

Plaidoyer pour la folle : une étude de l'identité transgressive dans les œuvres de Manuel Puig et Pedro Lemebel

AMÉLIE LAPOINTE

Université de Montréal

Résumé

À travers une analyse comparatiste des œuvres *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel et *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, je fais valoir l'archétype de « la folle » en tant que figure transgressive s'opposant au schéma traditionnel « observateur-objet ». Je ferai valoir cette identité comme transgressive au même titre que trans, et pleinement consciente du regard de l'autre.

Je proposerai donc une analyse comparatiste de ces deux œuvres afin d'interroger la notion de l'autre dans les œuvres de Puig et Lemebel, et la façon dont l'identité transgressive s'articule selon les paramètres du genre et de la politique. Ce faisant, je montrerai d'abord en quoi l'archétype de la folle contribue à rompre le schéma traditionnel « observateur-objet » à travers l'édification d'un soi tantôt performatif, tantôt authentique. Ensuite, je m'intéresserai au processus d'objectivation et à la construction de l'autre afin d'en relever l'aspect mutuel dans les œuvres de Puig et Lemebel. L'objectif est de montrer, comme Lemebel le souligne, que l'amour narcissique est complexifié, voire mis à mal, par l'impossibilité de se voir entièrement représenté dans un autre différent de soi.

Mots clés: Lemebel, Puig, altérisation, identité, performativité.

Cómo citar (MLA): Lapointe, Amélie. "Plaidoyer pour la folle : une étude de l'identité transgressive dans les œuvres de Manuel Puig et Pedro Lemebel". *Tinkuy. Boletín de Investigación y Debate*, n.º 29, 2025-2026, págs. 9-25

ISSN 1913-0481



Resumen

A través de un análisis comparativo de *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel y *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, destaco el arquetipo de ‘la loca’ como figura transgresora frente al esquema tradicional de *observador-objeto*. Defenderé esta identidad como transgresora de la misma manera que trans, y plenamente consciente de la mirada del otro.

Para ello, propondré un análisis comparativo de estas dos obras para interrogar por la noción del otro en las obras de Puig y Lemebel, y la forma en que esta identidad transgresora se articula según los parámetros del género y la política. Primero, mostraré cómo el arquetipo de la loca contribuye a romper el esquema tradicional de observador-objeto mediante la construcción de un *yo* tanto performativo como auténtico. Luego, me centraré en el proceso de cosificación y la construcción del otro para resaltar el aspecto compartido entre las obras de Puig y Lemebel. El objetivo es mostrar, como señala Lemebel, que el amor narcisista se complejiza, incluso se ve socavado, por la imposibilidad de verse plenamente representado en un otro que no sea uno mismo.

Palabras clave: Lemebel, Puig, alterización, identidad, performatividad.

Abstract

Through a comparative analysis of *Tengo miedo torero* by Pedro Lemebel and *El beso de la mujer araña* by Manuel Puig, I highlight the archetype of *la loca* as a transgressive figure against the traditional *observer-object* schema. I will argue that this identity is as transgressive as well as trans and fully conscious of the other’s gaze.

Thus, I will suggest a comparative analysis of this two works to critique the concept of the other in Puig’s and Lemebel’s works, and the way this transgressive identity is depicted according gender and political parameters. First, I will show how the archetype of *la loca* contributes to break the traditional observer-object schema by creating a *self* performative and authentic at the same time. Then, I will focus on the objectification process and the construction of the other to highlight the shared aspects of Puig’s and Lemebel’s works. The main objective is to show, as Lemebel points out, that narcissistic love becomes more complex, even undermined, by the impossibility of seeing oneself fully represented in someone other than oneself.

Keywords: Lemebel, Puig, alterization, identity, performativity.

1. Introduction

Dans une entrevue accordée en 2001 à l'émission *Off the record*, l'écrivain chilien Pedro Lemebel s'exprime au sujet des similitudes entre son roman *Tengo miedo torero*¹ (2001) et le roman *El beso de la mujer araña* (1976) de l'écrivain argentin Manuel Puig :

Manuel Puig cuestiona incluso el amor en los homosexuales, él dice que de alguna manera los homosexuales se enamoran de su mismo espejo en el otro que ven [...] Que no construyen un otro en la relacion amorosa. Son ellos mismos que se aman a través del otro. Pero en este caso, en el caso del Beso de la mujer araña, el homosexual se enamora de un otro completamente distinto a él, y se arriesga por el otro, hasta la muerte en el caso del Beso de la mujer araña. En mi novela yo no termino en esas circunstancias, porque las novelas sobre homosexuales siempre terminan así. Siempre a la loca la matan o siempre le pegan, por ejemplo. Y hay una proyección del machismo, digamos, que agrega al homosexual. Yo no la terminé así². (Villagrán 2001)

Le point de comparaison est ici la fin tragique, commune à la plupart des histoires queer. Mais Lemebel ne se prononce pas quant à la vision de l'autre qui est présentée dans son propre roman, *Tengo miedo torero*, roman dont la protagoniste, la folle du front (*la loca del frente*), rappelle pourtant en plusieurs points le protagoniste de Puig. Les histoires d'amour respectives de ces deux romans sont également très similaires : chacune oppose un personnage de « folle » revendiquant une féminité décomplexée à un personnage masculin davantage laconique et typiquement masculin, participant héroïquement à la résistance contre la dictature.

Je proposerai donc une analyse comparatiste de ces deux œuvres afin d'interroger la notion de l'autre dans les œuvres de Puig et Lemebel, et la façon dont l'identité transgressive s'articule selon les paramètres du genre et de la politique. Ce faisant, je montrerai d'abord en quoi l'archétype de la folle contribue à rompre le schéma traditionnel « observateur-objet » à travers l'édification d'un soi tantôt performatif, tantôt authentique. Je ferai valoir cette identité comme transgressive au même titre que trans, et pleinement consciente du regard de l'autre. Ensuite, je m'intéresserai au processus d'objectivation et à la construction de l'autre afin d'en relever l'aspect mutuel dans les œuvres de Puig et Lemebel. L'objectif est de montrer, comme Lemebel le souligne, que l'amour narcissique est complexifié, voire mis à mal, par l'impossibilité de se voir entièrement représenté dans un autre différent de soi.

2. Schéma relationnel et respect des codes

À des fins de clarification, je nommerai « observateur-objet » le schéma conventionnel opposant un observateur, typiquement masculin, à l'objet de ses affections, typiquement féminin. Si l'on conçoit un continuum

¹ Les titres originaux ainsi que les textes en espagnol seront priorisés dans ce texte, à l'exception des citations intégrées au corps du texte, qui seront incluses en français. Les traductions sont incluses en note de bas de page. Les titres des romans traduits sont, en ordre d'apparition, *Je tremble, ô matador* (2001) et *Le baiser de la femme-araignée* (1976). Lorsqu'une traduction n'était pas disponible, j'ai fourni ma propre traduction.

² Ma traduction: « [Manuel Puig] questionne même l'amour chez les homosexuels, il dit que d'une certaine manière les homosexuels tombent amoureux de leur propre reflet dans l'autre qu'ils voient. Qu'ils ne construisent pas un autre dans la relation amoureuse. Ce sont eux-mêmes qui s'aiment à travers l'autre. Mais dans ce cas-ci, dans le cas du *Baiser de la femme araignée*, l'homosexuel s'éprend d'un autre complètement différent de lui. Ou plutôt, il construit l'autre. Il se met à risque pour l'autre, jusqu'à la mort dans le cas du *Baiser de la femme araignée*. Dans mon roman je ne termine pas dans ces circonstances, parce que les romans sur les homosexuels se terminent toujours ainsi. On tue toujours la folle, on la frappe toujours, par exemple. Et il y a une projection du machisme qui s'ajoute à l'homosexuel. Je ne l'ai pas terminé comme ça. »

dont les pôles opposés seraient représentés par des couples binaires tels « masculinité » et « féminité », « activité » et « passivité », « subjectivité » et « objectivité », le schéma « observateur-objet » attribuerait au masculin la subjectivité et l'agentivité, et au féminin l'objectivité et la passivité.

Ce schéma repose sur la contemplation et passe par le regard unidirectionnel et unilatéral que l'observateur masculin porte vers un objet d'amour féminin, lequel est parfois inconscient, si ce n'est indifférent à ce regard. Il s'agit d'un schéma très similaire au regard masculin (male gaze) défini par Laura Mulvey dans son texte "Visual Pleasure and Narrative Cinema": « In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly » (11). Le terme de cristallisation, introduit par Stendhal dans son traité *De l'amour* (1822), peut être appliqué lorsque le regard unidirectionnel s'inscrit dans un processus d'idéalisation, et que cette idéalisation profite à un seul sujet, comme le veut le schéma « observateur-objet ». Ce concept provient originellement de la chimie et désigne le phénomène de la formation des cristaux. Dans ce terme scientifique, Stendhal voit une métaphore de l'idéalisation amoureuse :

Aux mines de sel de Salzbourg, on jette, dans les profondeurs abandonnées de la mine, un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver ; deux ou trois mois après on le retire couvert de cristallisations brillantes : les plus petites branches, celles qui ne sont pas plus grosses que la patte d'une mésange, sont garnies d'une infinité de diamants, mobiles et éblouissants ; on ne peut plus reconnaître le rameau primitif. Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections. (31)

La cristallisation, en tant que processus d'idéalisation, revêt une importance capitale pour Stendhal puisque cette idéalisation est le moteur de l'amour-passion, le seul amour vrai parmi les quatre types d'amour qu'il identifie : l'amour-goût, l'amour-physique, l'amour de vanité et, pour finir, l'amour-passion. Ce dernier type, par opposition à ces amours jugés imparfait, est imprévisible, et surprend le sujet par son intensité et par les doutes qu'il suscite. Ce sont justement ces doutes qui permettent de renouveler la cristallisation et, ce faisant, d'attiser les sentiments passionnés du sujet. Car l'amour-passion, selon Stendhal, est un amour qui s'entretient en renouvelant le cycle de l'idéalisation, et qui nécessite donc une constante remise en question de la cohérence entre les sentiments du sujet et ceux de l'objet d'affection :

À chaque quart d'heure de la nuit qui suit la naissance des doutes, après un moment de malheur affreux, l'amant se dit : « Oui, elle m'aime » ; et la cristallisation se tourne à découvrir de nouveaux charmes ; puis le doute à l'œil hagard s'empare de lui, et l'arrête en sursaut. Sa poitrine oublie de respirer ; il se dit : « Mais est-ce qu'elle m'aime ? » Au milieu de ces alternatives déchirantes et délicieuses, le pauvre amant sent vivement : « Elle me donnerait des plaisirs qu'elle seule au monde peut me donner. » (33)

Chez Stendhal, la représentation de l'amour-passion rappelle cette réflexion du personnage de Mathilde dans *Le rouge et le noir* (1830) : « Si, avec sa pauvreté, Julien était noble, mon amour ne serait qu'une sottise vulgaire, une mésalliance plate ; je n'en voudrais pas ; *il n'aurait point ce qui caractérise les grandes passions : l'immensité de la difficulté à vaincre et la noire incertitude de l'événement.* »³ (415)

L'amour-passion repose donc sur une forme d'entretien du malentendu, du quiproquo, de l'incertitude et même de la jalousie. Le processus est ponctué par des intervalles où le sujet se recentre pour interroger sa perception et tenter d'en extraire une vérité quant à la nature du lien qui l'unit à son objet d'affection. Ces

3 Mes italiques.

moments de soliloque, toutefois, entrent en contradiction avec la structure des romans qui nous intéressent. Nous verrons, dans les sections suivantes, que l'idéalisation est à géométrie variable dans l'interprétation qu'en font Puig et Lemebel, car les deux auteurs assoient leurs trames narratives sur le lien dialogique qui unit les personnages. Ainsi, il faudra vérifier dans quelle mesure l'idéalisation *mutuelle* des personnages, qui est bien présente dans le texte, peut composer avec les constantes ruptures de cette idéalisation, ruptures qui sont provoquées par la confrontation au dialogue, et à la présence de l'autre en tant que sujet ayant une perspective propre.

2.1 Trames narratives comparées

Avant de s'intéresser à des concepts comme l'idéalisation et l'édification du soi, quelques clarifications s'imposent quant à la structure des deux romans à l'étude. *El beso de la mujer araña* raconte l'idylle improbable entre deux compagnons de cellule incarcérés dans une prison de Buenos Aires, en 1975, tandis que *Tengo miedo torero* se déroule dans le Chili de Pinochet, en 1986, et raconte une romance similaire, cette fois entre la folle du front (*la loca del frente*) et le jeune Carlos, membre du front patriotique Manuel Rodríguez.

Les personnages, issus de milieux drastiquement différents, sont unis par le contexte politique. Dans le roman de Lemebel, la folle du front accepte d'entreposer chez elle les livres interdits de Carlos et ses camarades, en plus de leur permettre de tenir leurs réunions à l'étage. Dans *El beso de la mujer araña*, les deux compagnons de cellule sont incarcérés pour des raisons différentes — Molina pour ses relations avec un jeune homme, Valentín pour sa résistance politique — mais considérées par le régime comme autant de formes de dissension⁴.

L'enjeu politique est donc la dangereuse résistance à la dictature et, de fait, la prise de conscience politique du personnage de la folle grâce à son amour pour le jeune rebelle socialiste. Cependant, la passion et l'attirance ressenties par le personnage typiquement féminin envers son homologue masculin se révèlent progressivement mutuelles, au moins jusqu'à un certain point. Les auteurs dépassent ainsi les attentes des lectorices en présentant une situation qui semble unidirectionnelle, mais qui se révèle beaucoup plus ambiguë. L'aspect de la perspective est fondamental, car il n'est pas seulement question de regard ; plutôt, le dialogue entre les personnages intervient de façon à introduire le doute, le quiproquo, le tâtonnement dans la création d'une image tantôt réaliste, tantôt idéalisée de l'autre.

En effet, les deux romans accordent une importance primordiale au dialogue : *El beso de la mujer araña* est entièrement écrit sous forme de dialogue⁵, alors que *Tengo miedo torero*, en omettant les guillemets ou les tirets cadratin, ne différencie pas formellement la description et le dialogue. Il y a donc un va-et-vient où la différence entre les interlocuteurs s'amoindrit, et l'échange devient en quelque sorte une marque de style.

⁴ Ainsi Lemebel fera dire à Pinochet, en parlant des homosexuels : « Vous ne savez donc pas que ces déviants-là sont comme les communistes ? » (*Je tremble ô matador* 148).

⁵ Les seuls passages qui ne sont pas énoncés ouvertement sont les songes de Molina, en italique dans le texte. Ces songes sont toutefois précédés d'un tiret, même si le personnage ne les exprime pas ouvertement. Cet usage des tirets indique à mon sens une envie du personnage d'avouer ses pensées, de les formuler de façon à être compris plus intimement par Valentín.

Dans *El beso de la mujer araña*, le personnage de la folle, Luis Molina, aide son compagnon de cellule Valentín à passer le temps en lui racontant des scénarios de film. La trame narrative plus conventionnelle prend donc forme à partir du moment où on quitte la réalité, et est interrompue régulièrement par les commentaires ou les demandes de précision de Valentín. Cette rupture émanant de Valentín, l'objet recevant le discours de Molina, est une sorte de rappel à la réalité imparfaite qui jure avec l'idéal du film et l'idéalisation que Molina en fait. Cette rupture est d'autant plus forte que Valentín signale parfois à Molina son manque d'objectivité, et les détours qu'il prend dans son récit, à quoi Molina rétorque qu'il ne s'agit pas d'invention, mais qu'il faut expliquer les choses pour qu'ils en partagent une *vision commune*⁶.

Il y a donc déjà, dans la structure même du roman, une représentation de la faiblesse du langage et de l'incapacité de se comprendre parfaitement, malgré tous les efforts. Or, l'expérience demeure positive pour les personnages, puisqu'ils réussissent à se divertir et à apprendre à se connaître à travers cette activité commune. La rigidité des premiers échanges s'estompe également, jusqu'à laisser place à une certaine intimité tant physique qu'émotive.

Dans *Tengo miedo torero*, la perspective dominante est celle de la folle du front, mais cela n'empêche pas la perspective de Carlos de s'infiltrer par moment. La prose de Lemebel se démarque par l'entrelacement des perspectives et des dialogues indifférenciés des descriptions. À même le texte se côtoient les pensées des personnages (parfois sous forme de courant de conscience, parfois séparées par des guillemets), les paroles que ceux-ci s'adressent mutuellement, sans distinction entre les interlocuteurs, et enfin, le discours indirect libre qui est omniprésent.

En effet, l'ironie dans le ton de l'auteur épouse l'ironie et le sarcasme qui sous-tendent la pensée de la folle du front, à tel point qu'il est presque impossible d'isoler un discours omniscient de l'auteur à partir du monologue intérieur de la protagoniste. Ce flottement entre la soi-disant 'objectivité' d'un narrateur omniscient et les subjectivités des personnages qui tendent à s'entremêler rappelle la structure du roman de Puig, où les dialogues, bien que séparés par des tirets, ont tendance à se mélanger et à forcer le/la lecteurice à démêler les interlocuteurs.

La structure des textes, fortement axée sur l'échange entre les personnages et la construction d'un récit commun, s'oppose donc d'une certaine façon à l'idée de cristallisation et au schéma « observateur-objet » dans lequel elle s'inscrit, car le regard est fortement relativisé par le dialogue. En revanche, cela n'empêche pas les personnages d'avoir recours à l'idéalisation, voire à l'essentialisation pour construire leur image de l'autre, et même leur image d'eux-mêmes. Il sera donc question, dans les sections suivantes, de la construction du soi et du rapport à l'autre qui en émerge.

3. Esthétique « camp » et édification du soi

Le schéma relationnel propose dans les deux romans une combinaison de transgression et de traditionalisme. En effet, il est question de rapports amoureux entre un personnage à la féminité extravagante,

⁶ « No, yo no invento, te lo juro, pero hay cosas que para redondeártelas, que las veas como las estoy viendo yo, bueno, de algún modo te las tengo que explicar » (Puig *El beso de la mujer araña* 25).

frôlant le kitsch, et un personnage typiquement masculin, rappelant le héros prôné par le socialisme. Je référerai au personnage féminin — la folle du front chez Lemebel et Luis Molina chez Puig — par « l'archétype de la folle », que je définirai brièvement comme *un personnage androgyne s'affirmant à travers une féminité flamboyante, stéréotypique et excentrique, tant dans son langage que dans son mode d'existence*. Ce personnage, à la frontière entre l'homosexualité masculine et la transidentité, est genré autant au féminin qu'au masculin dans le roman de Lemebel.⁷

Dans *El beso de la mujer araña*, Molina insiste à plusieurs reprises pour être perçue comme femme par son compagnon de cellule Valentín. Cette identification au féminin n'est pas accompagnée d'une remise en question de la binarité des genres, car les personnages de Molina et de la folle du front, comme nous le verrons plus loin, ont tendance à voir dans leur homologue masculin une incarnation de la virilité, et même à exiger de cette virilité une compensation de leur propre 'manque' de virilité. Il y a donc une adhérence plus ou moins décomplexée à l'idée de complémentarité des genres.

En ce qui a trait à l'édification du soi, les personnages féminins reproduisent volontairement les codes de la féminité à travers leur expression de genre, qui prend la forme d'une performance dramatique, théâtrale. Dans la première scène de *Tengo miedo torero* (2001), la folle du front nous est présentée comme un personnage extravagant, caricatural :

En sus mañanas de ventanas abiertas cupleteaba el Tengo miedo torero, tengo miedo que en la tarde tu risa flote. Todo el barrio sabía que el nuevo vecino era así una novia de la cuadra demasiado encantada con esa ruinosa construcción. Un mariposuelo de cejas fruncidas que llegó preguntando si se arrendaba ese escombro terremotoado de la esquina. Esa bambalina sujeta únicamente por el arribismo urbano de tiempos mejores. [...] Solamente le falta el novio, cuchicheaban las viejas en la vereda del frente, siguiendo sus movimientos de picaflor en la ventana. Pero es simpático, decían, escuchando sus líricas pasadas de moda, siguiendo con la cabeza el compás de esos temas del ayer que despertaban a toda la cuadra⁸. (11-12)

Similairement, le personnage de Molina s'identifie régulièrement aux personnages féminins et affectionne tout autant les boléros que la folle du front⁹. L'intérêt pour les boléros est notoire, car ce genre musical — semblable au *fado* portugais — est associé à l'amour tragique, mélodramatique, entre une femme et un homme. Ce genre musical très codifié (ballade en 2/4, exclusivement en espagnol) est apparu à Cuba en 1883 et s'est exporté partout dans le monde latin (Sfez). Chanté par des hommes ou des femmes, il est associé à des chanteurs et chanteuses célèbres comme Ibrahim Ferrer, Julio Jaramillo, Celia Cruz et Toña la Negra. Par son intensité lyrique, le boléro frôle l'exagération et le kitsch, et se prête à merveille à l'archétype de la folle. Cette performance de la féminité rappelle le « camp » tel que défini par Susan Sontag :

⁷ En sachant que le langage épïcène et la transidentité étaient en pleine configuration au moment où les deux auteurs écrivaient, je référerai aux personnages comme des personnes transféminines, et j'utiliserai le pronom épïcène iel pour exprimer l'ambiguïté dans les descriptions qu'en ont fait les auteurs.

⁸ En français : « Lors de ses matinées fenêtres ouvertes, elle fredonnait Je tremble, ô matador, j'ai peur de voir flotter ton sourire le soir. Tout le voisinage était au courant de la particularité du nouveau voisin, une fiancée trop enchantée d'avoir trouvé cette ruine. Une tantouze au sourcil froncé, venue demander un jour si la bâtisse lézardée par les tremblements de terre à l'angle de la rue était à louer. [...] Il ne lui manque que le fiancé, cancanait les vieilles de l'autre côté de la rue en suivant ses mouvements d'oiseau-mouche à la fenêtre. Mais il est sympathique, ajoutaient-elles, l'oreille tendue à ses flonflons démodés, et de la tête elles battaient la mesure de ces mélodies d'un autre temps qui réveillaient tout le pâté de maisons. » (*Je tremble ô matador* 12).

⁹ Valentín se moque justement de cette affection de Molina pour le boléro : « Es romanticismo ñoño, vos estás loco. » (Puig *El beso de la mujer araña* 131). En français : « C'est du romantisme gnangnan, mon pauvre. » (*Le baiser de la femme-araignée* 133).

Camp is a vision of the world in terms of style — but a particular kind of style. It is the love of the exaggerated, the “off,” of things-being-what-they-are-not. [...] As a taste in persons, Camp responds particularly to the markedly attenuated and to the strongly exaggerated. The androgyne is certainly one of the great images of Camp sensibility. (8)

Parmi les éléments associés au canon du camp (Sontag inclut une liste de films, d’opéras, de restaurants, etc.), on pourrait ajouter le boléro, qui alterne entre l’authentique mélancolie et les sentiments surjoués. Le paradoxe du boléro, c’est-à-dire, la reproduction sérielle de la tristesse amoureuse qui touche pourtant une corde sensible dans l’auditoire, me semble justement caractériser le *camp* affiché dans l’archétype de la folle. Ce que le boléro et le *camp* ont en commun est au fond la théâtralité dont parle Sontag :

Camp sees everything in quotation marks. It’s not a lamp, but a “lamp”; not a woman, but a “woman.” To perceive Camp in objects and persons is to understand Being-as-Playing-a-Role. It is the farthest extension, in sensibility, of the metaphor of life as theater. (10)

C’est à travers cette théâtralité que s’exprime le personnage de la folle, tant chez Lemebel que chez Puig. Cette théâtralité, toutefois, est une arme à double tranchant, autant un recours pour traverser les chagrins amoureux qu’une désubjection à force d’identification à l’autre, aux chagrins des autres femmes, aux voix qui ont chanté le mélodrame. Le personnage de la folle du front est d’ailleurs confronté à l’inauthenticité provoquée par l’extériorisation constante de sa peine :

Nada es ideal, insistió para sentir el vidriado calor de la pena humedeciéndole la mirada descorriendo apenas la acuarela azul de las flores marchitas que esperaban el rocío amargo y teatrero de su llanto. Pero no pudo llorar, por más que trató de recordar canciones tristes y arpegios sentimentales, no podía desaguar el océano atormentado de su vida. Ese bolero seco que manaba tanta letra de amores peregrinos, tanta lírica cebollera de amor barato, hemorragia de amor con «tinta sangre», maldito amor que te creías, yo que todo te lo di, tú querías que te dejara de querer, tú te quedas, yo me voy, tú dijiste que quizás, tú me acostumbraste y por eso me pregunto. [...] Tan solo, tan encapullado en su propia red, que ni siquiera podía llorar no habiendo un espectador que apreciara el esfuerzo de escenografiar una lágrima¹⁰. (Lemebel *Tengo miedo torero* 38-39)

La prose de Lemebel, empreinte d’une ironie, laisse toutefois remonter à la surface la conscience de l’impossibilité de vivre authentiquement ses sentiments lorsque demeure l’exigence de la performance de ces sentiments. On réalise que le *camp*, dans son extravagance, n’est pas adapté à l’introspection et à la contemplation du soi. Ainsi, comment explique-t-on que la folle de Lemebel puise autant dans l’inauthentique, dans la performance, pour vivre des émotions authentiques ? Une réponse facile est qu’il y a déjà dans le *camp* une fine ligne entre l’authentique et l’inauthentique, et donc que l’authentique peut-être exprimé de façon sincère par une théâtralité inauthentique.

Une autre réponse, plus complexe, est que la performance de l’être-femme tire ses inspirations du mythe de l’éternel féminin tel que propagé dans la culture populaire. Cet éternel féminin¹¹ a été abordé par

10 En français : « L’idéal n’existe pas, insista-t-elle pour sentir la chaleur vitreuse du chagrin humidifier son regard et faire couler à peine l’aquarelle bleue des fleurs flétries qui attendaient l’amère rosée théâtrale de ses larmes. Mais elle eut beau essayer de se rappeler des chansons tristes et des arpegges sentimentaux, elle fut incapable de pleurer, incapable de vider l’océan tourmenté de sa vie. Ce boléro à sec qui charriait tant d’amours passagères, tant de lyriques pleurnicheries d’amour bon marché, d’hémorragie d’amour à l’“encre de sang”, d’amour maudit auquel tu croyais, “moi qui t’ai tout donné”, “toi qui voulais que je cesse de t’aimer”, “tu restes et je m’en vais”, “tu as dit peut-être”, “tu m’y as habituée et c’est pourquoi je m’interroge”. [...] Si seul, si prisonnier de son cocon qu’il ne pouvait même pas pleurer en l’absence d’un spectateur pour apprécier l’effort que représentait la mise en scène d’une larme. » (*Je tremble ô matador* 55).

11 Cette entité idéalisée, mythifiée, est aussi appelé « la-femme » chez Wittig. « [...], mais en tant qu’individus aussi nous remettons en question “ la-femme ” laquelle n’est pour nous qu’un mythe, de même que pour Simone de Beauvoir. » (52).

Simone de Beauvoir à travers le concept d'*altérisation*, qui désigne le fait d'être réduit au statut d'Autre, faisant contrepartie au soi-disant 'universel' masculin. Cette altérisation, comme l'explique Beauvoir, a pour paradoxe de désigner tout en même temps que rien : « Vérité, Beauté, Poésie, elle est Tout : une fois de plus tout sous la figure de l'autre, Tout excepté soi-même » (375).

L'édification du soi est paradoxale, puisqu'elle comprend autant la construction d'un imaginaire nouveau et queer que le rapprochement, à travers la participation aux mythes féminins, de l'altérité même. Cette identification au statut de l'Autre s'accompagne, dans un deuxième mouvement, du refus du masculin.

L'enjeu ici est de reconnaître que les personnages archétypaux de Puig et Lemebel sont davantage inspirés, réconfortés et accueillis par les symboles du féminin que par les archétypes masculins, qui les rebutent. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que ces personnages se soient construits et édifiés à partir de modèles féminins, même si ces modèles sont parfois éloignés de la réalité et participent de l'altérisation de la femme. L'archétype de la folle, dans le contexte des deux romans, est l'Autre ultime : ni femme cisgenre, ni homme nouveau du marxisme, ni collaborateur du régime, cet Autre est à tel point rejeté qu'il construit son identité à la fois séparément du système, et à la fois dans le topos inéluctable que sont le Chili ou l'Argentine de la dictature. Le modèle identitaire de cet Autre ultime est donc la femme, à laquelle la folle du front et Molina s'identifient à la fois sous un aspect identitaire et social.

Dans un monde social binaire qui conçoit difficilement l'entre-deux du féminin et du masculin, les personnes queer ont tendance à se reconnaître davantage dans le féminin et l'opprimé.e que dans le masculin et l'opresseur. Comme l'explique Pedro Lemebel, toujours dans l'entrevue *Off the record*, la littérature féminine le séduit et l'interpelle davantage que la littérature masculine, dans laquelle il ne se reconnaît pas, et qu'il qualifie comiquement de « prostatique ».

Il est toutefois important de relever que ce jeu de la féminité n'est pas obligatoirement lié à la transidentité des personnages. Il est très possible pour des personnages transféminins de ne pas verser dans la théâtralité, dans une féminité extravagante et *camp*. La théâtralité et l'influence artistique associée à l'identité queer sont d'ailleurs soulignées par Pedro Lemebel avec un ton ironique dans son manifeste « Hablo por mi diferencia », dans lequel il énonce : « Usted no sabe / Qué es cargar con esta lepra / La gente guarda las distancias / La gente comprende y dice / Es marica pero escribe bien / Es marica pero es buen amigo / Súper-buena-onda / Yo no soy buena onda¹² » (« Manifiesto » 86-87).

Ainsi, tout en illustrant dans le personnage de la folle du front une extravagance et une théâtralité queer, Lemebel conserve un ton toujours à la limite entre la satire et l'authenticité, entre l'humour et le sérieux. Il représente une tendance bien réelle des personnes queer à chercher dans l'art un espace davantage libre, tout en montrant que cette identité finit par cantonner et limiter, en plus de dépolitiser parfois l'identité queer.

3.1. Le masculin et la violence originelle

Il est difficile de décrire l'édification subjective des personnages de folles sans les poser en contradiction

¹² Ma traduction : « Vous n'avez pas idée / De ce que c'est que de porter cette lèpre / Les gens gardent leurs distances / Les gens comprennent et disent : / Il est pédé mais il écrit bien / Il est pédé mais c'est un bon copain / Super-sympa / Je ne suis pas super-sympa ».

avec l'idée du « masculin » dominant. Car le masculin, comme le suggère Pedro Lemebel par ses critiques de la virilité associée au marxisme, est en quelque sorte cette violence originelle apprise et inculquée, en général par la figure paternelle. La folle du front raconte les sévices et les agressions subies aux mains de son père, qui étaient selon elle une tentative de lui imposer la masculinité qu'elle refusait. Cette violence originelle du père rappelle le commentaire de l'autrice argentine Camila Sosa Villada, en référence au refus de son père d'accepter sa transidentité :

Es la tarea que tienen todos los varones : hacer un hombre. Una tarea ingrata además, y dolorosa para un padre porque tienen que poder romperle el corazón a su hijo muy temprano. Es decir, la masculinidad se cimenta sobre ese corazón roto. Y yo me resistí. Me negué a hacerlo¹³ (Leiva).

Les personnages de Carlos et de Valentín, qu'ils en soient ou non conscients, ont construit leur identité sur fond de violences sociales et étatiques. Et même s'ils semblent être à leur aise dans le rôle de révolutionnaire héroïque calqué sur des figures mythiques comme celles du Che, les hommes marxistes se représentent surtout comme les adversaires de la junte, les défenseurs du peuple. Il leur est également inculqué qu'ils ne sont pas des héros individuels, mais bien des serviteurs de l'intérêt national, des guérilleros subsumés à l'entreprise révolutionnaire. Dans le texte de Lemebel, les faiblesses et les souffrances de Carlos sont abordées de biais et laissées à l'imagination du/de la lectrice, alors que Puig nous présente Valentín comme un homme de convictions, mais traversé par la culpabilité et les incertitudes. Il éprouve de la difficulté, notamment, à exprimer ses émotions et à avouer ses doutes, car il les conçoit comme des marques de faiblesse.

Cette perception de la masculinité comme un résultat de la violence plutôt qu'un donné est intéressante car il arrive qu'elle côtoie — chez le personnage de Molina, par exemple — une perception de l'homme comme un complément du féminin, une présence stabilisatrice moins émotive et plus animée par le courage et la droiture que par l'émotivité et la passion extravagante. Cet aspect force à prendre en compte la construction du soi et de l'autre comme des processus concomitants. Ainsi, de même que le soi est appréhendé à la fois par l'identification à certains symboles et par l'éloignement d'autres symboles, l'autre est construit *simultanément* par l'identification et la différenciation.

C'est là que la perception de soi entre en contradiction avec l'autre, car pour revenir aux paroles de Lemebel, il est question d'une rencontre avec un autre qui ne nous ressemble pas, du moins de prime abord. Il importe donc de se questionner sur la part de fluctuation, le flottement inévitable dans l'impossibilité de saisir l'autre, mais aussi de se saisir soi-même en rapport à l'autre.

3.2. Le rôle de l'idéalisation

De la rencontre entre deux êtres émerge un problème commun : le mystère d'échapper à l'autre autant que l'autre nous échappe, de n'être jamais complètement appréhendé comme on s'appréhende soi-même. Ce manque de compréhension, ce *retard* par rapport à l'autre, est comblé par l'imagination et l'idéalisation : dans l'impossibilité de pouvoir « saisir » l'autre dans ses nuances et ses contradictions, il est plus agréable

13 Ma traduction : « C'est la tâche de tous les mâles : faire un homme. Une tâche ingrate en plus, et douloureuse pour un père, parce qu'ils doivent pouvoir briser le cœur de leur fils très tôt. C'est donc dire que la masculinité se cimente sur ce cœur brisé. Et j'ai résisté. J'ai refusé de le faire. »

d'imaginer chez l'autre toute une gamme de perfections.

Or, nous avons établi que la cristallisation, en tant que processus basé sur le regard et fondé sur la cultivation du doute, semble difficilement réconciliable avec les œuvres de Puig et Lemebel, dont la structure est davantage dialogique. Mais serait-il juste de dire qu'elle en est pour autant absente ? En se fiant aux descriptions de Carlos dans *Tengo miedo torero* (2001), on constate que la folle du front le compare et le sexualise sans cesse, évoquant « sa bouche juteuse », « ses doigts effilés et sexuels », « ses jambes arquées de jeune cavalier monté sur un rocher » (48). Cette forme d'objectivation s'accompagne d'idéalisation, de glorification, qui passe tant par le corps de Carlos que par l'évocation de son prénom :

Como si la repetición del nombre bordara sus letras en el aire arrullado por el eco de su cercanía. Como si el pedal de esa lengua marucha se obstinara en nombrarlo, llamándolo, lamiéndolo, saboreando esas sílabas, mascando ese nombre, llenándose toda con ese Carlos tan profundo, tan amplio ese nombre para quedarse toda suspiro arropada entre la C y la A de ese C-arlos que iluminaba con su presencia toda la casa. (15)

La glorification du prénom est une des manifestations par excellence de la cristallisation, car il s'agit de la transformation d'une caractéristique autrement banale en amas de perfections tant visuelles que sonores. Dans bon nombre de récits amoureux qui obéissent au schéma « observateur-objet », le prénom glorifié excède la simple désignation de l'individu — il le dépasse, transcende la somme de ses parties. Cela explique qu'un roman comme *Lolita*, qui est sans doute le roman de la cristallisation par excellence, commence par l'évocation du prénom¹⁴.

Toutefois, dans *Tengo miedo torero*, la cristallisation comporte une certaine ironie. Par l'évocation presque constante de la virilité de Carlos, on sent une volonté de l'auteur de rappeler la fragilité de ces codes, de rendre comique le processus d'idéalisation, souvent perçu comme indissociable de l'amour. Le personnage de la folle du front est d'ailleurs conscient du caractère fantasmatique et irréaliste de ses pensées :

Soy una vieja loca, se dijo, sintiéndose tan efímera como una gota de agua en la palma de su mano. Y Carlos lo sabe, es más, le gusta que sea así. Se siente acunado en esta casa, se deja querer. Nada más, eso es todo. El resto eran sus propias películas, su chifladura de maricón enamorado¹⁵. (54)

Ce qui ressort de ce passage, c'est la conscience du jugement extérieur, le rapprochement constant entre le sentiment et son aspect grandiloquent, pathétique, aux yeux de la société hétéronormative. On sent que pour la folle du front, l'amour est toujours proche de la désillusion, toujours susceptible d'être diminué, voire humilié, par l'intrusion de la réalité dissonante.

Cependant, s'il y a bien un moment du récit de Lemebel qui montre le décalage entre l'idéalisation de la folle du front et la subjectivité de Carlos, c'est la scène de la fellation. Dans cette scène, la folle du front s' imagine faire une fellation à Carlos qui dort comme une bûche, endormi par l'alcool. Même si l'auteur suggère par quelques indices que le personnage n'est pas passé à l'action, et qu'il s'agit plutôt d'un rêve

14 « Lolita, lumière de ma vie, feu de mes reins. Mon péché, mon âme. Lo-lit-ta : le bout de la langue fait trois petits pas le long du palais pour taper, à trois, contre les dents. Lo. Lii. Ta. » (Nabokov 31).

15 En français : « Je suis une vieille folle, se dit-elle, se sentant aussi éphémère qu'une goutte d'eau dans la paume de sa main. Et Carlos le sait, je dirais même qu'il aime qu'il en soit ainsi. Il se sent chouchouté, dans cette maison, il se laisse aimer. Ça ne va pas plus loin. Le reste n'était que le produit de son imagination, son délire de pédé amoureux ». (*Je tremble ô matador* 70).

éveillé, l'enjeu n'en demeure pas moins troublant. On constate combien l'idéalisation et l'essentialisation de la masculinité mènent à ce dérapage encore fréquent dans nos sociétés actuelles : un homme, même s'il n'est pas en état de consentir, désirerait *toujours* le rapport sexuel. La description de Carlos comme « s'abandonnant à elle, soûl comme une pute à matelot » (*Je tremble ô matador* 109) cimente l'idée du consentement par défaut lorsqu'il s'agit d'un homme, et la comparaison à une « pute à matelot » est un exemple supplémentaire d'idéalisation, cette fois à travers un archétype misogyne.

Même si la cristallisation est surtout présente dans le roman de Lemebel, elle se manifeste également dans *El beso de la mujer araña*, lorsque Luis Molina raconte l'admiration qu'il a ressentie pour un serveur séduisant en le voyant servir de la salade :

Al verlo por segunda vez me pareció más lindo todavía, con una casaca blanca de cuello Mao que le quedaba divina. Era un galán de película. Todo en él era perfecto, el modo de caminar, la voz ronquita pero por ahí una con una tonadita tierna, no sé cómo decirte, ¡y el modo de servir! Mirá, eso era un poema, una vez le vi servir una ensalada, que me quedé pasmada. Primero le acomodó a la cliente, porque era para una mujer, ¡la muy sarnosa!, y él primero le acomodó al lado de la mesa una mesita, ahí puso la fuente de ensalada, le preguntó si aceite, si vinagre, si esto, si lo otro, y después agarró los cubiertos de mezclar la ensalada, y no sé cómo explicarte, era como caricias que le hacía a las hojas de lechuga, y a los tomates, pero no caricias suaves, eran... ¿cómo te lo puedo decir?, eran movimientos tan seguros, y tan elegantes, y tan suaves, y tan de hombre al mismo tiempo¹⁶. (Puig 66)

Dans cet extrait, comme dans le roman de Lemebel, l'idéalisation est si forte qu'elle verse dans le comique et dans l'ironie. Mais, contrairement au roman de Lemebel, où l'idéalisation ne se rend pas jusqu'à la personne idéalisée, dans *El beso de la mujer araña*, le dialogue oblige à rendre des comptes, d'une certaine manière. En effet, juste après la scène de la salade, Valentín accuse Molina d'idéalisation, en affirmant qu'un homme aussi parfait que le serveur n'existe pas. Cet aspect du dialogue, comme nous l'avons vu, a pour effet de rappeler à l'ordre les personnages lorsqu'ils dérogent à la réalité par le fantasme ou l'embellissement. Mais il a aussi pour effet, comme nous le verrons sous peu, de modifier et d'influencer l'identité des personnages de façon à créer une sorte de *compromis*, de mise en commun de l'identité.

3.3. La rencontre du soi, la rencontre de l'autre

Dans son texte *Lacan, l'amour*, Jean-Paul Ricœur retrace l'évolution de la théorie lacanienne de l'amour. Il explique qu'au début, Lacan s'intéressait à l'amour narcissique, qui est au fond ce que décrivait Lemebel comme l'amour homosexuel : le fait d'aimer ce qui nous ressemble, d'aimer le soi reflété dans l'autre. Cet amour narcissique est fondamentalement égoïste, et il se réconcilie avec la cristallisation dans la mesure où il repose davantage sur l'observation que sur la parole, qui implique une négociation avec l'autre.

J'ai expliqué, toutefois, que la citation de Lemebel se démarque surtout par sa mise en doute de l'amour narcissique lorsqu'appliqué au roman de Puig, lequel relève plutôt, souligne-t-il, d'une rencontre

16 En français : « En le voyant la seconde fois, il m'a semblé encore plus beau, avec son veston blanc à col Mao, qui lui allait divinement. Un vrai jeune premier de cinéma. Tout en lui était parfait, la façon de marcher, la voix un peu rauque, avec un je-ne-sais-quoi de tendre, comment te dire ? Et sa façon de servir ! Alors là, c'était un poème ; une fois je l'ai vu servir une salade, j'en suis restée stupéfaite. D'abord, il l'a assaisonnée pour la cliente, car c'était une femme, la petite garce ! Il a installé à côté une petite table, il y a posé le saladier, a demandé si elle voulait de l'huile, du vinaigre, ceci, cela, puis il a saisi les couverts pour mélanger la salade, et je ne sais comment t'expliquer, c'étaient comme des caresses qu'il prodiguait aux feuilles de laitue, aux tomates, mais pas des caresses douces, c'étaient... comment dire ? c'étaient des mouvements fermes, élégants, doux, mais d'homme en même temps. » (*Le baiser de la femme-araignée* 64).

entre le soi et un autre différent de soi. Mais ne s'agit-il pas d'un simple fait : que l'autre est voué à rester autre, malgré l'apparence de similitudes ?

Il est certain que les deux romans présentent une contradiction apparente entre les deux archétypes généralement perçus comme des opposés, j'ai nommé, la folle et le révolutionnaire marxiste. À tel point que, dans *El beso de la mujer araña*, les personnages semblent — surtout au début — résister l'un à l'autre. Les moqueries, les insultes et la frustration parsèment le discours. Toutefois, derrière les apparences se cache une curiosité sincère, en particulier de la part de Valentín, dont l'incompréhension de l'homosexualité et de la transidentité se révèle dénuée de malice. Cette incompréhension se révèle dans un extrait comme celui-ci (c'est Valentín qui parle le premier) :

- Pero no seas así, sos demasiado sensible...
- Qué le vas a hacer, soy así, muy sentimental.
- Demasiado. Eso es cosa...
- ¿Por qué te callas?
- Nada.
- Decilo, yo sé lo que ibas a decir, Valentín.
- No seas sonso.
- Decilo, que soy como una mujer ibas a decir.
- Sí.
- ¿Y qué tiene de malo ser blando como una mujer?, ¿por qué un hombre o lo que sea, un perro, o un puto, no puede ser sensible si se le antoja?
- No sé, pero al hombre ese exceso le puede estorbar.
- ¿Para qué?, ¿para torturar?
- No, para acabar con los torturadores.
- Pero si todos los hombres fueran como mujeres no habría torturadores.
- ¿Y vos qué harías sin hombres?
- Tenés razón. Son unos brutos pero me gustan¹⁷. (35)

Il est clair que l'identité de Valentín s'est construite largement à partir de la peur et l'évitement de la féminité, tout comme celle de Molina s'est bâtie sur le refus de reproduire la masculinité. Les commentaires de Molina sur l'origine de la violence forcent Valentín à remettre en question sa vision davantage réactionnaire de la politique (la violence est légitime, pour lui, lorsqu'il s'agit de se défendre contre le système), et à reconnaître une certaine force à l'argument de Molina, même s'il demeure irréaliste à ses yeux. Pour Valentín, comme pour beaucoup, la violence masculine est vue comme si inextricable de l'espèce humaine qu'il est impossible d'en faire abstraction.

Mais on remarque également, du côté de Molina, une contradiction entre le refus de la masculinité et un désir de cette masculinité chez l'autre. On ne peut donc pas dire que l'amour chez Molina soit narcissique, puisqu'il aime de Valentín ce qui lui échappe, ce qui lui résiste. Le langage devient le seul moyen de négocier le rapport à l'autre, et c'est ce langage qui, à travers le dialogue, retire constamment au sujet le réconfort

17 En français : « —Mais ne sois pas comme ça ! Tu es trop sensible... —Qu'est-ce que tu veux ? Je suis comme ça, sentimental. —Trop. On dirait une... —Qu'est-ce qui t'arrête ? —Rien. —Dis-le, je sais bien ce que tu allais dire. —Ne sois pas bête. —Allez : on dirait une fille, c'est ça que tu allais dire. —Oui. —Et en quoi c'est mal d'être doux comme une femme ? Pourquoi un homme, ou n'importe quoi, un chien ou une tapette, ne pourrait-il pas être sensible, s'il en a envie ? —Je ne sais pas ; mais chez un homme, c'est un excès qui peut le gêner. —Pourquoi ? Pour torturer ? —Non, pour finir avec les tortionnaires. —Si tous les hommes étaient comme des femmes, il n'y aurait pas de tortionnaires. —Et toi, qu'est-ce que tu ferais sans hommes ? —Tu as raison. Ce sont des brutes, mais qui me plaisent bien. » (*Le baiser de la femme-araignée* 32-33).

et l'autarcie du soliloque. Comment ? À travers ce qui est précisément absent du regard : la réponse, le quiproquo, le malentendu, le compromis.

Dans *El beso de la mujer araña*, le flottement entre le soi et l'autre se manifeste dans la scène d'intimité entre Molina et Valentín, lorsque Molina ressent l'envie de toucher sa propre arcade sourcilière pour sentir le grain de beauté de Valentín. Sa perception de soi, dans ce moment d'intimité, devient davantage ambiguë :

—¿Y sabés qué otra cosa sentí, Valentín? pero por un minuto, no más.

—¿Qué? Hablá, pero quédate así, quietito...

—Por un minuto sólo, me pareció que yo no estaba acá, ... ni acá, ni afuera...

—...

—Me pareció que yo no estaba... que estabas vos sólo.

—...

—O que yo no era yo. Que ahora yo... era vos¹⁸. (213)

Ces effets du dialogue sont également présents dans *Tengo miedo torero* (2001), à la différence que la forme est davantage tournée vers le monologue intérieur, qui est mêlé au dialogue. Il est intéressant de remarquer que l'accentuation du monologue a pour effet paradoxal de brouiller la séparation entre les interlocuteurs :

A su lado el perfil de Carlos se relajó en una sonrisa. Me haces tan bien; cuando estoy contigo me pongo contento. Ni que yo fuera una muñeca para la risa. No es eso, contigo me siento optimista. ¿Y qué más? ¿Qué más quieres? Que me ames un poquito. Tú sabes que te quiero más que un poquito. No es lo mismo, entre amar y querer hay un mundo de diferencia. Te quiero con tu diferencia. No es lo mismo¹⁹. (137)

Même s'il est possible de différencier les interlocuteurs selon leur discours habituel — la folle aime éperdument, tandis que les sentiments de Carlos accusent un décalage — l'impression générale à la lecture du texte est que l'opposition entre les deux personnages est diminuée par l'absence de tirets. Alors que les différences entre Molina et Valentín demeurent évidentes à même la structure du dialogue, les discours de la folle et de Carlos, fondus en un seul paragraphe, deviennent en quelque sorte *un seul discours*.

L'enjeu de l'extrait est d'ailleurs important, car il est question de réciprocité, de cette *demande* qui est, selon Lacan, caractéristique de l'amour²⁰. Les personnages, de toute évidence, ne peuvent pas s'arrêter à la contemplation, pas plus que le langage ne se résume à un simple artifice. Plutôt, il s'agit du seul moyen —

18 En français : « — Et tu sais quelle autre chose j'ai sentie, Valentín ? mais l'espace d'une minute, pas plus. — Quoi ? Parle, mais reste comme ça, ne bouge pas... — L'espace d'une minute seulement, il m'a semblé que je n'étais pas là... ni là ni ailleurs... [...] Il m'a semblé que je n'étais pas là, moi... que toi seul, tu étais là. [...] Ou que je n'étais pas moi. Que maintenant, moi... j'étais toi. » (*Le baiser de la femme-araignée* 207-208).

19 En français : « À côté d'elle, le profil de Carlos se décrispa dans un sourire. Tu me fais tellement de bien. À croire que je suis une poupée pour t'amuser. C'est pas ça, mais avec toi je deviens optimiste. Et puis ? Qu'est-ce qu'il te faut de plus ? Que tu m'aimes un petit peu. Tu sais bien que je t'aime bien et plus qu'un peu. C'est pas pareil, entre aimer et bien aimer quelqu'un, il y a un monde. Je t'aime bien avec ta différence. C'est pas pareil. » (*Je tremble ô matador* 137).

20 « Ce n'est pas non plus une réponse suffisante, parce que l'amour demande l'amour. Il ne cesse pas de le demander. Il le demande... encore. Encore, c'est le nom propre de cette faille d'où dans l'Autre part la demande d'amour. » (Lacan 12).

tragique, sans doute — de pallier imparfaitement le *manque* dans la relation d'objet.

Au fil des trames narratives, les personnages de Puig et Lemebel ne pourront pas garder intacte la binarité entre le soi et l'autre, entre la féminité et la masculinité, entre les idéaux révolutionnaires et l'apolitisme, entre l'esthétisme et le matérialisme historique. C'est donc dire que chaque archétype ressort grandi et complexifié de sa rencontre avec l'autre.

D'une part, la folle du front et Molina développent une conscience politique et un souci de l'injustice. Cette conscience politique se manifeste de plusieurs façons : par exemple, lorsque la folle du front décide de ne pas livrer une nappe à sa cliente madame Catita, car elle sait que cette nappe sera utilisée par des bourgeois collaborateurs du régime²¹. Il y a également la scène, tout aussi marquante en ce qui a trait à l'éveil politique, où la folle du front confronte une vieille femme qui fait la morale aux jeunes révolutionnaires universitaires :

Entonces no aguantó más y las palabras le salieron a borbotones: Mire, señora, yo creo que alguien tiene que decir algo en este país, las cosas que están pasando, y no todo está tan bien como dice el gobierno. Además, fíjese que en todas partes hay militares como si estuviéramos en guerra, ya no se puede dormir con tanto balazo²². (Lemebel *Tengo miedo torero* 58)

La folle du front se surprend de s'être mêlée de politique — elle qui, au début du roman, évitait soigneusement les chaînes politiques à la radio — mais elle réalise ensuite que « la plainte avait sorti du fond de son âme » (Lemebel *Je tremble ô matador* 74). En effet, loin de s'être dénaturée, elle réalise que sa sensibilité déjà présente s'est simplement redirigée à une échelle politique.

Le personnage de Molina, comme le mentionne Lemebel, connaît une fin tragique, et meurt en portant un message au groupe politique de Valentín. Même s'il faut reconnaître un cliché dans cette fin, il reste que Molina meurt de façon héroïque. On pourrait même dire, tout en admettant une vérité dans les propos de Lemebel, qu'il y a quelque chose de subversif dans le fait de donner à un personnage queer une fin davantage associée aux personnages de révolutionnaires virils comme Carlos et Valentín.

À l'inverse, les personnages de Carlos et Valentín sont tous deux sensibilisés aux expériences humaines à une échelle individuelle, eux qui ont été encouragés par l'éducation marxiste à se voir comme des pions dans un processus politique qui les dépasse. C'est ainsi que Carlos, après l'échec de l'attentat contre Pinochet, propose à la folle du front de le suivre à Cuba. Celle-ci refuse, car elle sait qu'il ne peut pas lui donner ce qu'elle veut. Ce qu'elle lui dit ensuite, « Tu vois, mon amour, que mon attentat a raté autant que le tien » (Lemebel *Je tremble ô matador* 194), exprime justement une forme d'équivalence entre les échelles politiques et individuelles. Valentín, quant à lui, est encouragé par Molina à se vider le cœur et à pleurer son histoire d'amour impossible avec une femme bourgeoise. Auparavant cynique lorsque Molina chantait des boléros, Valentín se ravise en réalisant que sa propre histoire d'amour n'est pas si différente des boléros :

21 Je pense à la scène mémorable où elle imagine les convives boire et manger voracement, comme s'ils se nourrissaient du corps de leurs ennemis politiques. (Voir Lemebel *Je tremble ô matador* 76-79).

22 En français : « Il ne put en supporter davantage et les mots jaillirent à flots de sa bouche : écoutez, madame, il faut bien que quelqu'un s'exprime, dans ce pays, pour dire ce qui se passe, tout n'est pas aussi rose que le gouvernement veut nous le faire croire. Et puis, vous remarquerez qu'il y a des militaires partout comme si on était en guerre, on ne peut plus dormir, avec tous ces coups de feu. » (*Je tremble ô matador* 73-74).

- Sabés una cosa... yo me reía de tu bolero, y la carta que recibí por ahí dice lo mismo que el bolero.
 —¿Te parece?
 —Sí, me parece que no tengo derecho a reírme del bolero²³. (Puig *El beso de la mujer araña* 134)

De ces scènes, il faut retenir un aveu de proximité avec quelqu'un qui semblait pourtant drastiquement différent au départ. La question de la reproduction des stéréotypes de genres est donc beaucoup plus complexe, car les deux auteurs finissent par dépasser, à travers la rencontre entre leurs personnages, la binarité des genres à laquelle ces mêmes personnages semblaient adhérer. Ce faisant, le/la lecteurice est invité.e à questionner le résultat de la rencontre avec l'autre, et la possibilité de rester statique et inchangé face à autrui. Car là où l'objectivation passe par le regard, la véritable rencontre de l'autre doit passer par le dialogue, et la confrontation de l'autre à la représentation qu'on s'en fait.

4. Conclusion : reproduire les codes pour mieux les briser ?

L'objectif de cette analyse n'était pas de suggérer une sorte d'utopie dans la rencontre avec l'autre. Il s'agissait plutôt de montrer que la rencontre avec l'autre, d'une certaine manière, nous dépasse individuellement, et que dès qu'il y a dialogue, il y a une forme de transfert (non seulement au sens psychanalytique, mais aussi au sens plus large de *partage*) qui transcende le simple regard et les représentations idéalistes qui en découlent.

Ainsi, malgré l'apparence de la conservation d'un schéma hétéronormatif entre un archétype féminin et un archétype masculin, les personnages se révèlent — et se découvrent mutuellement — beaucoup plus complexes, fuyants et changeants qu'à première vue. Autant dans *El beso de la mujer araña* que dans *Tengo miedo torero*, les personnages de folles invitent à contempler la possibilité d'une transgression des normes à travers la reproduction ironique de ces mêmes normes. Par une performance pleinement assumée de la féminité, elles évoluent sans cesse à la limite entre l'authentique et l'inauthentique, entre la théâtralité et le sentiment honnête. De plus, c'est en reproduisant les codes hétéronormatifs, elles qui sont empêchées de participer au schéma dominant de par leur identité marginale, qu'elles en révèlent la nature arbitraire. Car ces codes dérivent justement leur sens de l'idée de 'norme', et cette norme est remise en question par les parodies qu'en font les minorités.

Un aspect qui me semble digne d'approfondissement, et qui excède la portée de ce texte, est le rôle de la *mimesis* et de la *catharsis* dans le *camp*. À plusieurs moments, le personnage de la folle du front ressent le besoin de réveiller ses sentiments en faisant appel à des productions culturelles comme les boléros, comme si ses sentiments authentiques n'étaient pas suffisants, et devaient être augmentés. Il serait fécond, au moment d'élucider cet enjeu, de reprendre les idées abordées dans ce texte pour mieux les prolonger et leur donner d'autres applications.

23 En français : « Tu sais quoi? Je me moquais de ton boléro, et la lettre que j'ai reçue dit à peu près la même chose. — Tu crois ? — Je crois que je n'ai pas le droit de me moquer du boléro. » (*Le baiser de la femme-araignée* 136).

5. Références

- Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe (I) : Les faits et les mythes*. Gallimard, 1976 [1949].
- Lacan, Jacques. *Encore (Séminaire Livre XX, 1972-1973)*. Seuil, 1975.
- Leiva, Julio. « Camila Sosa Villada: "Sé que lo divertido es poner en peligro lo que hay alrededor" ». *YouTube*, téléchargé par Caja negra, 20 oct., 2021. https://www.youtube.com/watch?v=vzePIwZf5I&t=1255s&ab_channel=FiloNews
- Lemebel, Pedro. *Je tremble, ô matador*. Traduit de l'espagnol par Alexandra Carrasco-Rahal. Gallimard, 2023 [2001].
- Lemebel, Pedro. *Tengo miedo torero*. Las afueras, 2001.
- Lemebel P., « Manifiesto (Hablo por mi diferencia) ». *Loco afán. Selección de crónicas de sidario*. Anagrama / Página 12, 1996.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* 16, no. 3, 1975, pp. 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.
- Nabokov, Vladimir. *Lolita*. Traduit de l'américain par Maurice Couturier. Gallimard, 2005 [1955].
- Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Ediciones Lanzallamas, 2017 [1976].
- Puig, Manuel. *Le baiser de la femme-araignée*. Traduit de l'espagnol par Albert Bensoussan. Seuil, 1979 [1976].
- Ricœur, Jean-Paul. « Lacan, l'amour ». *Psychanalyse*, no. 10, 2007, pp. 5-32. <https://doi.org/10.3917/psy.010.0005>.
- Sfez, Zoé. (2023, 5 février). « Amor eterno : Une déclaration d'amour au boléro » [Baladodiffusion]. *Radio France*, 5 fév., 2023. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-serie-musicale/bolero-5723184>.
- Sontag, Susan. « Notes on Camp », dans Susan Sontag. *Against Interpretation*. Picador, 2001 [1966].
- Stendhal. *De l'amour*. Gallimard, 1980 [1822]).
- Stendhal. *Le rouge et le noir*. Éditions Caractère, 2011 [1830]).
- Villagrán, Fernando. « Off the record : Pedro Lemebel ». *Off the record*, Canal 13, 2021. *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=NHLBRc3RDmA&t=1283s&ab_channel=Sebasti%C3%A1nQuezada.
- Wittig, Monique. *La pensée straight*. Éditions Balland, 2001.