; une étoile en néon arc-en-ciel le signale. Dedans, pas d'âne ni de bœuf, mais des maris et des beaufs, comme moi.

EFFROI

Célia Houdart

« Valéry évoque dans ses *Cahiers* ce « point délicat » pour la poésie qui consiste à prendre voix : « Il n'y a ni narrateur, ni orateur, ni cette voix ne doit faire imaginer quelque homme qui parle [...] ». La tête d'Orphée, arrachée à son corps par les ménades en fureur, emportée par un cours d'eau, est censée avoir continué de chanter, comme délivrée du corps » (Christiaan L. Hart Nibbrig, *Voix fantômes*). Célia Houdart (1970), autrice d'un premier roman remarqué chez P.O.L (*Les Merveilles du monde*), invite à la découverte de ce chant.

1. Dans le fleuve

je laisse venir les lentilles d'eau sur mon visage
 je bouge un centimètre de la peau de ma joue pour chasser une
 petite mouche
 comme il a plu le jour la clarté du soir est irréaliste
 je vois les hautes fougères d'un talus
 une forêt de chênes verts
 une clairière
 des cerisiers
 un muret de pierres blanches creusées léchées par des moutons
 qui ont cherché
 des cristaux de sel
 un figuier
 une haie de ronces
 des branches basses d'ormes qui tremblent dans l'eau
 le ciel entre mauve pâle et pourpre profond
 je tiens serrées dans ma bouche des brindilles de bois mort
 j'avale un scarabée

2. Le delta et la mer

comme soigneusement on relève les distances sur les cartes
 marines
 j'observe les premières étoiles
 la force des courants
 la trajectoire d'un poisson volant
 l'eau se gonfle d'une longue respiration noire
 je rêve que je pose le doigt sur le point de la carte
 où je dois être parvenu
 je suis la proie de véritables hantises
 je me revois corps couché en travers d'un sentier de montagne
 la couture de mes vêtements craquée

les boutonnères déchirées
membres et vêtements épars
la tête roulée dans la rivière
je sens battre mon pouls dans ma tempe droite
ô tête
je vois un rivage
je vais sans idée
larmes
et lourdes manœuvres d'accostage

3. Le rivage d'une île

j'ai du sable et des algues dans la bouche
je crains le passage de chiens errants
je roule jusqu'à un buisson plein de poussière
sur mon œil un insecte rouge minuscule fait un point énorme
je place le bout de ma langue contre mes dents pour vérifier
qu'elles sont encore là
je vois trois chevaux et trois cavaliers
selles peintes éperons et étriers d'argent
on me soulève
on me dépose sur un lit de coquillages
on me prend d'abord pour un soldat abattu puis pour un vieux dieu
on se tait on se penche vers moi
je suis l'objet d'un soin extrême
on me frotte les gencives avec des copeaux de bois tendre
on me parfume de lait extrait de pousses de jeunes arbres
on m'enveloppe dans une fine couverture de laine
je perds tout mon sang par le conduit de mon oreille droite
on me confie au plus jeune cavalier
le bras gauche replié
il me tient calé contre sa poitrine
je sens la façon dont sa main se referme doucement sur mon visage

nous allons je ne sais pas combien
je ne vois presque rien
un nuage de terre rouge se soulève au-dessus de nous et retombe

4. La sépulture

nous suivons une route pleine de pierres
un homme élève sa lanterne
et dit par là
on m'installe dans un panier d'osier dont le fond est un tapis
d'herbes
la partie vive de ma plaie touche des feuilles de menthe
le jour se lève
faible éventail de lumière
le vent tombe
les hommes font tenir des éclats de silex translucide entre mes
paupières
enfoncent une aiguille d'or dans ma lèvre inférieure
tressent un petit paravent de plantes pour que j'aie de l'ombre
des abeilles font une ruche dans ma bouche
je ne m'en avise qu'au bout d'un moment
je m'endors
après six jours et six nuits
de la myrrhe et du thym sur la braise
un peu de fumée
aspersions d'eau
on me recouvre de terre

AUTOBIOGRAPHIE AU MAGNÉTOPHONE

Sandro Penna

Sandro Penna (1906-1976), l'un des plus importants poètes italiens du XX^e siècle, s'est fait le chantre moderne des amours masculines, dans une poésie à la fois païenne et délicate. À la fin de sa vie, renfermé dans la pénombre de son appartement romain, il dicte au magnétophone une « autobiographie irrégulière », publiée en 2006. Nous en livrons ici la première traduction française (en deux parties).

... J'aimais les garçons et ils m'aimaient. Ils me prenaient avec eux, même la nuit. Même les plus voyous. Il ne m'est jamais rien arrivé. Peut-être avec très peu d'entre eux, que je connaissais peu, il m'est arrivé très peu.

Je prends beaucoup de tranquillisants et d'antidépresseurs. Cela entre autres rend impuissant, mais j'ai de toute façon perdu mon intérêt pour les garçons.

À l'Acqua Acetosa avec Pasolini. Il était avec un garçon, il l'avait connu à la piscine. Il l'avait emmené là pour pouvoir être plus à l'aise dans toute cette végétation. Dès que Pasolini est arrivé, il m'a dit : « Celui-ci est amoureux de toi. Il me le répète depuis deux mois. Et il veut vivre avec moi, mais il ne me plaît pas, je veux te l'offrir. » Je lui ai répondu qu'il choisissait mal son jour pour me l'offrir, j'étais avec un autre garçon et je devais rester avec lui. Je crois me souvenir que le garçon est finalement reparti avec moi ce jour même. Il s'appelait Antonio, mais je l'appelais Boudi, comme un chien. Je me rappelle que je lui demandais : « Si on reste toujours ensemble, qui est la femme et qui le mari ? » Il répondait : « C'est moi l'épouse ! » Je répondais : « Magnifique ! », sans remarquer son énorme innocence, qui par la suite m'a valu bien des larmes, mais aussi bien du plaisir pendant bien longtemps. Si bien que, une fois fini, j'ai continué à le chercher dans un autre sans jamais y parvenir. En somme, aucun de nous ne savait ce qu'il voulait. Cette affection, cet amour, c'est d'abord lui qui attendait ça de moi. Cela a duré, autant que deux ou trois grands amours que j'ai eus, et qui ont été mes plus longs, tout au plus quatre-vingt-dix jours, dont les vingt ou trente derniers étaient déjà ceux d'un amour fini.

Ce Boudi, donc, par sa grande bonté me préparait lentement : chaque soir il partait un peu plus tôt et moi je souffrais beaucoup, je sentais qu'il ne ressentait plus l'influence que j'avais sur lui. Il aimait le même film que j'aimais et pourtant je le voyais s'endormir. Je lui

disais : « Enlève ton pull sinon tu seras malade en sortant » et lui ne l'enlevait pas. Il s'opposait à moi, voilà. Je ne sais pas pourquoi je n'ai pas voulu mettre un terme tout de suite. Lui a choisi d'arrêter petit à petit car il voulait rester ami, ne plus me voir de manière exclusive.

Quand je l'ai revu, après plusieurs années, il m'a dit : « Tu n'aurais pas dû me laisser aller au cinéma tout seul, car si j'étais resté toujours auprès de toi, je n'aurais pas réussi à me détacher. Je t'aimais beaucoup. » De cela, je suis convaincu.

Je me baignais dans le fleuve et même les pêcheurs me demandaient : « Vous êtes-vous mis de la graisse ? » Il faisait déjà très froid. Je répondais aux pêcheurs : « Ah non, je n'ai pas mis de graisse. Je prends de l'aspirine. »

Une fois, lors d'une de ces journées si froides, en rentrant à la maison, j'ai attrapé une de ces fièvres. Après avoir pris de l'aspirine, alors que je n'en prenais jamais, Boudi, qui était si bon, s'est étendu sur moi pour me faire transpirer encore plus. Et moi je pensais, peut-être ironiquement : « Dès que je suis guéri, peut-être d'ici une ou deux heures, nous allons à notre cinéma en plein air. » Et effectivement, ce soir-là on y est allés, il m'avait guéri.

Il avait de tels élans de bonté, exactement comme devrait se comporter une épouse. Parfois, dans le noir – il était costaud mais il avait ces quelques rondeurs qu'ont beaucoup de Romains (même si Boudi n'était pas vraiment romain, il était d'Orte) – il m'embrassait dans le noir et moi je me disais : « Mon dieu, qu'est-ce que j'ai fait ? Je me suis casé ! » Je sentais ces quelques rondeurs sur sa carrure.

Il était très costaud et très mignon. Quand il se réveillait, il disait : « Regarde, mes muscles, mes muscles ! » Puis il baissait le regard sur son sexe et il disait : « Il est petit, il est petit. » Je l'ai conduit chez mon médecin, qui dans le fond était assez moraliste. Celui-ci l'a examiné puis a déclaré qu'il était normal. Je lui ai répondu : « Comme ça il paraît normal, mais il faut savoir que quand il fait l'amour il demeure quasiment identique, il grandit à peine. » « Ah ! »

a dit le médecin, nous avons déjà ouvert la porte pour sortir, « je veux rester seul avec lui. » Il l'a testé et lui a prescrit une cure. Une cure que je lui ai administrée moi-même.

C'était très drôle, chaque jour je devais lui faire une piqûre d'hormones mâles et lui avait une peur bleue de cette petite piqûre. Moi par contre j'étais habitué à faire même deux ou trois piqûres à la fois. Il disait: « Je n'ai pas peur, je n'ai pas peur. Mais attends. C'est moi qui te dirai quand. » Et à un moment donné il disait: « Allez, vas-y, vas-y! Je tiens bon. » Alors je lui faisais cette piqûre qui ne faisait effectivement pas du tout mal. Peut-être ça a été ma perte. La cure l'a rendu peut-être un peu plus viril en effet, et même peut-être un peu trop tôt, et pourtant il avait seize ans révolus. J'étais en règle avec les lois, je l'amenais chez moi.

Durant ces quatre-vingt-dix jours, je faisais l'amour deux fois par jour. Et j'avais déjà un certain âge. Mes amis regardaient nos photographies, nous allions à la mer. Ils disaient: « On dirait deux jeunes hommes. » Je passais encore pour un jeune homme musclé. Lui, costaud comme il l'était, nageait très bien. Et moi, en pédalo à moteur, je devais le suivre en mer sur des kilomètres. Il me criait: « Plus près, reste plus près de moi! » Et je lui répondais: « Ne gêne pas ton souffle, sinon tu vas couler. »

Une étrangère qui l'a vu casser la croûte lui a dit: « Mange, mon beau, tu deviendras encore plus fort! Comme tu es beau! » Et lui ne savait que dire, il regardait de mon côté.

Il se passait des choses très étranges. Pour moi, il n'était pas d'une grande beauté. Pour les autres et pour les femmes, il était très très beau. Une femme a même voulu le voir nu. Mais il n'a pas eu le courage de se déshabiller complètement. Il est resté en pantalon, il montrait ses muscles, sa force. Mais celle-ci a insisté: « Retire-moi tout ça, je veux te voir tout nu. » Je ne me souviens pas s'il l'a fait. Je me souviens qu'il a dit: « Cela ne se fait pas avec la femme. » Comme si cela se faisait avec un homme et pas avec une femme. Bref, c'était un gars parfois drôle, sympathique.

J'ai déjà évoqué l'extrême intelligence de Pasolini. Je voulais savoir comment il avait fait pour s'apercevoir que ce garçon m'aimait. Il m'a dit : « Tu ne vois pas comme il te parle ? Écoute ! »

Nous étions dans le tram, le contrôleur arrivait et lui n'avait pas de billet. Je montrais son billet au contrôleur, je disais : « Il est nerveux. » Le billet était en tout petits morceaux sur ses pieds. Le contrôleur remarquait lui aussi sa naïveté et disait : « D'accord, ce n'est rien. » Je disais : « Tu as vu ce que permet la beauté ? » et il me donnait un baiser. Le contrôleur regardait autour de lui, abasourdi, comme pour dire : « Ils en sont arrivés là ! »

Il le faisait au cinéma, pendant les entractes, devant des gendarmes qui nous regardaient avec beaucoup de compréhension, comme pour dire : « Qu'est-ce qu'il est mignon ! » Je ne sais pas s'ils pensaient qu'il était de ma famille, que j'étais son oncle, ou bien s'ils admettaient un tel amour, lorsqu'il était si pur.

La police n'a jamais été trop sévère pour ces choses-là. Même à l'époque fasciste, ils ont sans doute dû me donner des tapes sur les épaules quand j'embrassais un garçon dans la rue. « Oh, – disaient-ils – que vous êtes attachants ! » Une fois ils ont arrêté le garçon. Je les ai suivis alors qu'ils ne m'avaient demandé ni mon nom ni mes papiers. Un autre aurait filé, car ils ne pouvaient nuire à aucun de nous deux. Il manquait le corps du délit, donc moi. Mais je ne cessais pas de les suivre et de hurler : « Mais pourquoi l'arrêtez-vous lui et pas moi ? Ou alors arrêtez-nous les deux ». J'entendais qu'ils lui disaient « Combien t'a-t-il payé ? ». Et, grand dadais, ce jeune garçon, ce n'était pas Boudi, était tétanisé. Finalement, les policiers ne voulaient s'en prendre à aucun de nous deux. L'un d'eux a dit : « Laissons-les partir. Allez, rentrez chez vous. Et ne vous montrez plus dans cet état en pleine rue. »

Je vais reprendre le fil de cette vie sexuelle heureuse qui fut la mienne, que moi-même je ne comprends presque plus aujourd'hui. À présent, je vis le grand amour avec un chien, en qui j'ai trouvé ce

que l'on espère trouver chez les garçons. Il y a l'extrême innocence, l'extrême absence de malice, la fidélité absolue, l'absence de jalousie. Le chien, c'est lui qui choisit de rester près de son maître, toujours, et il est très beau, très intelligent. Donc, si j'avais pensé plus vite au chien, je n'aurais pas pu écrire de poèmes et, à supposer qu'ils soient beaux, on aurait perdu quelque chose de beau.

Je vais raconter la fois où j'ai ramené un tout jeune garçon de Trastevere. C'est lui qui m'a inspiré ce poème : « J'ai trouvé un angelot... », que Saba a reconnu parmi les fameux chants de la maternité, si recherchés et si rares. Il a dit : « Penna, lui, les a réalisés dans ce poème, et dans les autres. » J'ai amené ce garçon chez moi et il m'a tellement plu (Saba disait que je n'étais pas capable de sensualité, que je faisais toute chose par amour)... À mon avis, il y a amour et amour. Ce n'est pas que je l'aimais au point de, ou bien peut-être oui, je l'aimais. Quand je me suis aperçu que je l'aimais trop, j'ai fait une chose que dans ma vie je n'ai jamais faite. Une petite hypocrisie. J'ai laissé à ma femme de ménage une lettre dans laquelle je lui demandais de dire au garçon, s'il revenait me voir, que j'étais parti. Un mois plus tard, il m'a croisé à Villa Borghese et il m'a dit : « Ah, tu étais parti ! » Je l'ai ramené chez moi. On ne veut pas l'admettre, on dit qu'aujourd'hui règne la perversion, mais elle est présente et visible depuis les Anciens et partout dans le monde. Rome est une ville qui, en l'espace d'un mois, avait réduit ce garçon en un être complètement passif et qui ne réussissait plus à freiner ses obscénités. Je l'ai immédiatement moins aimé, il n'était plus l'innocent d'avant, l'innocent qui ne concédait encore rien. Il était très beau et très tendre.

Ayant raconté quelques aventures, telles qu'elles ont surgi à mon esprit, je me dois de corriger les règles célèbres et peut-être immortelles de *De l'amour* de Stendhal. Ainsi la célèbre cristallisation qui a, elle aussi, ses exceptions.

J'adorais un jeune homme et, quand il m'échappait, je sentais en moi un mal sans pareil. Je restais tout l'après-midi sur un siège dans l'espoir de le voir, parce qu'il fréquentait, par vice, un certain cinéma. Je souffrais beaucoup. C'est à cette même période que j'ai connu à la Garbatella un jeune homme, qui, quand je le voyais, faisait disparaître complètement ma douleur pour l'autre. J'ai ainsi compris que la cristallisation n'existe pas. Parfois, au sommet de la douleur, il me suffisait de m'approcher de sa fenêtre et cela me calmait tout à fait. Et encore plus quand je pouvais le voir. Une fois nous étions ensemble dans un bistrot, je le regardais et je pensais : « Pourquoi dois-je aimer l'autre ? Celui-ci est encore plus beau et plus bon, et cætera et cætera ». La cristallisation ne comptait plus. Et cela m'est arrivé deux ou trois fois, et dans d'autres situations. Mais cela durait peu, parce qu'à un certain moment je découvrais, et non à cause de ce qu'écrivait Stendhal, de vraies intériorités chez celui qui me calmait. Alors l'amour pour le premier revenait. En un certain sens, on pourrait donc dire que la cristallisation avait eu lieu. Mais comment expliquer alors que l'immense douleur disparaissait si je voyais l'autre ?

Je devrais en conclure que ce n'était pas le grand amour. Et pourtant si, j'éprouvais un grand amour au point que cela provoquait chez moi des douleurs physiques. Je me sentais comme quelqu'un qui a ingurgité du poison. Je ne pensais pas, comme les romantiques, à la mort, à me tuer. J'allais le chercher même au milieu des voyous et on me disait : « Quel courage tu as ! » Mais je dois dire que les voyous comprennent ces choses mieux que les gens bien. Une fois, l'un d'entre eux m'a dit où se trouvait un type qui me haïssait, et qui avait de bonnes raisons pour me haïr, et il n'a même pas voulu que je lui offre un paquet de cigarettes. En somme, je dois dire que même les voyous peuvent être très bons. C'est peut-être la société qui les réduit à la délinquance.

Beaucoup de gens s'étonnaient que je m'entende si bien avec les jeunes hommes. Je leur répondais : « Je les aime et ils le

sentent». L'amour peut tout, la sympathie. Je n'ai jamais eu de chagrins avec aucun d'entre eux, même avec les pires voyous.

Je parle après avoir pris mes tranquillisants, j'ai un sommeil terrible.

Cette autobiographie, irrégulière, je la fais avec ce qui, de façon désordonnée, me remonte à la mémoire. Je n'ai pas envie de dire: « Je suis né à Pérouse le... et cætera, et cætera... », pour cela il faudrait que je sois très très conscient de ce que j'écris et que je me souvienne de tout. Je vais dire une chose peut-être ambitieuse. Dans un certain sens, si tout le monde faisait ainsi, les autobiographies des poètes, des écrivains, seraient bien plus belles. Faites de l'autre façon, elles n'intéressent pas les lecteurs, elles peuvent intéresser le critique, l'historien de l'art.

Écrire, dans mon cas, a été singulier. Parce que j'ai en tout et pour tout deux livres dans ma vie. Si l'on pense à ceux qui, morts à vingt-cinq ans, ont laissé des œuvres beaucoup plus importantes et de meilleure qualité.

J'ai laissé à la postérité seulement ce *pocket*. Le reste compte bien peu, même si ça plaît à tout le monde. (L'ai-je écrit dans la préface?)

Un peu de fièvre est un recueil de petites proses écrites sous contrainte pour *L'Ambrosiano* qui me payait quatre-vingts lires. Ensuite ils ont tout saisi, même des petites notes extrêmement personnelles que j'avais honte de voir imprimées. De plus, cela m'a retenu de donner ces petits récits (non pas donner, ils me les ont

saisis!). Avec l'excuse des photocopies, ils m'en ont perdu d'autres et ils ont perdu, comme par hasard, ces deux dans lesquels j'avais atteint la perfection et que j'avais laissés sous forme de notes, pour les écrire par la suite. À cause de ma paresse, Garzanti a même douté pendant des années de l'existence de ces petits récits. Cependant, certains avaient été lus, l'un d'entre eux était paru dans un livre sur Milan et avait reçu des critiques contradictoires. Citati l'avait décrit comme carrément merveilleux et il proposait de rassembler pour moi ces récits. Je les gardais attachés avec une ficelle, devenue jaune au fil des décennies.

* * *

Mafai dit s'être éparpillé. Son éparpillement a été une bonne chose parce qu'elle l'a conduit à faire beaucoup beaucoup de choses. Et chaque chose lui réussissait bien, du moins dans sa bonne période.

Une réserve que je peux émettre sur Mafai est que, bien qu'étant un génie, il n'est parvenu à se révéler que vers trente ans. Auparavant, il faisait de beaux tableaux, mais plutôt sans caractère et, si on ne savait pas qu'ils étaient de lui, on n'aurait pas pu le deviner. Pour ceux qu'il a peints plus tard, je peux carrément demander une somme pour l'expertise. Par la suite, il a peint des tableaux plutôt fades qui peuvent facilement être reconnus comme étant de lui, mais qui ne sont pas bouleversants.

Mafai est du genre sauvage, il a réussi à refuser une préface de Sartre. Il se sait un grand peintre. Lorsqu'il doit authentifier un de ses anciens tableaux, il dit : « J'étais un grand peintre et je ne le savais pas. » Il peignait des fleurs en disant que c'était les bourges qui les lui achetaient, mais c'étaient des tableaux hideux. Tout de même mieux que la période métaphysique rabâchée par De Chirico. Alors qu'il s'habillait comme un boutiquier, ses habits lui paraissaient beaux.

J'ai souffert de brèves attaques de fibrillation ventriculaire. Une de ces maladies incurables dont j'ai guéri. Cette histoire de maladies, qui fait de moi un personnage un peu étrange, même à moi-même, je ne sais pas si je l'aime. C'est même un personnage un peu magique, mais la magie n'a rien à voir là-dedans.

Quand cet enregistrement sera achevé, je le donnerai à Garzanti et il y fera toutes les coupes et les choix qu'il veut. Je m'aperçois maintenant que je parle comme si j'étais pris par le sommeil. Donc, bonne soirée.

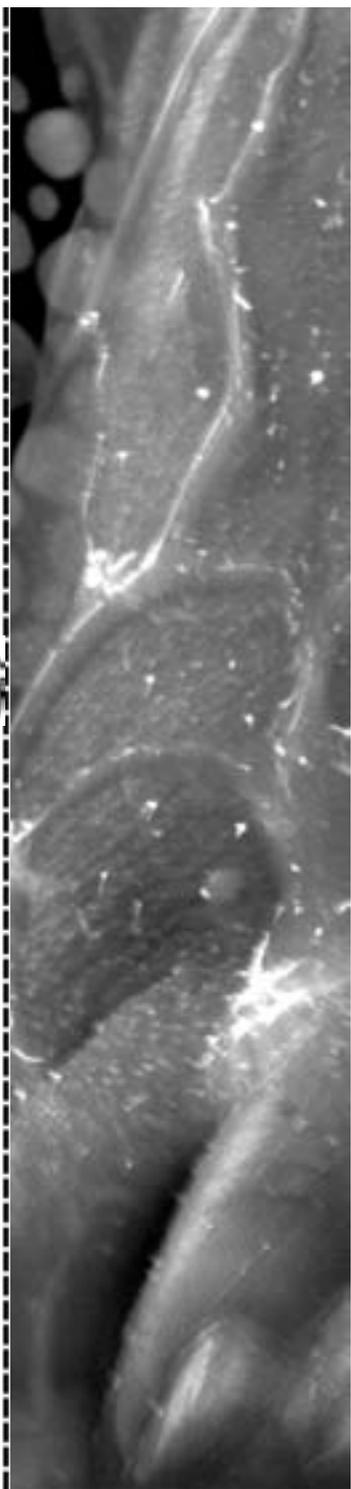
Traduit de l'italien par Fabrice Huggler et Elena Jurissevich.

Tiré de Sandro Penna, *Autobiografia al magnetofono*, a cura di Elio Pecora, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2006. Avec nos vifs remerciements au curateur et à l'éditeur pour avoir autorisé les présentes traduction et publication. La deuxième partie de cette *Autobiographie au magnétophone* paraîtra dans le numéro 2 de la revue.

© S



© S



JACK HALBERSTAM : LA MASCULINITÉ SANS HOMMES

par Jelena Ristic

Judith Jack Halberstam est l'auteur-e, entre autres, de *Female Masculinity* (1998), *The Drag King Book* (1999), et *In a Queer Time and Place : Transgender Bodies, Subcultural Lives* (2005). Ille est professeur-e d'anglais et directeur-e du Centre pour la recherche féministe à l'USC (University of Southern California, Los Angeles). Sa démarche intellectuelle est claire : au pays des drag kings, la masculinité est reine.

Tous tes livres sont publiés sous le prénom de Judith, comment voudrais-tu qu'on t'appelle ?

Jack Halberstam.

Ton livre *Female Masculinity* fête ses dix ans cette année et est, plus que jamais, d'actualité. Malgré cela, il n'a toujours pas été traduit en français. Je sais que c'est une question délicate, mais as-tu une idée pourquoi l'Europe francophone semble résister à un échange de savoirs dans le domaine de la recherche sur le genre, notamment en ce qui concerne la théorie queer ?

Je pense que la théorie queer en général a été froidement reçue en Europe francophone. L'une des raisons est que, peut-être, la théorie queer est trop particulière et exigeante, trop *embodied [ancrée dans la réalité, dans la corporalité, N.D.R.]*. Mais, encore une fois, beaucoup d'ouvrages remarquables en français ne sont jamais traduits en anglais. Il y a une logique de publication académique dont on peut difficilement se rendre compte de l'extérieur. Par contre, *Female Masculinity* a été traduit en espagnol par Javier Saez, ce qui a été une très agréable surprise pour moi.

Le travail de Judith Butler nous montre que le genre est une performance ritualisée, une photocopie sans original, ce qui nous permet de questionner l'équivalence traditionnelle entre sexe et genre, et le genre comme une conséquence sociale naturelle du sexe. Ton livre *Female Masculinity* semble embrasser la même direction critique. La critique féministe a durement œuvré pour déconstruire la notion de féminité. Comment se fait-il que tu te sois penchée sur la question de la production de la masculinité (en particulier la scène drag king) ?

Le travail de Butler a véritablement été la pierre fondatrice de mon propre travail, mais elle et moi travaillons à des degrés différents d'abstraction. Butler est principalement une philosophe qui pose de grandes questions sur l'ontologie, etc. Par contre, je suis principalement un-e théoricien-ne de la culture. Ainsi j'essaie d'incorporer le discours purement descriptif à la théorie du genre pour ensuite les mélanger avec un peu d'humour. Tu as raison de dire que les féministes ont travaillé durement pour déconstruire la notion de féminité, mais elles n'entendaient pas « féminité » comme un style de genre associé aux femmes ; elles le comprenaient comme l'expérience d'être une femme. Ce qui

m'intéresse vraiment est pourquoi et comment le féminisme a été capable de faire de la construction sociale du genre la notion centrale de toute l'entreprise puis de faire volte-face et mépriser l'idée de construire les identités à la croisée des genres! Une partie de mon travail a été une réponse à certaines formes de la théorie féministe qui se sont dressées contre la variabilité du genre. Cela est de moins en moins courant dans le féminisme aujourd'hui, ce qui rend mon livre un peu daté.

En tant que concept et outil critique, que signifie « female masculinity » (la masculinité au féminin)? Dans une autre interview, tu dis que ce concept « conteste la notion que les genres sont symétriques ». C'est-à-dire ?

La masculinité au féminin est une manière de décrire une version particulière des genres dans le corps féminin. Beaucoup de recherches sur la variabilité du genre ont été calquées sur les croisements allant du masculin vers le féminin, ainsi la masculinité au féminin, au moment où j'ai écrit le livre, a rempli un énorme vide sur la question. En termes d'asymétrie du genre, j'ai envie de citer Eve Sedgwick, qui a été la première à noter que bien que le « masculin » et le « féminin » soient organisés comme

« opposés », ils ne sont ni opposés ni même symétriques. En fait, le mythe de la complémentarité hétéro constitue la majeure partie de l'hétéronormativité – autrement dit, les gens sont véritablement persuadés qu'ensemble, l'homme et la femme se complètent mutuellement.

Aujourd'hui, la différence sexuelle comme une dichotomie irréductible demeure toujours un écueil inévitable dans la critique féministe et les études genre, ainsi que dans la vie de tous les jours. Est-ce que le concept de la masculinité au féminin nous permet de générer des déplacements paradigmatiques qui remettent en question la binarité de la différence sexuelle ?

Le concept de la masculinité au féminin nous permet de voir que les binarités du genre à la fois échouent et sont inévitables. En d'autres termes, la dichotomie de genre, l'idée qu'il en existe seulement deux, le masculin et le féminin, et que si tu n'es pas dans l'un tu es dans l'autre, décrit rarement l'ensemble de la palette des identifications de genre. Elle décrit rarement les identifications de genre dans une famille ou dans un groupe ou dans une pièce! Mais, en même temps, cette binarité structure même ce qui dévie de cette binarité. Ainsi, alors que tu peux t'identifier en dehors de cette

binarité, tu restes néanmoins interpellé-e par elle, identifié-e à l'intérieur de ce rapport binaire. Alors, la divergence du genre prend forme dans les croisements et mélanges excentriques issus des deux pôles de la binarité masculin/féminin. Je pense que certain-e-s théoricien-ne-s du genre se sont laissé-e-s emporter par l'idée utopique que tu peux peut-être esquiver la binarité ou passer outre les binarités du genre – les premiers travaux de Gayle Rubin l'avaient suggéré, par exemple, de même que Kate Bornstein a conçu l'ensemble de sa carrière autour de la conception qu'on peut choisir de n'être ni homme ni femme. Mais, à la fin, on ne peut pas moins choisir de ne participer à aucun système de classification qu'on ne peut décider par avance de comment chaque personne qu'on rencontre va lire et interpréter nos genres.

Tu dis employer une méthodologie queer: une combinaison de critique textuelle, d'ethnographie, d'enquête historique, de recherche dans les archives et de production de taxinomies. C'est ce dernier point qui m'intéresse ici. Nommer l'innommable lui donne existence et visibilité dans la sphère publique. Mais les catégories sont souvent comprises comme un moyen de régulation sociale, de déterminisme, voire d'exclusion, tant

qu'elles sont entendues comme des catégories d'identification. Pourquoi alors embrasser la prolifération des taxinomies ?

Excellente question, car elle me fait toujours hésiter. Le théoricien transgenre Dean Spade a écrit de manière très convaincante et fascinante à propos des formes de régulation auxquelles les personnes trans sont sujettes et qui sont dues aux différents modèles de gouvernementalité qui opèrent par des techniques de nomination et de classification. Pourtant, je ne pense pas que tu puisses échapper à un système de classification une fois qu'il est mis en place et opérationnel. Tu peux bloquer le système, faire proliférer les différences à l'intérieur du système et faire de la classification même une stratégie de résistance. De plus, aucune technique de gestion n'est simplement conservatrice ou révolutionnaire, le contexte est primordial. Certains actes de nomination permettent aux personnes de développer un langage de résistance, alors que d'autres les rendent vulnérables aux formes de discipline légale auxquelles elles échappaient dans d'autres circonstances.

Tu as écrit un chapitre sur ce que tu as appelé « le problème des toilettes » (the bathroom problem). Les toilettes

publiques demeurent le lieu d'intimité publique où l'anxiété de genre est exprimée à son plus haut degré, où l'intelligibilité sociale et sexuelle des occupant-e-s doit être limpide. Dernièrement, à la demande des étudiant-e-s transgenres, l'Université de Manchester a renommé les toilettes. Désormais, « femme » et « homme » ont été remplacés par « toilettes » et « toilettes avec urinoir ». Je trouve que c'est une bonne chose, car, enfin, l'attention est déplacée du genre des usager-e-s à la fonction générée de l'utilisation de l'objet. Qu'en penses-tu ?

Je souhaite chaque jour qu'il y ait d'autres manières de signifier « les toilettes », ainsi la tactique de l'Université de Manchester me semble géniale. De temps en temps, je vais aux conférences où les toilettes sont unisexes, et c'est un tel soulagement ! Je viens d'aller en Colombie, et, à l'aéroport à Bogota, quand tu arrives à la douane, il y a deux files d'attente, tu dois faire la queue soit dans celle des « femmes » soit dans celle des « hommes ». Au moins dix femmes ont essayé de me prévenir que j'étais dans la mauvaise file. Et bien sûr, je l'étais. Malheureusement, aller faire la queue dans celle des hommes n'aurait pas résolu le problème. Je crois que nous devons nous éloigner de cette

division universelle de l'humanité anonyme en hommes et femmes, masculin et féminin. Il y a tellement de raisons de ne pas définir l'humanité selon cette opposition trompeuse !

Oui, évidemment ! Pourrais-tu nous dire un peu sur quels sujets tu travailles actuellement ?

Je travaille en ce moment sur l'échec, la stupidité, la distraction, l'incohérence et l'inielligibilité. C'est pour mon nouveau livre sur les épistémologies négatives, provisoirement appelé *Dude, What's My Theory?* (« Mec, c'est quoi ma théorie ? »). Il sera publié chez Duke University Press. Je travaille aussi sur un petit projet de livre sur les chauves-souris pour Reaktion Press, et sur un autre – un manifeste sur les relations entre féminisme et transgendérisme – pour The Feminist Press.

Aurais-tu un livre à conseiller à notre lectorat ?

Oh, wow ! Un seulement ? Ok, en voici cinq : *Many Headed Hydra* de Peter Linebaugh et Marcus Rediker – l'une des plus originales histoires de la résistance anticapitaliste ; *Black Marxism* de Cedric Robinson – une excellente lecture de l'histoire, de la philosophie et de la culture à travers la perspective

critique de la tradition noire radicale ;
Seeing Like a State de James Scott
– il aborde ces grandes questions que tu m’as posées sur la classification et la reconnaissance ; *Lose Your Mother* par Saidiya Hartman – l’un des meilleurs mémoires académiques et une méditation sur la déception comme l’un des nombreux héritages de l’esclavage ; et enfin, le livre de ma petite amie, *Where Memory Dwells* de Macarena Gomez-Barris – une très belle étude sociologique des pratiques du souvenir dans le Chili post-Pinochet.

Dernière question : en une phrase, qu’est-ce que « queer » veut dire pour toi ?

Queer est l’art d’élever la perversion au rang de la philosophie.

La version originale anglaise de cet entretien est disponible sur www.heterographe.com.

TOMMASO GIARTOSIO : CAPRI, C'EST FINI ?

par Pierre Lepori

Dans son essai *Perché non possiamo non dirci...* *Letteratura, omosessualità, mondo*, paru chez Feltrinelli en 2004, l'écrivain italien Tommaso Giartosio met en scène un dialogue fictif qui perce la question des rapports entre écriture et homosexualité. On y découvre une histoire – italienne et occidentale – bien plus détonante que l'on croirait, et le portrait d'un pays à la fois homophobe et fasciné par la liberté sexuelle.

Pendant longtemps, l'Italie a été perçue par les écrivains européens comme un paradis sauvage, où la sensualité de la nature charriait un érotisme à connotation homo. S'agit-il d'un mythe ou d'une réalité ancrée dans l'histoire ?

Le « vice italien » est un stéréotype exotique, mais qui a un fondement objectif. Malheureusement, les historiens se sont rarement penchés sur la question, même si elle commence à être abordée sérieusement – je pense aux essais parus sur l'identité sexuelle pendant la Renaissance ou sur les sigisbées, les chevaliers servants. Pour les siècles passés, on pourrait parler d'un homo-érotisme non pas plus libre, mais différemment réglé. Les bûchers n'ont pas manqué non plus, sous le soleil d'Italie. Longtemps, l'homosexualité a été, pour nous, un espace symbolique à la fois marginal et abondamment traité : le rapport sexuel entre mâles – entre un homme adulte et un jeune – était perçu comme un péché véniel largement répandu, même s'il était puni parfois sévèrement. À Florence au temps du Politien (étudié par Michael Rocke) ou dans la Sicile du début du XX^e siècle, les pratiques homosexuelles étaient largement diffusées, ce qui n'a pas manqué de freiner l'élaboration d'une identité gay bien établie, au

contraire de ce qui s'est passé dans le reste de l'Europe. Les écrivains ont ressenti instinctivement ces dynamiques et ils ont su les raconter. C'est ce qui explique la forte présence du thème homosexuel chez des auteurs fort différents, homos et hétéros, déclarés ou voilés, homophobes ou *gay friendly*.

Justement, la littérature italienne est profondément homoérotique : chez les classiques – tel Politien qui achevait son *Orphée* par un revirement homo – comme chez les auteurs contemporains. Non seulement les écrivains clairement « gay » (de Pasolini à Penna, de Tondelli à Mancassola) en ont été les chantres, mais également des auteurs comme Bassani, Saba, Moravia, Morante, Ginzburg ont traité de cette thématique. Comment expliquer, dès lors, la profonde homophobie qui a encore cours dans la péninsule : s'agit-il d'une fracture entre le monde intellectuel et la société ?

En réalité, la dissociation n'est pas tant entre les intellectuels et la société qu'entre la littérature et le politique. Quand ils écrivent, pratiquement tous les intellectuels italiens parlent de leurs rapports à l'homosexualité, parfois sans même le savoir. Quand ils s'occupent de politique, au contraire, ils ne se mouillent

pratiquement jamais, ils refusent de s'intéresser à l'évolution de la société pour ce qui est de la visibilité homosexuelle. Cela provient d'une tendance à l'universalisme propre à la pensée italienne, que l'on ne trouve pas seulement au niveau politique d'ailleurs : il suffit de penser à l'idéalisme de Benedetto Croce, si puissant dans la critique littéraire. En Italie, les deux grands axes de la pensée politique du XX^e siècle que sont le catholicisme et le marxisme (sous toutes ses formes) rechignent à admettre l'existence d'exceptions, de marges, de différences, et d'identités. Bien sûr, quand on regarde la littérature, le tableau est bien différent, car la littérature est la science du singulier, elle ne peut pas se passer de l'individu-personnage ni de son histoire ; ni du grouillement d'une multiplicité d'individus.

Dans votre livre, vous proposez un rapprochement – du moins littéraire – entre la persécution homosexuelle et celle du peuple juif, en particulier en mettant en avant l'exemple de l'écrivain Primo Levi. En quel sens ?

C'est un rapprochement délicat, j'en conviens. Tout comme la comparaison entre la discrimination des homosexuels et celle vécue par les Noirs d'Amérique. Ce parallèle est souvent évoqué,

aujourd'hui aux États-Unis, face à l'opposition tenace contre le *gay marriage*, qui peut rappeler les lois contre la *miscegenation* interdisant le mariage entre personnes de races différentes, il y a cinquante ans. Pourtant, une large majorité de démocrates noirs de Californie ont récemment plébiscité Barak Obama, tout en refusant le mariage homo. De la même façon, beaucoup de Juifs, aujourd'hui, seraient tentés de nous dire : attendez, dans les camps de concentration, il y a eu six millions de morts, non pas quelques dizaines de milliers des prisonniers homosexuels... C'est un hit-parade du supplice de très mauvais goût qui ne mène strictement à rien car une persécution est une persécution : un point c'est tout. Mais qu'il n'est pas possible d'ignorer non plus. Cette confrontation, dans ce qu'elle a de plus cynique, nous montre en tout cas que le peuple juif détient, tragiquement, la palme des plus durement persécutés. Il a été l'objet de l'extermination la plus méthodique et – surtout ! – il a été capable de l'« élaborer » avant et après son accomplissement, avec une profondeur extraordinaire, en utilisant le bagage de sa culture fondamentale pour l'Occident dans ses connotations les plus archaïques (le monothéisme biblique), mais également modernes et intellectuelles (je pense ici à la puissance de la pensée de Freud,

Marx et Einstein). Une réflexion sur la condition même de persécuté ne peut que partir de là. De leurs écrivains. De Franz Kafka ou de Philip Roth. Ou de Primo Levi, justement. En même temps, cette comparaison doit tenir compte des différences profondes entre la culture juive et les autres minorités.

Aujourd'hui, la critique queer tend à estomper les frontières entre des identités trop franches et affichées, à nier la pertinence des oppositions binaires (homo/hétéro, homme/femme, etc.). Est-il possible, selon vous, de se passer totalement de ces catégories ?

Mon attitude, à cet égard, s'appuie sur deux constats. Premièrement : il existe des segments de notre identité que nous ne choisissons pas : nous pouvons les expliquer de manière différente, mais il nous est difficile de nous en dévêtir. Même la critique queer doit en tenir compte. Sedgwick stigmatise les oppositions binaires, bien évidemment, mais elle admet que notre civilisation n'est pas encore prête à s'en libérer ; et j'ajoute : elle ne pourra peut-être jamais le faire réellement. Deuxièmement : une identité n'est pas une prison. Un groupe identitaire peut, par contre, en devenir une. Une identité est un point de départ, une précondition matérielle, un

seuil. Nous sommes encore loin d'en avoir fait le tour, en littérature et dans la vie sociale ; et d'avoir parcouru tous les chemins qui s'en dégagent.

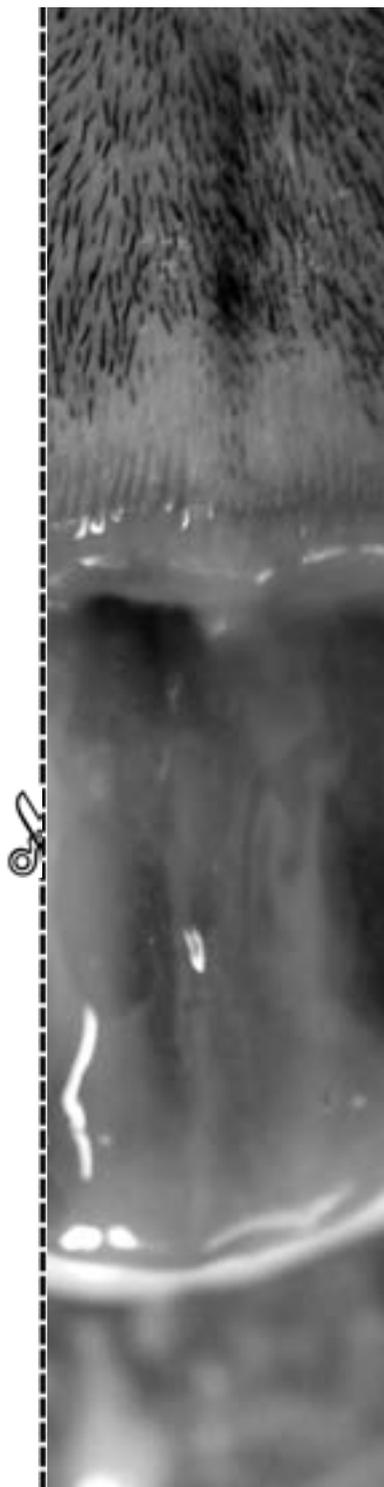
Du point de vue de notre revue, il est assez étonnant de constater qu'en Italie, le mot *queer* s'est largement répandu, ces dernières années, tout en devenant une sorte de synonyme du mot *gay* (je pense à la section « queer » du festival de Venise ou au « Queer Festival » de Florence). Peut-on parler, pour l'Italie contemporaine, d'une vraie culture queer, qui ouvre le débat au-delà des schémas bipolaires homo/hétéro ?

Le queer est un mouvement politique et philosophique postidentitaire. Il est donc plus difficile de l'introduire en Italie, où – à la différence des autres pays occidentaux – la phase identitaire de la politique gay ne s'est pas encore affirmée. Aujourd'hui, en Italie, le mot *queer* est peut-être utilisé pour parler de la culture homosexuelle sans paraître idéologique ni se prendre au sérieux, ce qui est très mal vu chez nous. Mais il y a aussi une utilisation plus rigoureuse de ce nouveau terme, et nous avons là un courant très prometteur. La politique identitaire gay a eu et a encore une fonction historique fondamentale, mais elle risque de se vider de son sens : elle

s'expose à une rigidité intellectuelle que la pensée queer, dans ses meilleurs côtés, sait démasquer, sans pour autant retomber dans l'homophobie. Il est vrai que, parfois, la critique queer est un peu jargonnante : ses excès de langage sont le symptôme d'une approche parfois trop théorique de la question identitaire. Mais, au-delà de ces possibles écueils, il s'agit d'une pensée extrêmement ouverte, face aux multiples déclinaisons de la singularité personnelle. Je pense ici en particulier au corps migrant, si peu pris en compte ou si banalisé par les politiques identitaires. Quant à la littérature italienne, je ne pense pas qu'une perspective revendicative ou héroïque y ait jamais eu vraiment sa place : mis à part le cas de Pasolini – assez complexe, car les tendances héroïques de ses textes avaient un rapport assez biaisé avec l'homosexualité de son auteur –, des écrivains comme Aldo Palazzeschi, Alberto Arbasino, Pier Vittorio Tondelli, ou, plus récemment, Aldo Busi, Walter Siti ou Matteo B. Bianchi ont toujours traité des questions identitaires avec ironie et distance, en mettant leurs propos en perspective. C'est une attitude typiquement italienne, mais j'y vois aussi une démonstration – dans son extrémisme – d'une tendance universelle : la bonne littérature est toujours queer. Ce n'est pas un hasard si la critique

queer, dès le début, a pris pour cible les œuvres littéraires en tout genre, et non pas uniquement celles qui sont considérées comme canoniques dans la littérature gay.

La version intégrale italienne de cet entretien est disponible sur www.heterographe.com.



MON SEXE, LÀ OÙ LE MONDE FINIT

François Cusset

Dans son *Queer critics: La littérature française déshabillée par ses homo-lecteurs* (PUF, 2002), François Cusset nous ramenait d'Amérique une riche foison de gaies délectures. Cet ancien normalien, professeur d'histoire intellectuelle, auteur remarqué d'études sur la *French Theory*, n'a de cesse de nous rappeler que le sexe évolue entre fantasme et codification.

Le néoconservatisme civilisationnel, qui fait encore vibrer sous nos cieux quelques corps décalcifiés, est aussi un amour de soi, un auto-érotisme d'Ancien Régime, croisement d'Onan et de Conan, ou encore, au mieux, du Grand Masturbateur de Salvador Dali et de l'occidentalisme désenchanté d'Oswald Spengler, comme lovés pour toujours sur la même causeuse rapiécée à l'aube des années 1930. Doux Occident, Europe lascive, monde riche qui l'est aussi de ses caresses, fier de ses organes autant que de ses accessoires, un monde décati aux souvenirs d'empire en même temps qu'un monde converti tardivement à l'impossible démocratisation sexuelle, dopé même aux hormones, à l'injonction coïtale sinon à la polysexualité de combat par les Sigmund Freud, Wilhelm Reich, Tony Duvert et même Monique Wittig qui jalonnèrent un siècle de sexualisation du monde et de mondialisation du sexe. Car pendant que « nous autres civilisations [apprenions] que nous [étions] mortelles » débutait un siècle de luttes contre la répression des sexes et contre l'empire d'un seul sexe, de luttes pour l'autonomie des corps et pour la survie des marges, de luttes à reconduire jusqu'à la fin des temps. Un siècle dont le dénouement parut même, un instant, exaucer les vœux. Qu'on en juge. Quatre décennies de contraception admise. Trois décennies d'avortement accessible. Un quart de siècle que l'homosexualité a été dépénalisée. Mais aussi plus de vingt ans que le sida, sous-estimé puis incorporé, hyperbolique puis (plus ou moins) maîtrisé, a refermé l'angélique parenthèse, en grande partie fantasmée, de l'insouciance sexuelle, contribuant bientôt, plus qu'aucune autre évolution (du droit, des mœurs ou des pouvoirs), à faire passer entre nos draps, entre nos doigts fébriles, toute la cohorte des médecins, des juristes, des moralistes, des psycho-charlatans et des industriels du médicament – contribuant, autrement dit, à faire de la sodomie non protégée et de l'anulingus sauvage des questions éthico-politiques, des pratiques dont nous nous trouvons expropriés peu à peu au profit de leurs experts et de leurs censeurs, lesquels sont pourtant peu

suspects de prouesses en la matière. On pourrait ajouter à cette litanie chronostalgique, pour ne pas tomber dans un modernisme à courte vue persuadé que l'histoire du monde serait passée soudain à la vitesse supérieure vers la toute fin du XX^e siècle: il y a deux bons siècles, aussi, qu'ont été refermés les libelles politiques sur la masturbation du roi, les couvents sadiens et autres enclaves d'autogestion sexuelle, et les ponts courageux jetés par Mirabeau ou Olympe de Gouges entre jouissance et insurrection – pour céder la place, à l'époque, à la restauration des stigmates et des chastetés, au rétablissement des haïres et des disciplines, ou à ce nabot impérial érectile sur son cheval dans lequel Hegel vit « l'âme du monde » mais où personne ne vit disparaître le corps du peuple. On inaugurerait alors, en somme, cette série régulière de retours de bâton, de châtiments très terrestres pour des relâchements très temporaires, cette série rythmée de rappels à l'ordre qui démontre encore, s'il en était besoin, qu'en fait de « libération » on ne fait toujours que passer d'un étai à l'autre, de donjon en rituel, d'un carcan de cuir à un carcan de chaînes, et retour.

Si bien qu'aujourd'hui, le désabusement précède l'orgasme ; la peur est plus ennemie qu'adjuvant de la volupté ; et même si *meetec.com*, le *poppers* ou les *glory holes* n'empêchent pas toujours l'événement du désir de s'imposer, de venir réchauffer les organes ou dilater le périnée, on n'en croit pas moins *toujours* avoir déjà vu à la télévision ou sur le Net ce qui fait irruption de plus neuf sur la scène de nos libidos. C'est même autour de ce désabusement incomplet, de ce déniement inachevé, que la sexualité continue de nous enrubanner collectivement, de nous relier les un-e-s aux autres, malgré nos anomies terminales et nos errances d'esclaves. Oui, il y a encore un rapport, non pas *sexuel* bien sûr, mais un rapport entre mes prothèses et les vôtres, entre mes accessoires et ceux de la foule, entre mon misérable petit tas de sécrétions et les leurs – le tout pouvant même s'additionner, s'aboutir, s'accumuler en monticules au sommet desquels, comme sur la décharge

d'ordures de Walter Benjamin, on regarde s'éloigner le passé sans discerner aucun avenir. Plus précisément, les plaisirs du corps, comme les appelait Michel Foucault pour ne pas plaquer ici le mot « sexe » et ses dogmes, rencontrent désormais la question du Commun, la vieille énigme de l'être-ensemble, en trois points plus ou moins simultanés, trois points nodaux : la misère sexuelle, la normalisation sexuelle et les tribalisations sexuelles – autrement dit, le désarroi des parties, l'obligation de s'en soucier, et les communautés affinitaires à l'abri desquelles on peut toujours essayer de s'en soucier ensemble. Onanisme, sexologie, thérapies de groupe : trinité sociosexuelle qui n'a peut-être rien de très neuf, mais qui est tout ce qui nous reste aujourd'hui pour brancher nos impuissances les unes sur les autres.

D'abord, donc, l'infinie tristesse de la bérézina des corps, de cette majorité silencieuse, discrètement masturbatoire, que forment tous les laissés pour compte de l'impitoyable compétition sexuelle, couples désertotisés par la captivité domestique ou électrons libres laissés au vide de leur miroir, tous animés, comme l'océan des classes moyennes, par une bonne volonté de dominés et par l'angoisse du déclassement. Outre qu'ils sont définis en négatif, comme l'est la *middle class* du sociologue paresseux : ils ne sont ni du prolétariat, en l'occurrence celui des travailleurs du sexe, ni de la « haute », représentée ici par les audacieux, les irrésistibles, les libertins de naissance et les « esprits libres ». Tout le marais putride des miséreux de la culbute, au fond duquel quelques poètes de circonstance – Reiser, Nicholson Baker, ou le dénommé Michel Houellebecq – sont allés nous observer, humains repus, en reptiles de l'inérection, en batraciens du sexe morose, qui ne sautent plus, de leur côté, que de nénuphar en rive boueuse. Mais dans la boue il y a du lien. Ce qui fait lien ici, entre toutes les monades anonymes du cosmosexe, c'est le partage de l'impartageable, la juxtaposition des exils. Ce qui fait lien, c'est la confrontation soudaine, au détour d'une errance, avec la même béance chez l'autre, en face, inaccessible : quand un

adultère renvoie en miroir au même échec du couple chez l'amant-e d'un jour, autre corps délaissé, ou quand le mâle marié découvre ses congénères honteux venus eux aussi jouer les débutants dans un sauna gay. Bien sûr, leur solitude et leur frustration à tous ne valent échec, et ne sont ressenties comme tel, qu'au regard de l'obligation partout martelée de la victoire orgasmique et de l'épanouissement sexuel. C'est la seconde intersection entre nos plaisirs improbables et le monde commun, celle qui nous rassemble sur le mode pathétique, prothétique, prescriptif, « interpassif » en quelque sorte, sur lequel sont réunis un soir des solitudes antipodiques par un même match de football à la télévision. Car l'obligation sexuelle, nouvelle norme postbourgeoise, ne cesse plus d'égrener ses raisons par les porte-voix assourdissants de tous les G.O. de la Planète Sexe, sexologues cathodiques ou féministes de magazine, médecins ou artistes, animateurs ou noctambules : jouir pour ne pas mourir idiot, jouir pour accéder à la joie de vivre, jouir pour rester en bonne santé, jouir pour sauver son couple, jouir pour être performant au travail, jouir pour vivre pleinement son époque. Il faut que le corps exulte, et puisqu'il n'y a (presque) plus de dispositif répressif auquel opposer cette injonction enjouée, c'est sur le fond de nos détresses sexuelles et de nos incompétences à jouir qu'elle se détachera, triomphale, impérative, dûment épaulée par les camisoles chimiques et les prothèses ludiques, par tous les claviers et tous les godemichés : jouissez, bon sang ! Car nous avons tous intériorisé ces normes-là, déjà vieilles de quelques décennies, nous les avons faites nôtres, installant dans nos sous-vêtements, au fond de nos placards et de nos messageries cette instance de l'autocontrôle absolu, que Foucault, encore lui, nommait en un autre contexte la *gouvernementalité*. À l'aube de la modernité, Je est un autre – peut-être. Au crépuscule du sexe bourgeois, Je est surtout un flic.

Et à celles et ceux que cette alternative désespérerait, qui refuseraient le choix entre misère sexuelle inavouable et soumission zélée au nouvel ordre sexuel, il reste ces tribus, plus ou moins dérogatoires à l'ordre dominant, qu'incitent à former les reconnaissances affinitaires ou les hostilités de circonstance : communauté de situation des homosexuels depuis les ravages du sida et d'une homophobie renouvelée, communauté virtuelle et codée des dragues en ligne et des cybergroupes d'intérêt sexuel, communauté fétichisée de tous ceux qu'une obsession passagère ou un fantasme longtemps tu (partouzes intergénérationnelles, zoophilie proactive, ou séances rituelles SM dans les beaux quartiers) ont convaincus qu'il était décidément préférable de « se retirer à l'écart avec sa famille et ses amis », comme le disait Tocqueville de l'Amérique peu partouzante des années 1830. Communauté de pratiques, communauté par les ennemis communs, communauté postidentitaire certes, mais face à l'impartageable solitude des sexes, communauté qui demeure elle aussi *sans communauté*. Résumons. D'un côté, mes frères et sœurs humains aussi honteux que moi ; de l'autre, toutes les normes et les institutions de maximisation des libidos, installées là même où siègent mes organes ; et entre les deux, au hasard d'un interstice, le recours éventuel à la tribu avec sa promiscuité familialiste et ses réflexes œdipiens : trois zones où mon cremaster rejoint les rouages de la machine sociale, mais où l'air aussi se raréfie. Entre sexe et socius, il y a moins dorénavant qu'à l'époque où l'on disait vouloir jouir pour changer le monde, moins même qu'au temps où les missels faisaient saliver leurs ouailles, moins à coup sûr qu'à l'ère socratisante des érastes et des éromènes, mais assez quand même pour que la révolte, la résistance, l'insoumission concernent aussi nos entre-jambes – pour qu'elles les ouvrent, les arment, les soulèvent enfin.

CENDRILLON EST AMOUREUSE (DE LA FÉE MARRAINE)

Martine Hennard Dutheil de la Rochère

« Alors à ce moment elle m'emmena à la maison, ou je l'emmenai à la maison, ou d'une façon ou d'une autre nous fûmes toutes deux emmenées à ce qui nous tint lieu de maison. » Ainsi s'achève le récit de Cendrillon dans *The Tale of the Shoe* d'Emma Donoghue. Dans son étude, Martine Hennard Dutheil de la Rochère, professeure d'anglais à l'Université de Lausanne, nous montre que ce genre de détournement des contes de fées n'est pas un cas isolé dans la littérature anglo-saxonne contemporaine.

Depuis les années 1970, le conte de fées fait débat, et sa collusion avec le discours et les structures patriarcales a été maintes fois dénoncée. Il a également fait l'objet d'innombrables variations inventives et audacieuses qui mettent à l'épreuve la force normative du genre. Revisitant la tradition littéraire à rebours de l'imagerie mièvre générée par l'industrie du divertissement (dont la figure emblématique est sans conteste Walt Disney), ces réécritures jouent avec les conventions, modèles sociaux, et stéréotypes associés aux contes. Personnages, intrigues, thèmes et motifs sont retravaillés dans l'idée que les contes de fées « peuvent être faits et refaits encore par chaque personne qui les raconte » (Angela Carter). Chaque réécriture témoigne ainsi de la permanence des contes dans l'imaginaire collectif, mais aussi de la nécessité de se les réapproprier et de les réinventer à partir d'un point de vue personnel.

Dans le domaine anglophone, l'auteure irlandaise Emma Donoghue s'est inspirée des contes classiques dans un recueil intitulé *Kissing the Witch: Old Tales in New Skins* (1997). Chacune de ses réécritures constitue, pour citer Adrienne Rich, une « façon de regarder en arrière, de voir avec des yeux neufs, d'entrer dans un vieux texte à partir d'un nouveau point de vue critique ». Rich ajoute que loin d'être anecdotique, le processus de révision est « un acte de survie » car « on ne peut pas se connaître à moins de comprendre les présupposés dans lesquels on baigne ». Dans le même esprit, Donoghue détourne la loi du désir et du genre. En déjouant les attentes, elle met en question l'autorité des textes canoniques et des normes socioculturelles qu'ils reflètent, mais révèle aussi la grande diversité de ses sources.

En se réappropriant des contes qui mettent en scène une figure féminine à partir d'une perspective « queer », Donoghue pose la question de l'influence du genre sur les représentations, les aspirations, voire même les comportements des lecteurs et des lectrices en jouant sur les multiples sens de l'adjectif « queer » comme synonyme de homosexuel·le, mais aussi « d'origine obscure,

dénotant un état de malaise ou de mal-être, excentrique ». Le verbe « to queer » a lui aussi une histoire, liée à l'acte d'interroger. Alan Sinfield observe qu'une lecture « queer » est inséparable d'un examen de la politique sexuelle dans la mesure où toute œuvre littéraire « traite des aspects contestés de notre formation idéologique ». Néanmoins, les écrits dits minoritaires le font avec une urgence et une intensité particulières, car « lorsque notre façon de voir le monde menace ce qui nous entoure parce qu'elle n'est manifestement pas en accord avec lui, alors nous le réorganisons et racontons son histoire en nous efforçant de lui donner une forme nouvelle si nous sommes aventureux ». Répondant à l'injonction de Sinfield, Donoghue donne aux histoires familières une forme nouvelle et, pour reprendre la métaphore programmatique du titre, une nouvelle « peau » : ainsi, dans *The Tale of the Shoe (Le Conte de la chaussure)*, une jeune femme s'empare de l'histoire de Cendrillon, récit emblématique de la réalisation de soi, pour décrire comment elle s'est libérée du rôle prescrit par le conte en découvrant une identité propre et le bonheur avec une autre femme.

Ce récit de Cendrillon qui ne dit pas son nom (pour reprendre le mot célèbre de l'amant d'Oscar Wilde) illustre bien la façon dont Donoghue engage un dialogue créatif et critique avec ses principaux intertextes, tout en détournant le mythe romantique que ce conte incarne comme stéréotype culturel. *The Tale of the Shoe* est le premier récit de *Kissing the Witch*, composé de treize réécritures emboîtées, où chaque narratrice donne la parole à l'un des personnages féminins à la fin de sa propre histoire. Ce dispositif met en lumière une conception de la création comme continuation, réponse, mais aussi déplacement du point de vue pour raconter une histoire à la fois familière et originale. Si Donoghue s'inspire des célèbres versions de Perrault et de Grimm, elle s'inscrit aussi délibérément dans une tradition de réécritures subversives des contes classiques. Par ses subtiles références intertextuelles à *Transformations* (1971) de Anne Sexton et à *Beginning with O* (1977) d'Olga Broumas, la

Cendrillon de Donoghue rend hommage à des figures pionnières qui osèrent aborder le thème de l'amour lesbien. Contrairement à la morale amère de *Rapunzel* de Sexton, à laquelle répondait déjà Broumas, *The Tale of the Shoe* explore la possibilité d'un dénouement heureux pour les deux femmes. Il se démarque aussi des *Cinderella* de Sexton et de Broumas, puisque la jeune femme s'enfuit du palais pour rejoindre sa compagne. À l'instar des autres récits qui composent le volume, *The Tale of the Shoe* prend ainsi la forme d'une confidence intime qui débouche sur l'affirmation d'un choix de vie alternatif assumé. Libérées de l'idéologie de l'hétérosexualité obligatoire (pour reprendre la formule d'Adrienne Rich), les héroïnes des contes revisités par Donoghue jouent à la fois les rôles de la fée marraine et du prince charmant, et célèbrent l'amour qui les unit à leur belle-mère ou à la sorcière, la Bête se révélant être l'amante de la Belle dans une appropriation ironique du préjugé contre l'amour homosexuel « monstrueux ». Chaque réécriture exploite la dimension utopique du conte pour ébranler les idées reçues sur les préférences sexuelles et les déterminations sociales que le genre semblait pourtant cautionner.

Alan Dundes attribue le succès du conte de Cendrillon, notamment auprès des lectrices, à la centralité des relations entre une jeune fille et ses sœurs ou demi-sœurs d'une part, et sa mère et sa belle-mère d'autre part. En transformant la quête de reconnaissance sociale (et accessoirement d'un mari) génératrice de rivalités et de jalousie, en romance lesbienne, Donoghue neutralise le conflit qui oppose les personnages féminins. La réécriture s'articule autour de la « chaussure » qui symbolise l'identité de l'héroïne et ses efforts pour trouver « chaussure à son pied », mais aussi la forme contraignante du conte auquel elle est indissolublement liée. Conformément au projet littéraire décrit dans le sous-titre, *Old Tales in New Skin*, Donoghue tisse un réseau de références et d'allusions aux versions anciennes et modernes du conte. La narratrice est une lectrice avisée : elle sait que l'histoire dans laquelle elle est censée s'insérer

comme le pied dans la chaussure a déjà été répétée d'innombrables fois, mais aussi réinventée sous des formes diverses, et elle va à son tour affirmer sa différence grâce à la présence, littérale et métaphorique, de figures féminines, tout comme l'héroïne du conte classique échappait déjà à son destin misérable avec l'aide de la fée marraine chez Perrault et de l'oiseau qui se substitue à la mère morte chez Grimm.

Dans sa relecture « queer » de *Cendrillon*, Donoghue détourne la narratrice du « droit chemin » en lui permettant de transgresser la norme sexuelle symbolisée par la fameuse chaussure et sanctionnée par le mariage, norme qui faisait le malheur des héroïnes de Sexton et de Broumas. Ainsi, la fin heureuse du récit de Donoghue marque l'émancipation désormais possible des histoires et des destins prescrits. *The Tale of the Shoe* permet à l'héroïne de se libérer du rôle que lui assigne le conte quand elle lance la chaussure emblématique dans les fourrés et décide de vivre sa vie en toute liberté. La première histoire du recueil met ainsi en scène la démarche critique à l'œuvre dans toute relecture « queer » d'un texte. Loin de voir *Cendrillon* comme une histoire lisse, figée, universelle et intemporelle, la narratrice inscrit dans le corps de son propre texte l'histoire de ses nombreuses variations, de Perrault à Broumas, qui toutes jouent sur les potentialités inexplorées du conte qu'elles reconfigurent à partir d'un point de vue singulier et avec des visées chaque fois différentes.

Kissing the Witch se termine par une invitation à la lectrice à raconter sa propre histoire afin de participer à cette suite de récits-réponses-relectures qui caractérise la forme chorale du recueil, et au-delà, la tradition du conte tout entière. Chaque figure féminine joue des rôles multiples, à la fois auditrice, personnage et narratrice dans le cadre de cette grande aventure collective. De la même manière, Donoghue dédie le recueil à Frances, sa mère, et dans les remerciements insiste sur l'importance d'une communauté de

femmes qui ont toutes contribué, d'une manière ou d'une autre, à la réalisation du volume.

Dans le dernier récit, *The Tale of the Kiss (Le Conte du baiser)*, la narratrice, qui est aussi la sorcière du titre (*Kissing the Witch*), choisit d'interrompre le cours de son histoire plutôt que de la conclure, parce qu'il y a « des contes qu'on ne peut pas raconter, parce qu'ils sont trop longs, trop précieux, trop risibles, trop douloureux, trop faciles pour avoir besoin d'un récit ou trop difficiles à expliquer. Après tout, après tant d'années de voyages, mes secrets sont tout ce que j'ai à mâcher et remâcher la nuit ». Ayant attiré l'attention de la lectrice sur l'existence de tous les récits qui n'ont jamais été racontés, elle termine sur cette invitation : « Voici l'histoire que tu as demandée. Je la laisse dans ta propre bouche. »

Cet article est une libre traduction-adaptation d'un article à paraître dans *Fairy Tale Visions and Revisions*, ed. Susan Bobby, Jefferson NC, McFarland, 2009.

QUAND L'OPÉRA A UN DRÔLE DE GENRE

Alain Perroux

Manrico aime Leonora, le comte Di Luna s'y oppose.
La gitane brûle sur le bûcher. Tout un monde
d'hétérosexualité normative nous embaume depuis
les planches de l'opéra. Pourtant cet art cache une
diabolique habileté à avancer masqué pour parler
vrai : une légion de castrats et de chérubins ambigus
peuple de tout temps l'univers du *belcanto*.

« Je savais que je haïssais l'opéra, mais maintenant je sais aussi pourquoi. C'est parce que dans le monde dont il nous donne le spectacle, les caractères sexuels des personnages sont grossis jusqu'à la caricature. Les hommes sont d'une virilité qui avoisine la bestialité, les femmes d'une féminité exacerbée dont l'hystérie paraît être le climat très habituel. » Ainsi s'exprime le personnage d'Abel Tiffauges dans *Le Roi des aulnes* de Michel Tournier. Il formule ce que beaucoup ressentent : l'opéra est un spectacle *bigger than life* où l'ordre du monde se trouve grossi jusqu'à l'outrance, et conforté par la même occasion.

Il est vrai que l'opéra, forme artistique qui a dominé l'Occident (en termes de popularité comme de prestige) pendant au moins trois siècles, a dès son origine étendu son influence à des sphères qui outrepassent le simple domaine esthétique. Enjeu social et politique dès sa naissance, il sert à promouvoir l'image des princes-mécènes au XVII^e siècle puis à nourrir la propagande des despotes éclairés du XVIII^e, tandis qu'au XIX^e siècle, c'est la bourgeoisie florissante qui vient admirer au miroir de l'art lyrique son enrichissement forcené et sa conception oppressante des rapports sociaux. Comme le souligne Catherine Clément (*L'Opéra ou la défaite des femmes*) : « Rien ne vient troubler [à l'époque classique] la pyramide sociale qui fait de la salle même l'ornement de l'opéra. Rien ne viendra troubler, plus tard, dans le XIX^e siècle où fleurit l'opéra romantique, l'ordre qui se reflète de la salle à la scène, l'ordre des affections humaines où se débattent des femmes qui, dès qu'elles sortent de leur fonction familiale et ornementale, sont, pour finir, sanctionnées, déçues, délaissées, ou mortes. »

L'opéra, instrument des puissants et bibelot des élites, a donc été pendant des siècles l'adjuvant de la norme dominante. Produit et illustration d'une société patriarcale (compositeurs et librettistes sont tous des hommes), capitaliste (l'opéra coûte cher) et élitaire, il surexpose jusqu'à la caricature l'idéologie phallocrate et hétérosexuelle qui règne en Europe. Ce qui explique la constance

avec laquelle les personnages féminins du répertoire lyrique sont malmenés et la permanence d'intrigues toujours bâties sur un canevas hétéronormé que G. B. Shaw épingla dans une célèbre formule : le soprano et le ténor veulent coucher ensemble, mais le baryton n'est pas d'accord.

Et si cette apparence de rouleau compresseur idéologique n'était qu'un masque trompeur ? Un examen attentif des œuvres laisse apparaître une réalité beaucoup plus nuancée. Et rien ne le montre mieux que la question du genre.

A priori, l'identité sexuelle se trouve surexposée sur la scène lyrique : ténors et barytons « d'une virilité qui avoisine la bestialité » convoitent des sopranos « d'une féminité exacerbée », selon le principe de « loupe » que le chant classique fait subir à l'identité sexuelle. Car, comme le dit Dominique Fernandez, « la musique, le chant, font une caisse de résonance fantastique à la moindre inflexion de la voix. » Et la voix, c'est le sexe : les hormones stéroïdes produites par les testicules étant responsables de la mue des garçons, le lien entre voix et genre est intime, c'est-à-dire physiologique.

Mais justement. « Dire que la voix est sexuée, c'est dire qu'elle peut être déguisée. » La scène lyrique a, dès l'origine, brouillé les pistes. Tôt dans l'histoire de l'opéra, les compositeurs ont fait appel aux castrats chez qui ce lien physiologique a été artificiellement rompu. Dès le moment où l'ambivalence est introduite par l'« invention » d'hommes aux voix de femmes, la question du genre à l'opéra se trouve radicalement chamboulée. Les exemples de glissement sont innombrables. Ainsi, lors de la création de *Marc'Antonio e Cleopatra* de Johann Adolf Hasse (1725) personne ne s'étonne que la cantatrice Vittoria Tesi tienne le rôle du général romain et le castrat Farinelli celui de la reine d'Égypte ! Renversant l'ordre naturel, ce n'est plus le genre qui importe, mais le brillant de la voix. Après tout, dans *La Calisto* de Francesco Cavalli créée en 1651 à Venise, on voyait bien Jupiter se métamorphoser en Diane-la-chasseresse pour mieux séduire la nymphe Calisto ! Au transformisme divin s'ajoutait

l'argument lesbien, dans un livret où triomphe une idée de l'amour détachée de la distinction des sexes.

Ce n'est pas un hasard si c'est précisément à Venise, ville de masques, que l'opéra a commencé à développer des idées aussi subversives. « De même que le carnaval était l'occasion de toutes les licences, l'opéra servit à exalter l'échange des rôles et la transgression des limites imposées par le sexe » (Dominique Fernandez). En plus des distorsions introduites par la castration, le travestissement va venir brouiller les pistes et perdurer bien après l'abolition de cette pratique barbare. Au XVIII^e siècle, les rôles d'adolescents sont ainsi confiés à des chanteuses travesties, et si le XIX^e siècle tend vers le naturalisme, il n'en reste pas moins souple sur la question du genre : quand la voix de ténor est dévolue au jeune premier, les adolescents restent confiés à des femmes. Au XX^e siècle, le travestissement demeure, mais ses raisons se démultiplient : s'il est parfois ressort comique, il devient aussi thème à part entière dans *Les Aventures du Roi Pausole* d'Honegger ou dans *Le Gendarme incompris* de Poulenc. Plus surprenant, l'héroïne des *Mamelles de Tirésias* du même Poulenc (d'après Apollinaire) change miraculeusement de sexe par zèle féministe, au grand dam de son mari !

On voit qu'il y a loin de l'image phallocrate et hétéronormée à la diversité des masques lyriques. Dès lors, on peut se demander pourquoi l'opéra exalte cette « transgression des limites imposées par le sexe ». Nulle explication univoque, encore moins scientifique, ne saurait suffire. Wayne Koestenbaum, auteur d'un essai sur les liens mystérieux entre homosexualité et opéra, ose une interprétation esthétique : « On sait que le mot et la musique ont des propriétés de genre ; c'est une idée communément admise que le langage est masculin et la musique féminine. L'opéra prêche cette idée – et nous aide à l'oublier. En l'écoutant, nous oublions la différence entre mot et musique, masculin et féminin, parce que l'opéra est un genre bâtard, un hybride, effaçant les distinctions. » Cette hypothèse s'applique à la confusion des genres, mais pas forcément à leur

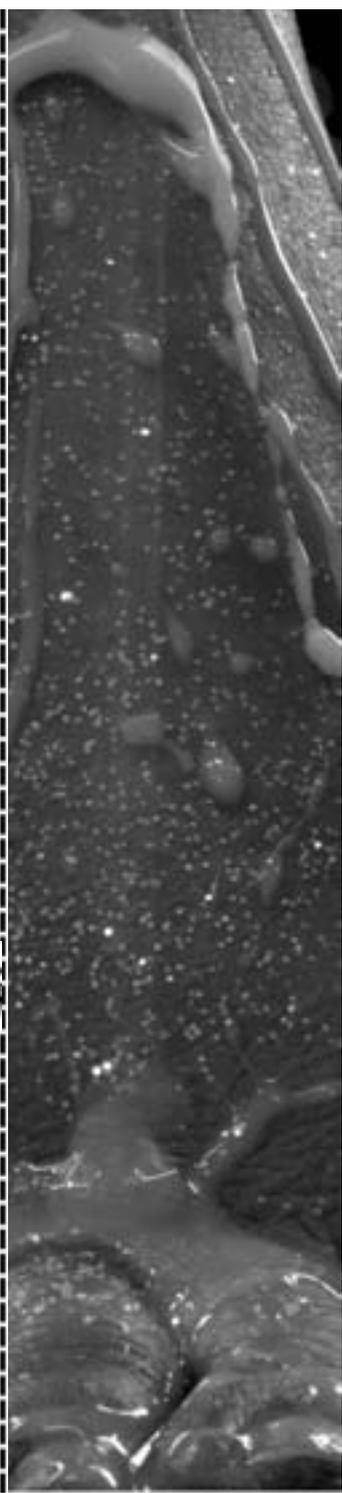
échange. On peut dès lors avancer des explications psychanalytiques. D'aucuns considèrent la connotation saphique des nombreux couples féminins « déguisés » en couples hétérosexuels (la Comtesse des *Noces de Figaro* avec Chérubin – rôle de jeune homme chanté par une femme – ou la Maréchale du *Chevalier à la rose* avec Octavian – *idem*) comme « une construction en abyme, propre à figurer l'abîme du cœur féminin ». Car « une femme n'appréhende sa féminité que comme Autre. En tant que femme, elle est étrangère à elle-même. C'est pourquoi elle n'accède à cette féminité que par un détour : par identification à une autre femme en qui elle révère son propre mystère, ou encore par identification au désir masculin pour la femme » (Catherine Millot).

Mais chez des essayistes « militants » comme Fernandez, la confusion des genres propre à l'opéra est analysée dans sa dimension sociopolitique, comme le geste délibéré de certains créateurs se servant du masque lyrique pour faire passer clandestinement une vision subversive des identités et des rapports entre les sexes. Ce geste est d'autant plus « culotté » qu'il utilise un médium se situant du côté de la norme... pour mieux ébranler cette dernière. Qui peut en effet nier le trouble que *Le Chevalier à la rose* fait naître chez le spectateur lorsque le rideau se lève sur deux femmes en train de s'embrasser dans un lit ? L'impact que le travestissement continue d'exercer sur le public se vérifie aussi dans un cas de figure ignoré par Fernandez : le travestissement choisi pour ses propriétés burlesques, du Jupiter de Cavalli à la cuisinière ogresse de *L'Amour des trois oranges* de Prokofiev.

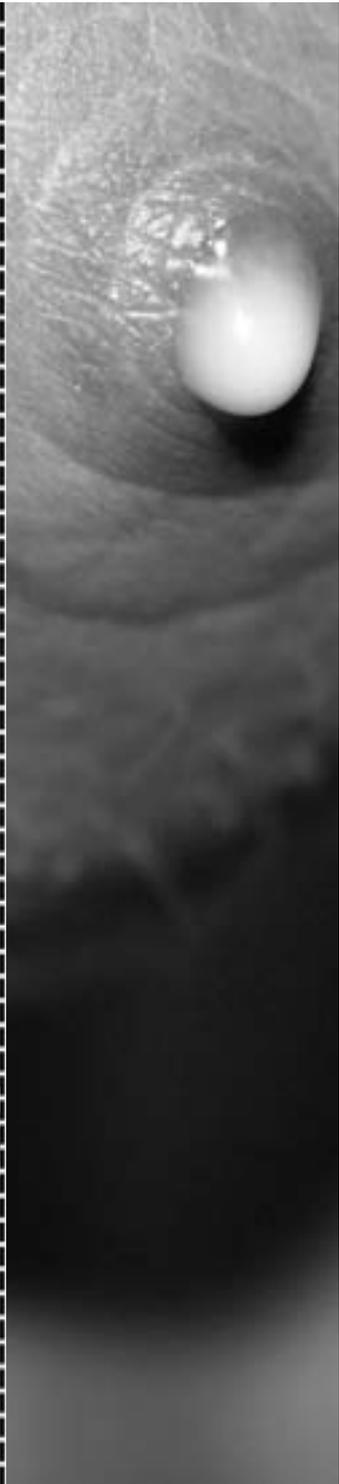
Où l'on s'aperçoit que, loin de conforter l'idéologie dominante, l'opéra a ouvert des abîmes, bousculé des systèmes et mis au jour l'ambivalence du cœur humain avec une constance étonnante. Il peut aller jusqu'au tremblement métaphysique, car la confusion des genres est aussi liée à la gestion très particulière du temps à l'opéra. Prenant en exemple le duo magiquement suspendu de la « Présentation de la rose » dans *Le Chevalier à la rose*, Koestenbaum

développe l'idée qu'en bouleversant la question du genre, l'opéra secoue tout l'édifice rationaliste hérité des Lumières, l'espace-temps y compris. « Dérangez le genre et vous dérangez la temporalité », explique-t-il, « acceptez l'androgynie, et vous acceptez l'abîme. Einstein, Freud, Bergson et Proust ont isolé le temps. Ils ont démontré que le passé ne précède pas le présent, que les deux états se créent l'un l'autre. Et l'idée queer, en tant que sensibilité, catégorie conceptuelle et sous-culture, a bénéficié de ce radical travail de sape du temps linéaire. Dans des états <déviant> et métaphysiquement exceptionnels comme l'homosexualité, le genre perd de son assurance, et la réalité abandonne ses revendications. Le cadeau le plus queer de l'opéra est sa capacité à tordre le temps, à l'étirer, à créer des poches – momentanées, sans fin – de durée sacrée ou divine. »

S'il est vrai que l'opéra est une forme artistique apte à faire passer (sous un masque de respectabilité conservatrice) de profondes remises en questions de l'idéologie dominante, s'il est vrai qu'il peut faire trembler sur sa base le temps et l'espace, alors sans doute les « caractères sexuels [...] grossis jusqu'à la caricature » sont-ils là pour mieux cacher une saisissante finesse de touche. Et une diabolique habileté à dire quelque chose pour mieux affirmer son contraire, à avancer masqué pour parler vrai, selon le bon vieux principe que le masque est le plus puissant des révélateurs.



22



Middlesex

Jeffrey Eugenides

/ traduit de l'anglais (États-Unis) par
Marc Cholodenko, Paris, L'Olivier,
2003, 680 p.

/ par Silvia Ricci Lempen

L'un est l'autre. C'était le titre d'un essai d'Elisabeth Badinter, paru en 1986, où la philosophe française défendait l'idée d'une ressemblance croissante entre le mode de vie, l'inscription sociale et, dès lors, l'identité des femmes et des hommes. Publié en 2002 aux États-Unis et en 2003 en traduction française, le roman *Middlesex* de Jeffrey Eugenides raconte l'histoire de Calliope/Cal qui est l'une et l'autre, non pas parce que fille et garçon seraient du pareil au même, mais parce qu'elle/il est, génétiquement, les deux. L'essai de Badinter, correspondant à un moment bien précis de la réflexion féministe égalitariste, annonçait l'interchangeabilité des sexes. Le roman de Eugenides semble vouloir faire éclater la sclérose égalitaire en suggérant que, loin d'être en passe d'être abolie, la richesse de la diversité des sexes a tout son avenir devant elle : sauf que désormais, un seul être peut en incarner tout le spectre. L'histoire, démesurée et hybride, se déroule sur presque 700 pages comme un serpent abandonnant cent fois sa mue. Tout commence au

début du XX^e siècle, dans la région de Smyrne – encore grecque, bientôt turque – avec l'amour transgressif entre un frère et une sœur. La petite-fille de ce couple incestueux et magnifique, émigré dans la ville états-unienne de Detroit, découvrira à l'adolescence qu'elle est aussi leur petit-fils, comme si la transgression s'était incarnée dans son corps. Cette transgression, Calliope/Cal l'hermaphrodite cherche à la vivre jusqu'au bout, en dépit de la médecine qui la/le somme de choisir. Autour d'elle/lui, la famille grecque transplantée aux États-Unis, bien intégrée et en même temps toujours enracinée là-bas, dans les montagnes de l'Asie Mineure, redouble la conscience de son être métis. Pas de dialectique, pas de contradiction, et encore moins de synthèse pacificatrice, entre la Grèce et l'Amérique, le passé et le présent, l'exultation et la souffrance, la femme et l'homme : tout cela ensemble en un somptueux écartèlement. S'étirant tout au long du XX^e siècle, *Middlesex* annonce le XXI^e, le remplacement du problème de la différence sexuelle, qu'Elisabeth Badinter imaginait réglé, par celui du cumul des diversités. Pas moins générateur d'angoisse, mais pas la même.

La Privation de l'intime

Michaël Føessel

/ Paris, Seuil, 2008, 160 p.

/ par Pierre Lepori

La thèse centrale de cet essai de philosophie politique – nullement jargonnant, d'une clarté exemplaire – est simple : l'intime est une « réserve critique qui permet de remettre en cause les déficiences de l'ordre établi ». Le livre semble partir de l'actualité (les stars de la politique qui étalent leurs émois sous les lumières médiatiques), mais s'en éloigne bien vite, et tâche de dégager une réponse aux doutes de la biopolitique (de Foucault à Agamben) : l'intime n'est pas antipolitique (comme une lecture outrancière d'Arendt et le mythe de la *polis* grecque pourraient le laisser croire), ni le règne du moi-roi. C'est un lieu où le social lâche prise, dans une dialectique souvent fondée sur le lien affectif et sur la possibilité d'expérimentation relationnelle non bridée par les lois du consensus. De cette idée découle une nécessité non pas de valorisation de l'intime (bien différent du « privé », qui est, selon l'auteur, bâti sur le droit de la propriété), mais plutôt de sa préservation : « Un monde intimiste où aucun comportement public n'est plus anodin est un monde sans refuge où il devient extrêmement difficile d'élaborer sa liberté à l'abri du regard des autres ».

Au centre de ce dispositif de résistance à la majorité, l'auteur postule l'efficacité du rapport amoureux (dans toutes ses formes), espace « où chacun contribue à révéler l'autre à lui-même ». On pourrait lui opposer que la violence de l'ordre établi est souvent bien plus subtile, qu'elle pénètre malgré tout la sphère intime en prétendant que certains comportements seraient « naturels » (rôles homme/femme, entre autres). Et que la séparation entre rapport amoureux et lien social est bien plus poreuse dans la réalité des enchaînements interpersonnels (il y a une évidente « gradation » de la confiance affective qu'on accorde à autrui). Reste que la proposition de Michaël Føessel est d'une très grande pertinence et nous engage à « envisager positivement le rôle des sentiments dans la dynamique démocratique ».

Une faim de loup. Lecture du Petit Chaperon rouge

Anne-Marie Garat

/ Arles, Actes Sud, 2004, 233 p.

/ par Gonzague Bochud

Le Petit Chaperon rouge est l'un des contes les plus connus de la tradition orale médiévale européenne : on en retrouve des versions similaires dans presque toutes les cultures. De menues différences existent entre elles, provenant des ajouts et interprétations des différents conteurs, mais l'histoire dans ses grandes lignes est la même. Seuls quelques auteurs du XIX^e siècle ont corrigé la fin en un *happy end* moralisateur et rassurant pour leur époque. Une petite fille, « la plus jolie qui soit », est envoyée expressément par sa mère pour apporter une galette et un petit pot de beurre à sa mère-grand, malade, qui vit seule dans un autre village au-delà de la forêt. Ni une ni deux, le petit Chaperon rouge se met en chemin. Dans le bois, elle rencontre le loup et, bien imprudente, lui dévoile le but de son voyage. Ce dernier, qui la désire, la précède chez la grand-mère et, après avoir dévoré cette dernière, attend tranquillement sa proie en usurpant l'identité de l'aïeule. Dans cet essai, Anne-Marie Garat analyse la version de Charles Perrault, la

première mise par écrit en 1697. À l'origine, de tels contes étaient destinés à un public adulte pour agrémenter les soirées devant la cheminée. Mais, selon elle, le conte met en opposition la sûreté du village face à l'incertitude du monde extérieur. Il exprime la relation castratrice des mère et grand-mère pour leur « jolie petite fille », dont le nom est occulté par le vêtement. Sa couleur rouge évoque la sexualité et la menstruation, en opposition au blanc du beurre et au noir du pelage du carnivore. Le loup, fauve par excellence du Moyen Âge, représente ici le prédateur sexuel à l'affût des jeunes vierges. Il est le seul personnage masculin de ce petit monde. L'enfant dans une naïveté complaisante se prête même au jeu du loup, tout en sachant qu'elle ne le devrait pas. Elle entre dans le lit à l'invitation de ce dernier et un jeu de découverte se met en place. L'étonnement du Chaperon rouge découvrant l'anatomie très étrange de son aïeule conduit droit au drame final, celui de l'abus de l'enfant, figuré par la dévoration de cette dernière. Au travers de ce conte, toutes les peurs et appréhensions véhiculées par la culture du Moyen Âge sont illustrées, il représente un chef-d'œuvre de la tradition littéraire admirablement mis en écriture par Charles Perrault. À la fois obscur et clair, ce conte livre lors de chaque lecture de nouvelles clés d'interprétations et de compréhensions.

Les Hommes viennent de Mars, les femmes viennent de Vénus

John Gray

/ traduit de l'anglais (États-Unis) par
Anne Lavédrine, Paris, Michel Lafon,
1997, 389 p.

/ par Jelena Ristic

Ne soyons pas de mauvaise foi et admettons-le. Ce livre est la nouvelle Bible. De la *pensée straight*. Ce best-seller est l'une des plus effrontées productions de l'hétéronorme des années 1990 qui s'échine à enfoncer le clou sur le mythe fondateur de l'humanité : la différence sexuelle prétendument naturelle, au cas où nous ne l'aurions toujours pas compris, au cas où, encore et encore, nous nous obstinerions à la remettre en question. « Les Martiens comme les Vénusiennes avaient oublié qu'ils venaient de planètes différentes et qu'ils ne pouvaient être qu'intrinsèquement dissemblables. En une nuit, tout ce qu'ils savaient de leurs dissimilitudes avait été effacé. Depuis lors, les hommes et les femmes sont perpétuellement en conflit. » Essentiellement différents, ne parlant pas le même langage et ne partageant pas les mêmes intérêts, il leur est quasiment impossible de mener une vie de couple harmonieuse puisque « les hommes sont comme des

élastiques, les femmes comme des vagues ». Pour parvenir à la symbiotique complémentarité, l'idéal *happy end* des contes de fées, John Gray prodigue marches à suivre et conseils à la pelle et s'érige en messie sauveur des pauvres hétéros en mal de vivre. Il s'efforce de nous faire comprendre « la tendance naturelle des hommes et des femmes à donner le genre d'amour qu'eux-mêmes souhaitent recevoir, plutôt que celui dont le sexe opposé a besoin. » La seule maigre consolation qu'on y trouve est l'involontaire constat subliminal de l'échec de l'hétérosexualité comme régime social naturel. Cependant, cet ouvrage de psychologie de comptoir reconforte les mâles alpha dans leur rôle de *Dominators* (les élastiques qui claquent!) de même qu'il soulage les femmes qui se rêvent Blanche-Neige (ou Petite Sirène, pour le coup!) de la prise de conscience de leur passivité victimisante que le féminisme a eu le malheur de déconstruire. Mars et Vénus, certes, mais un vide intersidéral entre les deux!

Les Années bienheureuses du châtement

Fleur Jaeggy

/ traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Paris, Gallimard, 1992, 107 p.

/ par Elena Jurissevich

Enfermée dans un internat féminin d'Appenzell, une adolescente de quatorze ans tombe amoureuse d'une nouvelle élève, Frédérique, la véritable protagoniste du livre. Un amour sans paroles et sans contact de peau qu'elle n'ose avouer que par l'écriture : « Aujourd'hui encore, je n'arrive pas à dire que j'étais tombée amoureuse de Frédérique, et c'est une phrase très facile à dire » ; « Frédérique et moi [...] n'osions même pas nous toucher, ni nous embrasser. L'horreur. » Une admiration illimitée pour celle qui a choisi la solitude et s'est extraite du monde : « elle n'avait pas d'humanité », « elle est allée plus loin que moi » dans la recherche de l'absolu, dans le renoncement. Cet amour s'enracine en réalité dans l'aliénation. Tel un ermite, Frédérique creuse sa perfection, jusqu'à franchir une ligne invisible. La maladie la consume à petit feu, le même feu par lequel elle essaiera de brûler sa propre mère dans son salon genevois. Les deux femmes

quittent ce cloître, cette geôle qu'est l'internat, ce lieu réel et pourtant ce non-lieu, cette hétérotopie, pour reprendre le terme de Michel Foucault. Elles se retrouvent par hasard une nuit hivernale, à Paris. Frédérique « vit comme dans un sépulcre », sa chambre est glaciale et « sculptée dans le vide ». Son amie ressent à nouveau une admiration fulgurante : « Je considérais son dépouillement comme un exercice spirituel, esthétique. Seul un esthète peut renoncer à tout. Je ne fus pas tant surprise par l'indigence que par sa grandeur. [...] Encore une fois elle était allée plus loin que moi. » Comme son titre, le livre tout entier est un oxymore, coupant et tendre. Des mots rares, pudiques, qui parlent de vivants déjà morts et de morts qui parlent. Frédérique les rencontre dans sa chambre qui n'a qu'une ampoule et une chaise « < Je cause avec eux. > Et elle les voyait. Ils venaient la trouver, Ils étaient assis parfois là où j'étais assise moi. [...] J'étais la seule personne < vivante > qui entraînait dans sa chambre [...] Il ne manquait dans la chambre qu'une corde. » Une corde, l'entretien nocturne avec les morts. Vingt ans plus tard, la narratrice reçoit une lettre : « elle en avait assez d'être l'hôte de l'hôpital psychiatrique, si elle continuait de la sorte, elle prendrait le chemin du cimetière. » Frédérique se soumet à une nouvelle prison et pourtant elle demeure encore une fois suspendue hors du temps, libre, du moins de choisir sa mort.

Quartett

Heiner Müller

/ traduit de l'allemand par Jean
 Jourdheuil et Béatrice Perregaux,
 Paris, Minuit, 1982, 26 pages.
 / par Fabrice Huggler

Dans un entretien au cours duquel on l'interrogeait sur son rapport au féminisme, Heiner Müller répondait : « Je ne m'intéresse pas aux mots en « isme », mais à la réalité. Pouvez-vous me dire ce qu'est un personnage féminin dans la réalité? » Cette impossibilité de délimiter et de saisir la réalité, qui parcourt toute l'œuvre de Heiner Müller, est poussée à son paroxysme dans *Quartett*, pièce qui joue et jouit des transgressions sociales ainsi que des transgressions de la représentation et du genre. Usant d'un paradoxe génial, Heiner Müller confronte dans son *Quartett* non pas quatre mais deux protagonistes, la marquise de Merteuil et le vicomte de Valmont, à qui il offre le divertissement d'échanger leurs rôles mais également d'endosser ceux de leurs victimes. Les glissements et les superpositions de genres que ces jeux de rôles occasionnent conduisent à une mise en abyme vertigineuse de l'être ; ici, le *je*, qui se démultiplie et se dérobe tout au long du texte, n'est plus *un autre* – mais *des autres*, ou, peut-être, *personne*. Heiner Müller oppose d'ailleurs à la thèse

de Brecht « selon laquelle la plus petite unité sociale est formée de deux êtres » la proposition suivante : « L'onanisme est l'une des plus grandes inventions de l'humanité [...] On peut aussi se référer à Pascal qui pensait que tout le malheur dans l'histoire vient de l'incapacité des hommes à être seuls avec eux-mêmes. » En merveilleux chirurgien, Heiner Müller nous propose avec *Quartett* une véritable autopsie du corps et de l'âme (« à supposer qu'il y en ait une ») et une fusion en profondeur de la nature humaine. Dépouillé des intrigues du roman original (*Les Liaisons dangereuses* de Laclos), ce texte est axé sur une violente guerre verbale, sublimée par l'ingéniosité et la férocité de l'écriture. En seulement vingt-six pages d'une écriture ramassée, subversive et tranchante, Heiner Müller démultiplie presque à l'infini les points de vue et place ses personnages dans un huis clos impitoyable, où les paroles fusent, incendiant tout sur leur passage et s'autodétruisant elles-mêmes. On dit souvent que le théâtre est difficile à lire, mais les textes de Heiner Müller, qui explorent tout autant le genre dramatique que le genre poétique, nous invitent non seulement à aller voir mais également à lire le théâtre, tout le théâtre de Müller. Plongé dans cette lecture, on découvrira par exemple, dans *Médée-Matérialu*, cette bouleversante réplique : « Je veux déchirer l'humanité en deux / Et demeurer dans le vide au milieu Moi / Ni femme ni homme ».

Les Adolescents troglodytes

Emmanuelle Pagano

/ Paris, P.O.L, 2007, 216 p.

/ par Francesco Biamonte

Adèle, transsexuelle, revient, femme, sur les lieux de son enfance de garçon, dans un paysage rural qui tient de l'Ardèche et du Vercors. Personne ne la reconnaît. Elle y conduit la navette du ramassage scolaire. De la fin de l'été au cœur de l'hiver, elle est, depuis son véhicule, la narratrice de sa vie présente et passée, et une observatrice extraordinaire des adolescents qu'elle conduit. Elle revoit son frère, avec qui les contacts avaient cessé dix ans plus tôt.

Les Adolescents troglodytes est un roman de l'« entre ». Entre intimité des foyers et vie publique de l'école; entre enfance et âge adulte; entre chien et loup; entre frère et sœur; entre garçon et femme. Il est si rare dans la fiction francophone de rencontrer un protagoniste transsexuel que la réception tend à se concentrer sur cet aspect. En Allemagne, où le livre a paru en traduction il y a quelques mois, la critique, globalement très chaleureuse, a parfois regretté une dimension insuffisamment politique, sociale et militante du traitement de la transsexualité. À nos yeux, pourtant, un tel regret en dit plus sur les attentes somme toute conformistes

des critiques qui les formulent que sur le livre lui-même. Car la dimension sociale de la transsexualité ne nous semble pas être le thème principal du livre. Le thème premier, fondateur, c'est le rapport frère-sœur. Puis vient le regard sur l'adolescence, lui-même politique: dans la criminalisation des jeunes, si nette en France ces dernières années, le seul fait de peindre les adolescents de manière aussi subtile et pénétrante, et de les faire ainsi exister, est en soi très politique. La transsexualité, à y regarder de près, nous semble donc avant tout le point intime d'où la narratrice peut porter un regard si pertinent et original, si pudique et profond, sur les grands thèmes du livre, de l'« entre », et y engager le langage: « Minuit est toujours avec sa sœur, il la tient comme s'il en était une excroissance, et Lise vibre de son petit frère. Quand ils montent collés, en s'entrechoquant, on dirait un monstre à deux têtes plein de reflets cuivrés. Minuit la flanque serré contre une hanche, et Lise ramène le petit visage sur son ventre dans un geste maternel de grande fille. Je ne sais pas comment on dit, un geste de grande sœur, fraternel ça ne va pas, et maternel presque, mais c'est pas encore ça. Je l'envie d'avoir ces gestes, ces postures, cette bouche chaude encore baveuse contre son pull. Mon frère il m'aurait jamais laissée faire, mon petit frère, il dit qu'il n'a jamais eu de sœur, qu'il n'en aura jamais ».

Tout, rien, quelque chose

André Roy

/ Montréal, Les Herbes rouges, 2007,
98 p.

/ par **Guy Poitry**

Tout, rien, quelque chose: le titre du recueil de poèmes que l'écrivain québécois André Roy a publié en 2007 annonce d'emblée une tripartition qui est celle du volume lui-même. « Tout sur ma ville », d'abord, c'est-à-dire sur les amours qu'un « dragueur » homosexuel peut connaître à Montréal au fil des saisons. « Quelque chose de cinéma », ensuite, et pour finir, à nouveau « Un rien d'amour ». Montréal, le sexe, le cinéma : on pourrait dire que ce sont les grandes passions d'André Roy. Il les égrène, sous diverses formes, depuis longtemps déjà. Ses premiers ouvrages poétiques datent des années 1970 ; à ce jour, ils ne sont pas loin d'une trentaine. Ils n'ont pas vieilli, et pourtant ils témoignent du passage du temps, en particulier de celui qu'a connu la communauté homosexuelle. *Les Passions du samedi* (1979) étaient crues et jouissives dans leur style. *On sait que cela a été écrit avant et après la grande maladie* (1992) prenait acte de la coupure entre *avant* et *après* que le sida a introduite dans les mœurs, mais surtout la transposait au niveau de la forme poétique

elle-même, dans des vers conjugués au futur (« Le sang retiendra tous les détails / de notre existence, chroniques / de la nature heureuse passée [...] »), pour se projeter plus loin et s'efforcer de regarder « la grande maladie » comme déjà du passé. *Nous sommes tous encore vivants* (2002) propose de très courts poèmes, souvent de quatre vers à peine, où de manière elliptique fusionnent le désir amoureux et le cinéma. Mais le poète est aussi un critique, attentif à tout ce qui s'écrit en littérature homosexuelle aux XX^e et XXI^e siècles. *Le Rayon rose* (2006, aux Herbes rouges comme tous les autres titres) réunit, en 50 chapitres, les réflexions que lui ont inspirées les œuvres d'auteurs célèbres ou méconnus ; une somme sur le sujet, qui fait fi des différences de langues mais non d'approches : c'est toute la richesse thématique et formelle de cette littérature qui se trouve ainsi déployée.

L'Invention de la culture hétérosexuelle

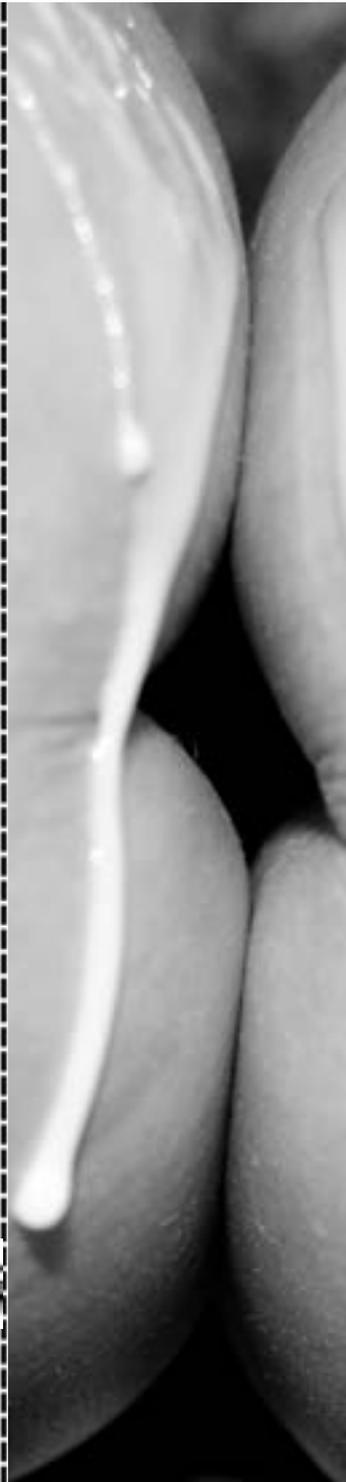
Louis-Georges Tin

/ Paris, Autrement, 2008, 201 p.

/ par Sylvain Thévoz

Le projet de Tin est simple, il vise à déboulonner la fallacieuse naturalité de l'hétérosexualité. Tout au long de son ouvrage, il en déplace l'apparente évidence en inversant les perspectives. La question pertinente est alors : pourquoi certains êtres sont-ils attirés avant tout par des individus du sexe opposé ? Balayant l'argument du « naturel », il souligne que l'Homme, de tout le règne animal, est le seul à avoir construit une culture hétérosexuée. S'il se pense comme hétérosexuel avant tout, c'est donc parce qu'on le lui a enseigné, à travers un dispositif sociosexuel modulable de pouvoirs. Tin date du XIII^e siècle le début de l'hétérosexualité comme norme socioculturelle dominante. Avant, c'était *tous pour un et un pour tous*, et depuis la Grèce antique jusqu'aux amitiés viriles des chevaliers, le règne des représentations homosociales. François I^{er}, au XVI^e, réussit encore à conjuguer les exigences d'être à la fois homme de guerre et homme de cour, en transcendant le *double bind* imposé aux chevaliers entre amitiés viriles et amour courtois, mais Henri III déçoit. Ronsard l'épingle pour subversion des genres. La norme

hétérosexuelle est alors bien en place. Par une lecture historico-littéraire dans les angles morts de la culture hétérosexuelle, Tin égratigne les gloses ecclésiastiques de la Renaissance et les galéjades génésiques de l'époque moderne. Si la prétendue phrase fondatrice : « Nos ancêtres les Gaulois » fait glousser aujourd'hui les jeunes français d'origine allophone ou extraterritoriale, la farce qui oserait : « Nos aïeux les hétéros » ferait honte et serait historiquement imparfaite. Pourtant, cet énoncé silencieux imbibes les conduites et absorbe les pratiques marginales. On a les héritages que l'on se donne et les normes que l'on érige. Celles-ci sont d'autant plus opérantes et perverses qu'elles sont prétendues inodores et incolores et directement tombées du ciel. Tin soulève ultimement la question de la capacité subversive du désir et nous invite à nous interroger sur le présent ; à savoir : quels sont les dispositifs sociosexuels qui nous agissent et conditionnent aujourd'hui ? Comment une idéologie valide-t-elle ou récuse-t-elle des conduites au nom d'un naturalisme arbitraire et pour quelles fins ? De la réponse à ces questions découle la liberté de l'homme de se déterminer et se construire en regard des valeurs qu'il se donne et dont il désire assumer la charge. Tin, par son méticuleux travail de sape, défait le château historique de la norme et nous laisse avec des briques pour *reconstruire autrement* non des tours de divisions mais des ponts entre nos différences.



©

SANS TITRE

Lara Lemmelet

J'évolue à l'intérieur d'un paradoxe où se côtoient mon désir d'appartenance et mon souhait de singularité. En ce même lieu, le terrain glisse.

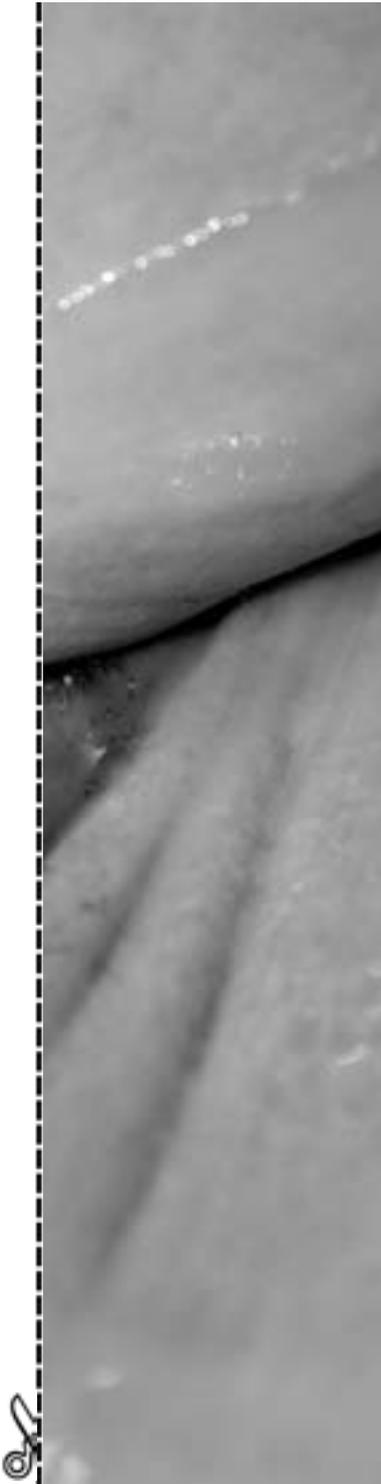
Dans mon travail, le corps tient souvent place de matière première. Mes réalisations sont ma réaction au monde au travers duquel j'existe.

L'identité est mêlée à l'appartenance culturelle. Cette référence culturelle apparaît évidemment dans mes travaux. Cette culture à laquelle j'appartiens irrémédiablement me heurte par certains aspects. Dès lors, je travaille comme en réflexion, sans retenir de réponses. Juste chercher, frôler, sentir, trouver. Perdre à nouveau...

À l'occasion de mon intervention à l'intérieur de la revue *Hétérographe*, j'ai réalisé une série de photographies. La couleur qui habituellement est très présente dans mes travaux est ici relayée par la matière. Matière organique. Matérialité de l'objet proposé, le marque-page.

L'énigme du contenu de l'image permet à l'esprit de rester plus libre, plus ingénieux face à celle-ci.

Lara Lemmelet. Née en 1972, de nationalité française. En 2005, obtient son diplôme de l'École supérieure des beaux-arts de Genève. Travaille et vit à Genève. Elle est cofondatrice de la galerie Ex-Machina.



DÉDITORIAL

décaper, détartre, décrotter, dessaler, démystifier, dérégler, déraciner,
dépareiller, désaccoupler, décoincer, décamponner, décloîtrer,

découcher, déjanter, déconner, déraper, déboîter, défoncer, dépiécer,
démembrer, désosser, dégrafer, dépucceler,

démuseler, démentir, démasquer, débusquer, débrancher, débroussailler,
déjouer, découvrir, démentir,

déplacer, dévêtir, démonter, démoder, dénombrer, dénoncer, défroquer,
dépareiller, décontenancer, défrayer, décoiffer, dénaturer, dévoyer,

débarquer, détaier, dégager, déployer, déboursier, déposer, désoler, détacher,
dégarnir, désobéir,

détitrer, détourner, déboussoler, déconstruire,

d'écrire

coup de dés

ou pas :

COMITÉ DE RÉDACTION

Pierre Lepori (directeur), écrivain/traducteur et journaliste radiophonique, historien du théâtre, rédacteur de *Viceversa Letteratura*.

Elena Jurissevich (rédactrice responsable), licenciée en Théologie à l'Université de Lausanne et ès Lettres à Genève, enseignante d'italien et poète.

Gonzague Bochud (secrétaire de rédaction), économiste d'entreprise ES, La Poste Suisse à Berne.

Fabrice Huggler, metteur en scène et cofondateur de la galerie Ex-Machina.

Guy Poitry, enseignant de littérature française moderne aux Universités de Genève et de Berne, écrivain.

Jelena Ristic, assistante diplômée et doctorante en littérature française et études genre à l'Université de Lausanne.

Sylvain Thévoz, poète, ethnologue et théologien.

OMBUDSMAN

Francesco Biamonte

francesco.biamonte@freesurf.ch

WEBMASTER

Fabrice Huggler

COMITÉ DE SOUTIEN

Alexandre Barrelet, Marie Caffari, Danielle Chaperon, Stéphanie Cudré-Mauroux, Martine Hennard Dutheil de la Rochère, Bernard Lescaze, Daniel Maggetti, Jérôme Meizoz, Michèle Pralong, Fabio Pusterla, Jean Richard (éditeur), Silvia Ricci Lempen (présidente de l'Association Hétérographe), Anne-Catherine Sutermeister, François Wasserfallen †

CONCEPTION GRAPHIQUE ET MAQUETTE

Isabelle Guillaume, isabelleguillaume@mac.com

PARTENAIRE PRESSE

Le Courrier, www.lecourrier.ch

LA REVUE *HÉTÉROGRAPHE* EST PUBLIÉE GRÂCE AU SOUTIEN DE



AdS – Autrices et Auteurs de Suisse

Respect – Le fonds lesbien et gai

Fondation Oertli – Zürich

Vogay – Association vaudoise des personnes concernées
par l'homosexualité

Dialogai – Association homosexuelle à Genève

ABONNEMENT ANNUEL (2 NUMÉROS) :

CHF 40.– (Suisse)

CHF 55.– € 37.– (Étranger)

adhesion@heterographe.com

CONTACT

www.heterographe.com

Hétérographe

Revue des homolittératures ou pas :

Avenue Montagibert 10

1005 Lausanne

Suisse

Téléphone : +41 (0)21 323 03 67

info@heterographe.com

Vous pouvez joindre un membre de la rédaction par courriel avec son prénom suivi de [@heterographe.com](https://twitter.com/heterographe)

ADMINISTRATION

Association Hétérographe

Revue des homolittératures ou pas :

Case postale 231

1705 Fribourg

Suisse

Téléphone : +41 (0)78 659 87 81

admin@heterographe.com

ÉDITEUR ET DIFFUSEUR

Éditions d'en bas

Rue des Côtes-de-Montbenon 30

1003 Lausanne

Téléphone : +41 (0)21 323 39 18

enbas@bluewin.ch

www.enbas.ch

ISSN : 1662-3150

ISBN : 978-28290-0365-3