



HAL
open science

Tremblements et travestissements dans le roman *Je tremble, ô matador* de Pedro Lemebel

Eduardo Peña Cardona

► **To cite this version:**

Eduardo Peña Cardona. Tremblements et travestissements dans le roman *Je tremble, ô matador* de Pedro Lemebel. Sciences de l'Homme et Société. 2022. dumas-03869753

HAL Id: dumas-03869753

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03869753v1>

Submitted on 24 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE DE CAEN – NORMANDIE
UFR LVE LANGUES VIVANTES ÉTRANGÈRES
DÉPARTEMENT D'ÉTUDES IBÉRIQUES ET IBÉRO-AMÉRICAINES

TREMBLEMENTS ET TRAVESTISSEMENTS DANS LE ROMAN
***JE TREMBLE, Ô MATADOR* DE PEDRO LEMEBEL**

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de
MASTER 2 RECHERCHE
par Eduardo PEÑA

Domaine : Langues, littératures et civilisations étrangères
Mention : Études culturelles, littérature



UNIVERSITÉ
CAEN
NORMANDIE

Préparé sous la direction de Mme. Anouck LINCK
et M. Lionel SOUQUET Professeur des universités

Juin 2022

Table de Matières

Résumé	3
Resumen	3
I. Introduction	6
1.1. État de la recherche	8
1.2. Tremblements et travestissements	10
II. Le tremblement identitaire chez la Loca del Frente	13
2.1. Le tremblement sexuel	14
2.2. L'intersubjectivité	14
2.3. Devenir animal	26
III. Tremblement et travestissement identitaires chez Pinochet (le renversement d'un rôle)	29
3.1. Du côté de la rue	30
3.2. Du côté du foyer	32
3.3. Du côté du rêve	37
IV. Tremblement et déguisement de la réalité : simulation et simulacre	43
V. La forme néo-baroque	47
VI. L'artifice néo-baroque dans <i>Tengo miedo torero</i>	50
6.1. La substitution	51
6.2. La prolifération	54
6.3. La condensation	56
6.4. L'apposition	57
6.5. Le détail	58
Conclusion	60
BIBLIOGRAPHIE	62

Résumé

Publié en 2001 et traduit en français en 2004, *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel reste peu lu et connu en Amérique latine – hormis le Chili pays d’origine de l’auteur – comme en France. Ce roman, inscrit alternativement dans les courants du kitsch, du camp et du néo-baroque a été étudié tant du point de vue politique que de celui de la sexualité transgressive et révolutionnaire de son personnage principal, la Loca del Frente. Un travesti fréquemment associé à la Manuela, personnage de José Donoso et à Molina de Manuel Puig.

Pour notre part, nous aborderons les différents travestissements et troubles identitaires qui se manifestent dans le roman. D’abord, nous regarderons les personnages de la Loca del Frente et d’Augusto Pinochet à partir de la perspective de l’intersubjectivité, de la sexualité *animale* et de la domination. Ensuite nous verrons comment le baroque et ses artifices de simulation et de dissimulation interviennent tout au long du roman et produisent une pièce totale où le travestissement – ne se limitant pas aux personnages – investit les différents niveaux de la réalité linguistique et diégétique.

Mots clés : travestissement, il, elle, je masculin, je féminin, regard, autres subjectivités, intersubjectivité et conscience de soi, sexe animal, domination, simulation, néo-baroque.

Resumen

Publicada en 2001 y traducida al francés en 2004, *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel sigue siendo poco conocida en América latina – salvo en Chile, país de origen del autor – y en Francia. Inscrita alternativamente en los movimientos kitsch, camp y barroco, esta narración ha sido estudiada tanto desde el punto de vista político como de la sexualidad transgresora y revolucionaria del personaje principal, la Loca del Frente. Un travesti frecuentemente asociado a la Manuela, personaje de José Donoso y a Molina de Manuel Puig.

Primero, nos concentraremos en los diferentes travestismos y problemas identitarios acaecidos a los personajes al interior de la narración. Inicialmente estudiaremos los personajes de la Loca del Frente y de Augusto Pinochet desde la perspectiva de la intersubjetividad y de la dominación. Enseguida veremos cómo el barroco y sus artificios de simulación y de disimulación intervienen a lo largo de toda la novela, produciendo una pieza total en la que el

travestismo no se limita a los personajes y su sexualidad y acapara diferentes niveles de la realidad lingüística y diegética.

Palabras clave: travestismo, él, ella, yo masculino, yo femenino, mirada, el otro, subjetividad, intersubjetividad, consciencia de sí, sexo animal, dominación, simulación, neobarroco.

INTRODUCTION

I. Introduction

De manière générale, en Amérique latine, l'image des travestis transgresse les mœurs de la société. Même dans les grandes villes, on fuit leur regard, on feint de ne pas les voir ou ils sont tout simplement relégués à des zones marginales et dangereuses. Malgré l'importance que prennent les nouvelles études littéraires, philosophiques et sociologiques sur le genre, l'homosexualité, le non-binarisme, le travestisme et le transgendérisme, l'apparition de personnages identifiés comme travestis reste limitée dans les littératures d'Europe et d'Amérique Latine.

Néanmoins, il semblerait que le contexte très agité – les crises économiques ainsi que politiques et l'apparition de nouvelles formes de citoyenneté – des Amériques fait ressortir ces personnages – jadis délaissés – dans la littérature latino-américaine, notamment celle des écrivains José Donoso, Carlos Fuentes, Severo Sarduy, Andrés Caicedo ou de différentes collectivités, notamment LGBTI (ainsi en Colombie : Fundación triángulo rosa, Colombia Diversa, Crisálidas de San Rafael, Casa Diversa, Colectivo LGBT de El Carmen de Bolívar)

D'où mon intérêt pour le Chilien Pedro Lemebel et sa littérature d'héritage baroque sans perdre de vue sa condition et son expérience d'écrivain travesti. Dans son roman *Tengo miedo torero* traduit de l'espagnol par *Je tremble, ô Matador*, il dépeint quelques journées du mois de septembre 1986 – avant et après l'attentat contre Augusto Pinochet, il y mêle autofiction (ou ce qui y ressemble car le personnage principal fait penser à l'écrivain lui-même, homosexuel, travesti et militant de gauche), et certains événements de la réalité historique. Il retrace quelques moments de la vie de deux couples antithétiques : d'un côté, Augusto Pinochet président – sénateur à vie et sa femme Lucy (Lucia Hiriart), de l'autre, *La Loca del Frente*, un vieux travesti habitant d'un quartier pauvre de Santiago et Carlos jeune militant de gauche et guérillero du Front Patriotique Manuel Rodriguez.

A travers une fiction néo-baroque, Pedro Lemebel expose la répression au Chili pendant la dictature, les conditions précaires de vie des Chiliens, la subversion et les incertitudes identitaires de la *Loca del Frente*.

La mise en lumière des composantes les plus importantes du roman – l'identité, l'intersubjectivité, l'écriture et le langage – se fera de manière transdisciplinaire et aura donc recours à des disciplines telles que la philosophie, la sociologie, la linguistique, la littérature comparé. Nous nous servirons principalement des livres de Pierre Bourdieu, *La domination*

masculine et *Simulation et simulacre* de Jean Baudrillard, des œuvres de Jean-Paul Sartre et de Maurice Merleau-Ponty sur l'intersubjectivité ainsi que des théories de Severo Sarduy, Alejo Carpentier et Omar Calabrese sur le baroque et le néo-baroque.

En parallèle, nous ne négligerons pas les textes littéraires: quelques contes d'auteurs colombiens et des romans de toutes origines dans lesquels des personnages partagent certains des traits de la *Loca del Frente* : *Sarrasine* (1830) de Balzac, *Orlando* (1928) de Virginia Woolf, *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso, *Zona sagrada*¹ (1967) de Carlos Fuentes, *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, *Le bal des Folles* (1977) de Copi, *Besacalles* (1984) de Andrés Caicedo, *Antes de que anochezca* (1992) de Reinaldo Arenas parmi d'autres.

Mais avant cela, une connaissance des travaux autour de l'œuvre de Pedro Lemebel, particulièrement sur *Je tremble , ô Matador* s'impose.

¹ Voir Suzanne Jill Levine, « *Zona Sagrada: una lectura mítica* », *Revista iberoamericana*, <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:L0JKzX38ug4J:https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/2951/3134+&cd=7&hl=fr&ct=clnk&gl=fr&client=safari>

1.1.État de la recherche

En guise d'état des lieux de la recherche sur *Je tremble, ô Matador*, voici un bref compte-rendu des études les plus récentes et les plus pertinentes.

En langue française, deux articles qui figurent dans le livre *Entre Jouissance et Tabous* (2015) abordent la littérature de Pedro Lemebel : « Amour et culture populaire : armes de lutte politique dans le roman *Je tremble, ô Matador* de Pedro Lemebel » par Henri Billard² et « “Politique sexuelle” et “sexe non humain” dans la littérature hispano-américaine postmoderne : Arenas, Copi, Lemebel, Puig, Sutherland, Vallejo » (2015) par Lionel Souquet.

Pour Billard, la culture populaire, le kitsch, le camp et la théâtralisation de *Je tremble, ô Matador*, en plus d'être des armes de lutte politique, constituent le point commun entre *Le baiser de la femme araignée* de Manuel Puig, la nouvelle, « *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* » (1990) de Senel Paz et le roman de Lemebel. Il affirme cependant, qu'au contraire de Puig, et malgré sa méfiance vis-à-vis de la politique de gauche, Lemebel tâche de subvertir les relations de pouvoir (lutte contre l'hégémonie hétérosexuelle et mise en question de la société chilienne) et essaie de rapprocher communisme et homosexualité.

De son côté, Lionel Souquet rend compte de sa vision antithétique entre les auteurs du Boom – inscrits à tort dans les mouvements littéraire du postmodernisme – et quelques auteurs latino-américains, en l'occurrence Arenas, Copi, Puig, Vallejo, Sutherland et Lemebel qui, unis par leur marginalité, « leur mauvais goût » (le kitsch, le camp) et la culture populaire exposent des figures d'homosexuels de manière explicitement sexuée et sexuelle. Homosexuels, travestis ou transsexuels qui – peu importe si les régimes sont de droite ou de gauche, tant la discrimination à leur égard demeure féroce – tâchent, par l'exhibitionnisme et l'humour, de construire une homosexualité contestataire. Ils visent à la création d'un « *sexe non humain* » (Deleuze) qui leur permettrait de se défaire « de la représentation anthropomorphique et molaire que la société impose à la sexualité³ ».

Dans « *Ser o estar queer en Latinoamérica el devenir emancipador en : Lemebel, Perlongher y Arenas* » (2011), Paola Arboleda évoque le combat de Pedro Lemebel contre les

² Henri Balard est également l'auteur de « Los tajos del « cuerpo deseante » en *Loco afán Crónicas de sidario* de Pedro Lemebel », *reCHERches* [En ligne], 4 | 2010. Et « La Pluma entre las plumas: la presencia de los pájaros en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel », *Confluencia*, vol. 28, no. 1, 2012, pp. 14–19

³ Lionel Souquet, « “Politique sexuelle” et “sexe non humain” dans la littérature hispano-américaine postmoderne : Arenas, Copi, Lemebel, Puig, Sutherland, Vallejo », dans Guennec, Mariannick (éd.), *Entre jouissance et tabous : Les représentations des relations amoureuses et des sexualités dans les Amériques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 133-144. de Deleuze, G. et Guatarri, F. dans l'article de Lionel Souquet

modèles d'homosexualité américains ou européens qui s'érigent sous l'image de l'hyper masculinisation consumériste. Lemebel prône au contraire la défense du féminin. Il se présente comme « *pobre, maricón, indio y mal vestido*⁴ » et aspire à la construction d'un projet queer en Amérique Latine.

Par ailleurs, Krzysztof Kulawik, chercheur polonais qui s'est beaucoup intéressé à Pedro Lemebel, interpelle notamment avec deux textes « *Travestir para reclamar espacios: la simulación sex-/ textual de Pedro Lemebel y Francisco Casas en la urbe chilena* » de 2008 et « *Travestir (en) los límites : identidades transitivas en el discurso neobarroco de la neovanguardia latinoamericana* » de 2012. Son approche de Lemebel commence par des précisions sur le parcours de militant politique et révolutionnaire de celui-ci et sur son travestisme. Il inscrit l'écriture de Lemebel dans la « *neovanguardia* » et l'associe à Severo Sarduy ainsi qu'au baroque et au néo-baroque qui se manifestent dans le besoin de simulation de la réalité et dans la démesure de personnages à la sexualité ambiguë et changeante.

Suivant la même idée, Cristian Pérez Guerrero dans « *Reficcionalizar la crueldad : teatralización y travestismo en Tengo miedo Torero de Pedro Lemebel* » (2019) voit dans le néo-baroque « *como una estética que “traviste la pobreza y la marginalidad de la loca en fuegos artificiales decorativos”*⁵ ». Quant au kitsch, au camp et à la fictionnalisation de la réalité, ils ne sont selon lui qu'un refuge et une stratégie mises en place par la Loca del Frente pour se protéger du danger et de la violence du régime.

Berta López Morales dans « *La construcción de “la loca” en dos novelas chilenas: El lugar sin límites de José Donoso y Tengo miedo torero de Pedro Lemebel* » (2011) et Wanderlan Da Silva dans « *Fronteras del deseo: Melodrama y crítica social en Tengo miedo torero, de Pedro Lemebel* » (2012) se sont intéressés de manière succincte aux déplacements de la voix narrative dans le roman de Pedro Lemebel. Berta Lopez Morales met en évidence « *los pronombres femeninos y masculinos con los que la Loca del Frente se refiere a sí misma (o)* » et qui « *constituyen la de desestabilización del género y la sexualidad* ». ⁶ De son côté, Wanderlan Da Silva expose également cette interchangeabilité sexuelle de la Loca del Frente

⁴ Fernando Checa-Montúfar, « Pedro Lemebel: revelación y rebelión en sus crónicas desde el margen ». Palabra Clave, vol. 19, n.o 1, 2016, p. 177.

⁵ Cristian Pérez Guerrero, « Reficcionalizar la crueldad: teatralización y travestismo en Tengo miedo torero de Pedro Lemebel ». Revista Chilena de Literatura, no 99, 99, abril 2019, p. 310.

⁶ Berta López Morales, « La construcción de “la loca” en dos novelas chilenas: El lugar sin límites de José Donoso y Tengo miedo torero de Pedro Lemebel ». Acta literaria, n° 42, Universidad de Concepción, 2011, p 84.

et l'associe à son besoin de « *ficcionalizar* sa contidianidad y [de] encontrar alternativas de resistencia y de protección para ella y para Carlos⁷ ».

Enfin, la thèse de Carolina Navarrete « La construction des subjectivités dans les chroniques de Pedro Lemebel » (2015) s'intéresse particulièrement à l'émergence, la représentation et l'agencement de ce qu'elle appelle les « subjectivités autres » ou « subjectivités alternatives » dans l'espace lemebelien. Dans le chapitre intitulé « devenir animale ou *Cambio de piel* » elle énonce que la présence d'animaux dans les chroniques – et qui se reproduit dans le roman – peut être interprétée « comme une manière de faire valoir les pulsions liées à l'animalité, en nous connectant avec le côté irrationnel ou chaotique de l'être humain ». Mais, guidée par la perspective philosophique de Deleuze et Guattari, elle considère que cette animalité entraîne un devenir animal qui incite à « (re)penser les subjectivités [...] capables de libérer les codes constitutifs appris et inscrits dans notre corps » afin d'interroger « les seuils de notre propre nature ».

1.2. Tremblements et travestissements

Cependant, chez Lemebel, cette ambiguïté et cette déstabilisation identitaire ne peuvent pas être seulement le résultat d'une technique narrative ou d'un mécanisme de protection, comme le suggèrent les études précitées. Pour nous, il s'agirait plutôt de la convergence de plusieurs éléments présents dans *Je tremble, ô Matador* : dans certains cas, le baroque et dans d'autres, le jeu d'intersubjectivités qui interviennent tout au long du roman.

En effet, bien que l'identité de la Loca del Frente paraisse bien définie, elle tremble et se travestit. Elle est instable et change en fonction du rythme et de la cadence du discours. Cette identité sexuelle varie en présence des autres personnages du roman : tantôt « il », tantôt « elle », tantôt « je » masculin, tantôt « je » féminin. C'est pourquoi nous parlerons d'intersubjectivité car, à notre avis, cette métamorphose a lieu en fonction d'autrui (Carlos, La Rana, la señora Catica, los milicos, le narrateur même).

Mais, dans cette recherche, il ne s'agira pas seulement de scruter l'homosexualité ou la condition de travesti du personnage principal. Il est question plutôt d'analyser les personnages

⁷ Wanderlan da Silva Alves, « Fronteras del deseo: Melodrama y crítica social en Tengo miedo torero, de Pedro Lemebel ». Castilla (Valladolid, Spain : 2009), vol. 3, n° 3, Universidad de Valladolid, 2012, p. 186.

et les phénomènes qui portent en eux des traces, des indices de quelque sorte de transition identitaire, de travestissement, de simulation.

Car, en effet, nous considérerons que les *tremblement et travestissement* vont au-delà des simples déplacements de genre féminin/masculin du personnage principal.

Ils se rapportent aussi à l'identité inconnue et déguisée de Carlos (*idem* pour Laura et la Rana) : pseudonyme du guérillero du « Frente Patriótico Manuel Rodríguez » et personnage aussi flou et instable que la Loca auprès de qui – dans un pacte implicite – il semble jouer le rôle d'amoureux.

Ils opèrent de manière semblable chez le couple Pinochet où elle, qui « ressemble à un travesti bavard et exubérant⁸ » devient tyrannique et dominatrice, et lui – peureux, irrésolu et homosexué – devient sa marionnette.

Ces *tremblements et travestissements* sont un phénomène également observable à plusieurs niveaux :

1. Dans les mots que l'auteur métamorphose, des verbes et des substantifs deviennent des adjectifs. Dans les appositions qui attribuent des propriétés zoomorphiques aux personnages et à leur corps, créant ainsi des êtres à mi-chemin entre femme, homme, animal.

2. Dans la théâtralisation et la mise en scène qui deviennent synonymes de travestissement et de simulation : maison et armements se transforment en palais et en fastueux mobilier ; et la diégèse se métamorphose en « *una película incierta* », « *una juagarreta imaginaria* » « *una escenografía imaginaria* ».⁹

En conséquence, la question qui pourrait se poser est la suivante : comment et par quels biais ces *tremblements et travestissement* se manifestent-ils dans le roman *Tengo miedo, torero* de Pedro Lemebel ?

Pour y répondre, nous identifions et analysons les phénomènes suivants : le tremblement et le travestissement qui touchent non seulement à l'identité et au genre de la Loca del Frente mais qui se rapportent également au rôle de mâle dominant du dictateur Augusto Pinochet. L'analyse se poursuit au niveau linguistique et se concentre sur les particularités qui font de

⁸ L. Souquet, *op. cit.*, p. 16.

⁹ Pedro Lemebel, *Tengo miedo torero*, Chile, Planeta, 2019.

Tengo miedo torero un texte néo-baroque. Ensuite, il sera question de travestissement et de déguisement dans la réalité diégétique du roman.

Enfin, et en guise de conclusion, nous verrons que ce roman s'inscrit dans ce que Gianna Schmitter appelle les « *TransLiteraturas hispanoamericanas* ». ¹⁰

¹⁰ G.Schmitter, « Hacia unas TransLiteraturas hispanoamericanas: reflexiones sobre literatura trans e intermedial en Argentina, Chile y Perú (2000-2017) », *América sin nombre*, décembre 2019, https://www.researchgate.net/publication/337851714_Hacia_unas_TransLiteraturas_hispanoamericanas_reflexiones_sobre_literatura_trans_e_intermedial_en_Argentina_Chile_y_Peru_2000-2017

II. Le tremblement identitaire chez la Loca del Frente

Dans le roman, le premier trouble identitaire apparaît avec l'absence de nom propre de la protagoniste. Deux mots servent à la définir et à l'identifier. « *Loca* » est un terme très généralisé en Amérique latine pour parler d'un homosexuel efféminé. *Del Frente* évoque le groupe guérillero, mais fait penser aussi à une folle quelconque : au même titre que « *el vecino del frente, el vecino de al lado* », on dit « *la loca del barrio, la loca de la cuadra, la loca del frente* ». ¹¹

Cette absence de nom n'est pas négligeable car le nom propre d'une personne rassemble « une identité personnelle absolue et un groupe de traits sémantiques culturels [...] il agit comme une photo d'identité dont la relation avec le référent est univoque ¹² ».

La Loca affirme ne pas avoir de documents d'identité et ne s'en être jamais servie :

Ella no tenía documentos, y si venían a pedírselos, les contestaría que las estrellas no usaban esas cosas. A pesar de todo estaba tranquila, tan serena y entregada al placer de la brisa. ¹³

Même dans ses souvenirs, elle ne fait pas référence à son nom ou à ceux de ses parents. Elle préfère la souplesse de « *la Loca* » à la rigidité des *Maria, Jaime, Patricia* qui l'enfermeraient dans le féminin ou masculin des noms propres « *sin preguntar, sin entender, sin saber si ese Alberto, Arturo o Pedro, le quedarían bien al hijo mariposón que debe cargar con esa próstata de nombre hasta la tumba* ¹⁴ ».

Ce surnom contribue à sa clandestinité tant politique que sexuelle. Dans le récit « los mil nombres de Maria Camaleón », apparu dans le recueil *Loco Afán Pedro Lemebel* (2000) affirme que « *especular con la semiótica del nombre hasta el cansancio* » et non seulement le féminiser, « *enfiesta, traviste, disfraz, teatraliza, o castiga la identidad* ». ¹⁵ Ainsi, il rend compte du pouvoir et des fonctions des noms et surnoms dans la formation ou création de l'identité de la Loca del Frente (et ainsi de même de Carlos).

¹¹ La formule grammaticalement correcte est « *vecino de en frente* » ou « *de enfrente* » mais il est très commun d'entendre « *del frente* »

¹² José Enrique Finol, « Las semióticas del nombre: identidad y anonimato en la obra de José Saramago ». *Revista Chilena de Literatura*, n° 87, Universidad de Chile, 2014, p. 142.

¹³ Pedro Lemebel, *Loco afán*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 57.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Idem.*

2.1. Le tremblement sexuel

Dans le roman, le plus souvent, la Loca del Frente est désignée – et se désigne elle-même – au féminin. Or, elle est un personnage protéique qui devient, en fonction des circonstances, un « elle », « il » ou « je » féminin/masculin.

Suite au repérage et classement de tous les extraits où cet être féminin est traité au masculin nous avons remarqué que : 1° le tremblement identitaire de la Loca se manifeste tantôt dans la voix du narrateur ou des autres personnages (par le biais du pronom « il » et des adjectifs masculins), tantôt dans le « je » masculin utilisé par la Loca elle-même ; 2° le déclenchement de ce tremblement identitaire a pour seule condition la présence – physique ou virtuelle (dans les rêves ou les souvenirs de la Loca) – d'autrui. Autrui qui, par son influence, modèle et modifie la perception que l'on a de la Loca en tant qu'être sexué (masculin/féminin).

D'où nous pouvons dire que la féminité ou la masculinité de la Loca sont le résultat de l'interaction entre plusieurs subjectivités ; la sienne et celles d'autrui sous la forme de l'intersubjectivité.

2.2.L'intersubjectivité

*Ainsi le regard nous a mis sur la trace de
notre être-pour autrui et il nous
a révélé l'existence indubitable de cet autrui
pour qui nous sommes...
– Jean-Paul Sartre, L'être et le néant*

Dans le domaine des sciences humaines, l'intersubjectivité fait référence à l'« accord dans le sens d'avoir une définition commune d'un objet, il a [également] été défini en termes de conscience mutuelle de l'accord ou du désaccord et même la réalisation de la compréhension ou de l'incompréhension¹⁶ ».

Sur un plan philosophique, l'intersubjectivité suppose que la relation avec autrui est fondamentale dans le développement de la connaissance et de la conscience de soi. Dans *La*

¹⁶ Alex Gillespie, Flora Cornish « Intersubjectivity: Towards a Dialogical Analysis ». *Journal for the Theory of Social Behaviour*, vol. 40, n° 1, Wiley-Blackwell, 2010, p. 19-46. (C'est moi qui traduit) « Agreement in the sense of having a shared definition of an object, it has [equally] been defined in terms of mutual awareness of agreement or disagreement and even the realisation of understanding or misunderstanding ».

question d'autrui, Philippe Fontaine examine les grandes théories de la philosophie de l'intersubjectivité et affirme que :

Le sujet, en effet, ne peut s'affirmer dans son être de conscience de soi, c'est-à-dire de liberté, que s'il se voit confirmé dans cette prétention par la reconnaissance de l'autre conscience de soi, qui le valorise à travers l'estime qu'elle lui porte, à l'issue de cette lutte pour le prestige que constitue la lutte à mort de consciences.¹⁷

Pour Jean-Paul Sartre – philosophe de l'intersubjectivité qui postule *l'autre* comme élément de base pour la définition de soi – c'est par le regard d'autrui que l'homme peut constater son humanité. Un homme, en tant que conscience solitaire et sans point de comparaison dans le monde, ne saurait se définir. C'est à travers cette optique que nous tâcherons d'analyser les tremblements sexuels de la Loca.

L'importance du regard d'autrui pour son affirmation est évidente dans le cas de la Loca. Mais cette affirmation de soi concerne non seulement son humanité, mais aussi son genre changeant. Le regard d'autrui qui « ...est pur renvoi à moi-même¹⁸ » a deux effets sur la Loca : d'abord la confirmation de son humanité – humanité dont elle tente de se défaire¹⁹ – et par la suite la constatation « que j'ai [elle a] un corps qui peut être blessé²⁰ » donc, un corps susceptible d'être sexué : féminin/masculin elle/il.

Ce pouvoir – *qualificateur* – du regard d'autrui interpelle, car « cela signifie que j'ai tout d'un coup conscience de moi en tant que je m'échappe, non pas en tant que néant, mais en tant que j'ai mon fondement hors de moi²¹ ». Ainsi donc, le fondement – la masculinité ou féminité (les « il », « elles ») – de la Loca n'est pas, exclusivement, en elle, mais hors d'elle : « chacune de mes libres conduites m'engage dans un nouveau milieu où la matière même de mon être est l'imprévisible liberté d'un autre [...] Puisque j'accepte et je veux que les autres me confèrent un être que je reconnais²² » ; dans les autres, dans leur subjectivité, dans leur altérité, dans leurs libertés. Selon Jean-Paul Sartre, « [...] être regardé, c'est se saisir comme objet inconnu d'appréciations inconnaissables, en particulier d'appréciations de valeur²³ ». La Loca devient

¹⁷ Philippe Fontaine, *La Question d'autrui*, Paris, Ellipses, 1999, p. 29.

¹⁸ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1998, p. 298.

¹⁹ Par la simulation de ce sexe non-humain que nous travaillerons plus loin.

²⁰ *Ibid.*, p. 228.

²¹ *Ibid.*, p. 300.

²² *Ibid.*, p. 301.

²³ *Ibid.*, p. 306.

l'objet des regards de ses voisines, de Carlos, de Laura ou de Catica et les militaires, qui choisissent le « elle » ou « il » qu'elle doit porter. Regards qui en même temps conditionnent son choix du « je » – féminin ou masculin –, c'est-à-dire sa conscience féminine de soi.

Ces regards qui dessinent la Loca comme un être masculin le font de manière plus ou moins constante ; les voisins, les enfants, Catica et Laura, ou de manière fluctuant tout au long du récit ; les militaires et Carlos.

A travers les extraits suivants, nous rendons compte du tremblement sexuel dans le texte, résultat des regards des autres personnages, d'autres subjectivités. Leur organisation ne répond pas à leur ordre d'apparition dans le texte mais à l'Autrui qui regarde la Loca.

Todo el mundo sabía que *el nuevo vecino* era así, *una novia* de la cuadra demasiado *encantada* con esa ruinoso construcción. *Un mariposuelo* de cejas fruncidas que llegó preguntando si se arrendaba ese escombro terremoteado de la esquina [...] Solo le falta el novio, cuchicheaban las viejas en la vereda del frente, siguiendo sus movimientos de picaflor por la ventana. Pero es *simpático*, decían, escuchando sus líricas pasadas de moda.²⁴

Dès les premières lignes, l'ambiguïté de l'identité de la Loca se manifeste dans la relation de celle-ci aux autres personnages. « *Todo el mundo* » renvoie aux autres subjectivités – en l'occurrence les voisines de la Loca – qui produisent une instabilité entre masculinité et féminité : « *vecino* », « *novia* », « *encantada* », « *simpático* » en sont la preuve.

Par la suite, la présence des voisines va – toujours – de pair avec l'être masculin, le « il » incertain de la Loca.

Era preferible tenerlas de amigas [les voisines], de lo contrario te descueran, pensó. Aunque igual sabía que *lo* pelaban, pero cosas suaves, divertidas. Este *chiquillo* está tan *contento*. ¿Y cómo no? Con el regimiento de hombres que *lo* vienen a ver. Pero no creo que todos.²⁵

Y *la novia* está como gallina clueca, ya no se cocina de un hervor. Pero es *tan simpático* y *tan limpio* y servicial, el favor que usted le pida, mejor que una mujer, tiene la casa como espejo. A mí se me ocurre que hay algo más. ¿Cómo qué cosa? No sé, tanto bulto que entran y sacan de esa casa. Será el ajuar de novia, se irán a casar pue. No ve que en Estados Unidos se casan. Sintió las carcajadas a media cuadra, pero se

²⁴ P. Lemebel, *op. cit.*, 2019, p. 10. C'est moi qui souligne.

²⁵ *Ibid.*, p. 46. C'est moi qui souligne.

hizo el *sordo* no le importó. Estaba *curtido* de tanta mofa que hacían de *él*. Seré importante para estas viejas que no tienen de qué preocuparse, y se lo pasan todo el día en la esquina cotorreando, sapeando quién entra y quién sale de mi casa.²⁶

Leurs commérages et conversations font des voisins un groupe de subjectivités dont le langage se réfère à la Loca par son côté masculin – « *limpio* », « *sordo* », « *curtido* » –.

Lorsque la Loca prépare la surprise d’anniversaire pour Carlos, elle retrouve ses voisins et leurs enfants.

¡Qué linda torta *vecino*! Es la más grande que se ha hecho en el barrio. Debe estar exquisita. ¿No quiere que le ayudemos en el cumpleaños? [...] El vozarrón afeminado descolocó a los chicos que se quedaron tiesos esperando órdenes. ¿*Tío*, podemos subir al segundo piso?, le musito una pequeña desde su metro de estatura.²⁷

La veintena de pitufos *lo* miraban corretear alrededor de la mesa, como si fuera una *tía parvularia*. Más bien, como un personaje asexuado de cuento, que a cada niño iba poniéndole el sombrerito con extrema delicadeza. *Tío* el Manuelito me quitó la corneta. *Tío* la Javiera se quedó con el gorro de princesa. *Tío* la Claudia le metió el dedo a la torta. *Tío*, el Samuel me está sacando la lengua. *Tío*, el Manolo se equivocó y le dijo *tía*. Las vocecitas iban en aumento, amenazando desbordar el orden conseguido. Basta, les gritó en un aullido maricueca. No pueden estar un minuto tranquilos. El sonido de llaves en la puerta *lo* dejó quieto, escuchando. Y haciendo un shit de silencio absoluto, les hizo una seña a la Javiera y al Luchín para que comenzaran a prender las velas.²⁸

La masculinité de la Loca, présente dans le « *tío* » et dans les pronoms d’objet direct, « *lo miraban* », « *lo dejó quieto* » va à l’encontre d’une (a)sexualité évoquée explicitement ; il s’agit ici d’un « *personaje asexuado de cuento* », définition donnée à la Loca à travers le regard des enfants dont le souci n’est ni de qualifier, ni de s’inquiéter des « il », « elle ». Mais, parmi ces présences d’autrui pour qui la Loca est un « il », el Manolo surgit comme ce regard qui, avec son imprévisible liberté, conçoit la Loca comme une « *tía* ».

A las cuatro *la* sobresaltó la voz de su vecina gritando como gallina clueca desde la vereda del frente. *Vecino, vecino, lo* llaman por teléfono, es la señora Catita, y quiere hablar urgente con usted. [...]

²⁶ *Ibid.*, p. 47. C’est moi qui souligne.

²⁷ *Ibid.*, p. 79. C’est moi qui souligne.

²⁸ *Ibid.*, p. 46. C’est moi qui souligne.

Pero pensándolo mejor, no tenía que darle ninguna explicación a esa vieja de mierda, tan fufurufa, tan teñida de plateado *mandoneándolo* por la mugre de mantel, como si *ella* fuera una china a su servicio. Cuando entró al almacén, las viejas se quedaron mudas para escuchar la conversación, pero la loca no tomó el auricular, y acercándose a una de ellas le dijo por lo bajo: Le quiero solicitar un favor: ¿usted podría contestar el teléfono y decirle a la señora que me llama que yo me cambié de barrio, y que usted no tiene idea dónde me fui? La mujer *lo* miró con sorpresa, pero accedió sin más trámite. Al salir del lugar, tragó una inmensa bocanada de aire y sintió soltarse un poco el nudo que amarraba su corazón. ¿Tal vez era el encierro en esa casa lo que *la* tenía así?²⁹

Dans cet extrait, masculin et féminin sont la transposition des subjectivités qui participent de la scène. C'est le résultat de la confrontation des regards que les autres portent sur la Loca : la voisine, la señora Catica et la Loca elle-même. « *Vecino, vecino* », les pronoms « *lo llaman* », « *lo miró* » « *mandoneándolo* » s'opposent à « *como si ella fuera* » et « *esa casa que la tenía así* ».

No había derecho, no tenían respeto, *volverlo* a su miseria con esa brusquedad. Uno podría demandar a alguien por este atropello, se dijo arrojándose con una mantilla bordada de abedules. A usted *lo* llama por teléfono una mujer, y dice la señora del almacén que vaya al tiro. ¿Quién podía ser? ¿Qué mujer tenía el descaro de *tirarlo* al suelo de las mechas, cortándole la película de rompe y raja de un solo costalazo? [...] Aló. Por fin *lo* encuentro.³⁰

Il s'agit de la señora Catica, cet autrui par qui la Loca est révélée comme un être masculin.

Una verdadera dama [doña Catica] que *lo* trataba tan bien. El mantel ya lo había terminado, pero de loca se le ocurrió llevarlo al picnic y estaría todo sucio, manchado entero de pollo y bebida que Carlos derramó sin querer. Debía lavarlo con blanqueador, almidonarlo, plancharlo, y entregárselo con el dolor de su alma. Por suerte pagaba bien, y *lo* consideraba *un* artista.³¹

Antes de salir del almacén compró detergente y blanqueador Soft para remojar de inmediato ese mantel. Se le partía el corazón, no quería entregar ese pedazo de césped donde *ella* y Carlos habían sido tan

²⁹ *Ibid.*, p. 130. C'est moi qui souligne.

³⁰ *Ibid.*, p. 144. C'est moi qui souligne.

³¹ *Ibid.*, p. 45. C'est moi qui souligne.

felices. Pero el amor es puro viento, como dice la canción, y un día se va. Además, la señora Catita era tan estupenda con ese pelo violeta ceniza, y *lo* trataba tan delicada *mirándolo* con esos enormes ojos celestes.³²

Había hecho bien al no entregárselo a la señora Catica y salir huyendo de allí. Seguro que no *lo* llamaban nunca más, seguro que había perdido su mejor clienta y sobre todo ya no contaba con la plata que le iba a pagar su trabajo.³³

A présent, c'est toujours à la troisième personne, par le biais du narrateur ou la voix d'un autre personnage que le tremblement du genre est perceptible.

He estado tan *ocupado* atendiendo, ayudando a tanto familiar. Usted sabe que siempre he sido *huérfano* y tan solo, señora Catita. Pero mire lo que es la vida y qué milagrosa es la Virgen. Por eso estoy tan *contento* que esta misma tarde le voy a dejar el mantel. Sí, y no se preocupe, me quedó bien lindo. Usted sabe cómo yo trabajo. Me quedó precioso, lleno de aves doradas y angelitos bordados.³⁴

La présence d'autrui a également le pouvoir de modifier la conscience féminine de soi de la Loca, son « je » féminin. Dans cette conversation, la Loca assume le genre masculin « *he estado ocupado* », « *he sido huérfano* » et « *estoy tan contento* » comme si le regard masculinisant de Catica annihilait sa propre conscience.

Après l'attentat contre Pinochet, la Loca rencontre Laura et c'est le même processus qu'avec Catica : en face de Laura, son genre se réduit au « il », un *il* incontestable.

Ya en la mañana, cabeceando de sueño, escuchó el alarido de su vecina informándole que *lo* llamaban por teléfono. ¿Hombre o mujer?, preguntó tragando saliva. Mujer, es una señorita que se llama Laura y quiere hablar con usted. Voló escalera abajo, cruzó la calle y tomando el teléfono en un minuto preguntó: ¿Aló? Sí, con *él*, diga. Usted habla con Laura, la amiga de Carlos. Ya lo sé, dígame ¿cómo está él? No puedo hablar mucho, usted me entiende. Él está bien, pero no es por eso que *lo* llamo, necesitamos urgente hablar con usted. ¿Puede ser en una hora? Claro que sí. Espéreme en la calle, *lo* pasamos a recoger. Gracias. ¡Qué mujer tan hincha pelotas! ¿Qué tendría que hablar con *él*? Seguramente querían pedirle otro favor, pero ¿por qué no se lo

³² *Ibid.*, p. 46. C'est moi qui souligne.

³³ *Ibid.*, p. 68. C'est moi qui souligne.

³⁴ *Ibid.*, p. 5. C'est moi qui souligne.

pedía Carlos, con quien tenía más confianza? A lo mejor era arriesgado. A lo mejor Carlos estaba herido y esa Laura no quería decirle por teléfono.³⁵

De nouveau, la Loca, en présence de la subjectivité de Laura, s'affirme dans un « il » « *Sí, con él, diga.* » qui cache en même temps le nom – le possible véritable nom – que Laura a dû prononcer pour chercher Loca.

Queríamos hablar con usted para *ponerlo* al tanto de su situación. Es muy peligroso que siga viviendo aquí, casi todas las casas de seguridad han sido allanadas y la suya es la única que falta. Debe ser cosa de horas que llegue la CNI. Es urgente que salga rápido de Santiago. Pero no puedo abandonar mi casa, ¿qué va a decir el dueño si la dejo botada? Mire, *lo* interpeló la mujer mirándolo fríamente tras los cristales. Es una cosa de vida o muerte.³⁶

¿Tendré tiempo de sacar algunas cosas? No lo creo, lo que sí importa es hacer una limpieza de todo lo que pueda *comprometerlo*.³⁷

Cuando estuvieron cerca de la Ciudad Jardín, la humedad marisca del viento le despeinó las cuatro mechas. ¿Puedo cerrar un poco la ventanilla, por favor? Laura le hizo caso, pero sin *mirarlo*, en realidad no había pronunciado palabra en todo el camino.³⁸

Y ahora escúcheme con atención, agregó como una profesora que le habla a una niña; nosotros *lo* vamos a dejar en un bar frente a la playa. Usted va a entrar solo y se sienta en la primera mesa de la izquierda. [...] *Quédese tranquilo* y haga lo que yo le digo, insistió Laura, tomándole el brazo con amabilidad al tiempo que el auto se detenía frente al local. Muchas gracias por todo, y discúlpeme si en algún momento he sido mal educada. Usted sabe que vivimos juntos tiempos difíciles. En un segundo la voz de la chica se fragilizó conectándose con alguna parte suya, como si en ese momento se asomara en ella el desagravio de la emoción. Y después de darle un beso en la mejilla, el auto se perdió en la costanera. Y allí estaba ahora frente a ese bar con sus pocas pilchas en un anillo. ¿Y si todo había sido una broma? ¿Y si esos guerrilleros se habían deshecho *del maricón trasladándolo* de ciudad y punto?³⁹

³⁵ *Ibid.*, p. 148. C'est moi qui souligne.

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Ibid.*, p. 149. C'est moi qui souligne.

³⁸ *Ibid.*, p. 160. C'est moi qui souligne.

³⁹ *Ibid.*, p. 161. C'est moi qui souligne.

Le regard des voisines, tout comme ceux de la señora Catuca et de Laura, se projette sur la Loca et finit par qualifier sa masculinité. Ces personnages ne valident presque jamais le choix féminin de la Loca. Mais la portée de ces regards ne dure jamais très longtemps.

La conscience féminine de la Loca subit aussi les regards des militaires qui, à différents moments, adhèrent à sa féminité ou au contraire la refusent. Lorsque la Loca del Frente s'échappe de la terrible vision de la nappe souillée par les généraux, un militaire – au *regard impertinent* – de la sécurité de Pinochet la voit et lui demande :

¿qué le pasa? ¿se siente bien? Está *pálido*. Y *ella* sin mirarlo, le contestó: No se preocupe, es un bochorno de la edad, uno ya no está tan joven. Y caminó patuleca por la calle queriendo doblar pronto la esquina para desaparecer de esa mirada impertinente.⁴⁰

Ou encore :

¡Bótalo maricón culiao!, le gritó el paco *mirándolo* con furia. Y córrete de aquí, anda a mariconear a otro lado, si no querís que te lleve *preso*. Y la loca no esperó que le repitieran la orden, haciéndose humo entre los transeúntes que le abrían paso con susto. A las dos cuadras recién pudo sentarse en un banco, acezando, sintiendo, más que el dolor, la humillación de ser *golpeado* por ese perro de uniforme verde.⁴¹

Lors des manifestations, elle se retrouve en face d'autres militaires, mais cette fois-ci le discours varie :

Recordando que aún tenía en su bolsillo la foto del desaparecido, sintió un vacío en el estómago al bajar de la micro, y ante la orden mandona del militar, que los *hombres allá* y las *mujeres acá*, no supo reaccionar, tupiéndose *entera*, y ahí le afloró lo loca en la emergencia. ¿Y usted qué espera, no sabe dónde ponerse?, le gritó el uniformado. Tendría que partirme por la mitad para estar en las dos partes, le contestó *risueña*. Así que te gustan las tunas, dijo el milico acercándosele lascivo. Entre muchas otras cosas, respondió *ella* con la nariz respingona. [...] pero ahora voy *atrasado* porque tengo que terminar un trabajito. Entonces váyase no más, dijo el milico bajando la metralleta. ¿Y no me va a revisar? Ahora no, pero después le voy a llevar el pañuelito.⁴²

⁴⁰ *Ibid.*, p. 56. C'est moi qui souligne.

⁴¹ *Ibid.*, p. 132. C'est moi qui souligne.

⁴² *Ibid.*, p. 143. C'est moi qui souligne.

Bien que les militaires s'adressent à elle en utilisant le genre masculin, « *mirándolo con furia* », « *te llevo preso* », elle joue avec leur subjectivité et se sert du tremblement de son genre comme outil de protection. Cette fois-ci, la Loca n'est pas un « *ser asexualado* » comme elle aurait pu l'être avec les enfants lors de la fête d'anniversaire. En face des militaires, elle devient un être aussi masculin que féminin capable de décider entre le « ils » de « *los hombres allá* » ou le « elles » de « *las mujeres acá* ».

Mais Carlos est le personnage le plus important car c'est avec lui que l'identité de la Loca est le/la plus instable.

Ya estaba en pie cuando llegó Carlos vistiendo un pullover color pimienta, con el pelo renegrido por el agua de la ducha. ¿Estás *listo*? No hay mucho tiempo, tengo que devolver el auto a las seis. ¡Hiciste comida! Un pollo. El aire del campo da hambre [...] Parece un niño se dijo hurgueteando cosas buscando el sombrero amarillo que estaba *segura*, lo había guardado allí, en esas cajas, con los guantes [...] estaba *segura* que ahí estaban [les lunettes de chatte, le chapeau et les gants jaunes], completamente guardados, pero se los había mostrado a tantas amigas y las locas eran tan ladronas, tan pérfidas, tan envidiosas y esa bocina del auto *llamándola*. Ya voy, amor...⁴³

Diciendo que no se enojara con él por ese detalle, que se había presentado un imprevisto, que se había hecho tarde y el auto tenía que devolverlo temprano, que no fuera tan sentimental, que no fuera *taimado*; que volviera a mirarlo ya pues, a ver, una risita, le pedía el mocosito hermoso como una esmeralda marina. A ver, un puchero, le decía con esa boca de fresa, *conquistándola* otra vez con sus niñerías de cachorro.⁴⁴

En présence de Laura, Carlos fait de la Loca un « il » « *él es el dueño de la casa* ».

La interrupción fue un aletazo extraño que escarchó de gravedad el ambiente. ¿Cuáles son las cajas?, para pedirle a alguien que las baje ya que tú estás tan ocupado, dijo la mujer con sorna: mirando el decorado estrafalario de la casa. No se trata de eso, señorita, salto la loca, él ya se iba, yo fui quien lo entretuve conversando. Ustedes no se conocen, interrumpió Carlos tratando de relajar la tensión. Ella es Laura, compañera de universidad, y *él es el dueño* de casa. Así es pues linda, le enrostró la loca con un gitaneo de manos, y como usted que es

⁴³ *Ibid.*, p. 123. C'est moi qui souligne.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 36. C'est moi qui souligne.

universitaria debiera saber, para entrar a la casa siempre se pide permiso, y eso también es respetar el espacio de los demás.⁴⁵

Les rares fois où le narrateur prête sa voix à Carlos, il la nomme par un « il » : « ¿Estás *listo?* », « *que no fuera tan sentimental, que no fuera taimado* », « *y él es el dueño* » ou « ¿ *Y por qué eliges este momento para pagar mis servicios? no seas tonto, no es un pago, es un dinero que te va a servir*⁴⁶ » sont quelques exemples. De leur relation naissent et s'entremêlent des adjectifs et des pronoms masculins et féminins.

Avec Carlos la Loca se veut et se sait toujours « elle » mais à proprement parler ce féminin ne vient jamais de lui. C'est toujours le narrateur qui parle :

Ella se quedó dormida junto a la ventana y el la tapó con su pulóver color pimienta... Quedarse quieta, mecida por el arrullo del motor, casi sin respirar, Cuando sintió las manos de Carlos *arropándola* con la tibia lana de su chaleco.⁴⁷

Tomándola, dejándola como si ella fuera una cosa, una caja más para el decorado. Diciéndole siempre: después te explico, tú no entiendes, mañana conversamos. ¿Creía que *ella* era una loca tonta, una bodega para guardar cajas y paquetes misteriosos?⁴⁸

Il y a quelques éléments par lesquels Carlos, dans son « l'imprévisible liberté » et dans sa propre voix, semble accepter toute la féminité de la Loca. Parmi ces éléments se retrouvent les mots « *princesa* » et « *señora* » et « *amiga* »⁴⁹ :

¿Podrías llevarme, señor cochero, por favor? Con todo gusto, *princesa*, la carroza *la* está esperando, y soltaron la frescura de sus risas libres, mientras bajaban la escalera con ademanos reales [...] ⁵⁰

Me halaga usted, *princesa*, se sonrojó Carlos, pero yo estoy muy lejos de esa enorme figura [en parlant du Che Guevara] ... ¿ *Y usted derramaría alguna lágrima por mí, princesa?*⁵¹

⁴⁵ *Ibid.*, p. 74. C'est moi qui souligne.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 169.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 32. C'est moi qui souligne.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 34. C'est moi qui souligne.

⁴⁹ Faire cette affirmation n'est pas aisé car la voix de Carlos s'entend très peu et toujours par le discours indirect du narrateur.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 116. C'est moi qui souligne.

⁵¹ *Ibid.*, p. 117. C'est moi qui souligne.

Nadie se le compara, *princesa*, usted es *irrepetible*.⁵²

Príncipe, dijo *ella* sofocada, usted nunca deja de sorprenderme. Es mi deber, Alteza, la rutina *la* pone triste.⁵³

Pero qué atrevimiento, ¿Acaso no sabe usted que está prohibido brindar con la servidumbre? Pruébelo, *mi señora*, dijo Carlos destapando la botella, y verá que este licor revolucionario hace olvidar las clases sociales... ve que ahora somos iguales, *amiga princesa*.⁵⁴

Mais peu importe s'il s'adresse à elle avec le pronom masculin ou féminin, car finalement « l'imprévisible liberté » de ses pensées profondes voient en la Loca un « être féminin », une femme :

La miró divertido, haciendo un paréntesis en su serio trabajo. Y fue él quien apretó la tecla de la radiocasetera, sumándose de espectador al tablao, para *verla* girar remecida por el baile, para quedarse por siempre aplaudiendo esos visajes, y sus “besos brujos” que la loca le tiraba [...] Nunca *una mujer* le había provocado tanto cataclismo a su cabeza. *Ninguna* había logrado desconcentrarlo tanto con tanta locura y liviandad. No recordaba *polola* alguna, de las muchas que rondaron su corazón, capaz de hacer ese teatro por él... *Ninguna*, se dijo, *mirándolo* con los ojos bajos y confundidos.⁵⁵

Mi loca, pensó. Mi inevitable loca, mi inolvidable loca. mi imposible loca, afirmó leve mirando el perfil hermosamente verde azulado por un reflejo de pleamar.⁵⁶

Avec lui elle devient tout ce qu'elle veut (animal, femme, homme).

Dans le roman, les personnages qui croisent la Loca sont peu nombreux, mais leurs *regards* conditionnent différemment son genre. On pourrait plus et moins les classer ainsi :

- Ceux qui adhèrent pleinement à la conscience primaire féminine de la Loca ; les autres folles et travestis, les étudiants dans le bus et qui lui permettent de s'affirmer en tant que « elle ».

⁵² *Ibid.*, p. 118. C'est moi qui souligne.

⁵³ *Ibid.*, p. 163. C'est moi qui souligne.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 168. C'est moi qui souligne.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 31. C'est moi qui souligne.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 172.

- Ceux, en présence de qui le « elle » et sa conscience du « je » féminin se perdent automatiquement : Catica, la femme du général, Laura, la femme dans le bus ainsi que ses voisins et voisines. Leur présence fait que le caractère féminin de la Loca devient masculin.

Ces divergences entre subjectivités confèrent ou non la validité à cette conscience féminine de soi que la Loca souhaite exprimer. Cette validation ou annulation serait le résultat, pour certains, d'une complicité mutuelle. Ils comprennent, acceptent et donc soutiennent – par la langue – cette féminité. Et pour les autres, de l'indifférence ou de l'hostilité qui renvoient la Loca à sa masculinité.

- Enfin, Carlos, cet autrui qui voit dans le genre de la Loca alternativement « elle » et « il ». Sa présence affirme sa féminité la plupart du temps, mais dans certaines situations le pacte qui faisait d'elle un être féminin se brise l'obligeant à porter soudainement le « il ».

L'importance d'autrui dans la construction de notions de genre, et plus particulièrement, dans le choix entre les « elle » ou le « il » dans ce roman est indéniable. De même que selon Sartre, il serait impossible pour un homme seul au monde de se définir comme tel, il serait difficile d'imaginer que la Loca transposée dans un monde sans autrui puisse avoir des doutes sur sa conscience féminine de soi.⁵⁷

Mais ces regards et leur influence dénotent aussi les différents rapports sociaux auxquels elle est soumise. Vue à travers les yeux d'autrui, elle n'est pas définie seulement en fonction de son ambivalence sexuelle – une fois qu'un de deux genres de la logique binaire est assigné – la Loca est engouffrée dans la dynamique des classes qui – par le biais des « hiérarchies visuelles⁵⁸ » – la place dans un statut social déterminé.

Ainsi, pour les autres folles et travestis, la Loca est leur égale : « *un maricón pobre* » et ses voisins et voisines ne peuvent voir en elle que la condition de pauvreté et d'abandon à laquelle ils sont tous voués. Pour les étudiants dans le bus et pour Laura, elle est une camarade révolutionnaire qui refuse de prolonger la logique dictatoriale du gouvernement Pinochet.

Pour la femme qui dans le bus regarde d'un mauvais œil les manifestations contre Pinochet, la Loca est une autre représentation du désordre et du chaos. Et pour Catica, la femme du général, elle n'est autre chose qu'un travailleur talentueux dont elle peut disposer quand elle le souhaite.

⁵⁷ On doit supposer que dans un monde sans autrui les notions de genre n'existeraient pas.

⁵⁸ Paul Preciado, *Manifiesto contrasexual*, Barcelona, Anagrama digital, 2016, p. 98.

Or, la somme des regards des autres personnages dans le roman – l’intersubjectivité – ne parvient pas à réduire la Loca à la platitude des masculins ou féminins. Son nom : la Loca del Frente doit le/la définir entièrement ; elle « qui contient autant d’hommes que l’homme et autant de femmes que la femme⁵⁹ » ne se satisfait pas de « il » ou « elle ». Ses rapports à autrui ne parviennent pas non plus à l’enfermer dans ce système d’oppositions homologues – riche/pauvre, homme/femme, droite/gauche, pinochetiste/anti-pinochetiste, dominant/dominé, humain/animal, – d’où elle peut s’échapper aisément. La Loca secoue « *las tecnologías de la escritura, del sexo, del género y sus instituciones* » pour ne plus être un « *cuerpo-hombre o un cuerpo-mujer, sino un sujeto de habla, un cuerpo-animal* ». (Bourdieu ; Preciado)

2.3. Devenir animal

Dans la recherche d’un sexe « non-humain », le travestissement sexuel ne suffit plus ; c’est pourquoi, Lionel Souquet, sous le prisme de la philosophie anti-oedipienne de Deleuze et Guattari⁶⁰, postule que la Loca del Frente – parmi d’autres personnages littéraires latino-américains– se révolte contre les structures de pathologisation freudiennes, adopte et :

[...] recherche le sexe « non-humain » pour sortir de la représentation anthropomorphique et molaire que la société impose à la sexualité : « Partout une transsexualité microscopique, qui fait que la femme contient autant d’hommes que l’homme, et l’homme des femmes, capables d’entrer les uns avec les autres, les unes avec les autres, dans des rapports de production de désir qui bouleversent l’ordre statique des sexes ». ⁶¹

Certainement, l’existence de la Folle et son discours « *disuelven a “Occidente” y su más alto producto, el que no es animal, bárbaro o mujer: El Hombre*⁶² ». Avec son simulacre, elle souhaite dissoudre l’homme, mais en le faisant, elle ne se confond pas pour autant totalement avec la femme :

⁵⁹ Deleuze et Guattari cités dans l’article de Lionel Souquet.

⁶⁰ Voir NAVARRETE, HIGUERA Carolina, La construction des subjectivités dans les chroniques de Pedro Lemebel, thèse de doctorat sous la direction de Mme María Angélica Semilla Durán, Université Lumière Lyon II, 19 juin 2015.

⁶¹ *Ibid.*, p. 20.

⁶² Donna Haraway, *Manifiesto Cíborg (Teorías Del Caos No 1)*, Madrid, 1re éd., Kaótica Libros, 2020. <https://fr.scribd.com/book/330567111/Manifiesto-contrasexual>

[le travestisme] tiene una finalidad oculta, una especie de desaparición, de invisibilidad, *d'effacement* y de tachadura del macho en el clan agresivo, en la horda brutal de los machos y en la medida de su separación, de su diferencia, de su deficiencia o su exceso también en la de las mujeres.⁶³

C'est pourquoi, l'animalité prend le dessus et nous ne verrons plus que des êtres qui débordent le cadre de la sexualité humaine. La Loca se transforme et est décrite dans son animalité, une animalité qui rompt les barrières réductionnistes entre femme/homme et hétérosexualité/homosexualité : il s'agit d'une chimère sexuelle et politique, un hybride théorique.

La Loca se construit, expose et impose un corps à la « *figura de flamenco adolescente* », aux « *hombros de queltehue* », mais il ne s'agit jamais d'un corps statique. Sa « *cabecita de pájara oxigenada* » au visage mal rasé « *como puercoespín* » se masque de « *cara de cordera huacha* », de « *cara de mar muerto* », ou de « *cara de codorniz* » ; ses yeux sont quelquefois « *ojos lince* », d'autres fois « *murciélagos ojos* » et même « *ojos anfibios* » ; son regard « *mirada de quiltra lunera* ».

Ses mains sont tantôt des « *manos de alondra* », tantôt des « *manos lagartija* », et même des « *manos de paloma mojada* ». Des mains, dont les doigts – obéissant à la logique *d'une transsexualité microscopique* - sont tantôt « *dedos tarantulas* », tantôt « *dedos lombrices* » constitués à leur tour de « *yemas tarantulas* ». Et son cœur qui ne peut pas s'abstraire du changement devient un « *corazón golondrino* » ou un « *corazón de niño colibrí* » à moins que ce soit un « *corazón de ardilla asustada* ». D'une ekphrasis inverse résulterait une figure « *proteica* » sexuelle peu anthropoforme et non genrée.

En étudiant les autres personnages, nous découvririons que la Loca n'est pas la seule à expérimenter ces métamorphoses animales. On parle aussi de « *felino orgullo* », « *primas comadrejas* », « *Rana-Reina* », « *miradas de halcón* », « *inocencia de paloma* », « *pupila rapiña* » et « *desprecio de avispa real* ». Et ainsi de suite si on considère les 150 noms environ d'animaux différents qui font partie de cette zoologie de la société, mais « *esas no son más que las fronteras aparentes de una metamorfosis sin límites, su pantalla natural* ⁶⁴ » :

⁶³ Severo Sarduy, *La simulación*, Caracas, Avila, 1982, p. 14.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 80.

Así, la Loca del frente, en muy poco tiempo formó parte de la zoología social de ese medio pelo santiaguino que se rascaba las pulgas entre la cesantía y el cuarto de azúcar que pedían fiado en el almacén.⁶⁵

Cette quête du corps et du sexe non-humains, à l'époque actuelle, oriente aussi la pensée vers la dystopie d'un monde où les humains : des cyborgs *cybernetic organisms* – au lieu de chercher une animalité organique – aspireraient à une sorte de transhumanisme de science-fiction:

Desde cierta perspectiva un mundo, cıborg trata sobre la imposición final de una red de control sobre el planeta, incluso sobre la abstracción final encarnada en un apocalipsis de Star Wars emprendido en nombre de la Defensa Nacional y, finalmente, la apropiación de los cuerpos de las mujeres en una masculinizada orgía de guerra. Desde otro punto de vista, un mundo cıborg podría tratar de realidades sociales y corporales vividas en las que las personas no tienen miedo de su parentesco con animales y máquinas, ni de identidades permanentes parciales ni de puntos de vista contradictorios.⁶⁶

La Loca del frente s'inscrirait – à moitié – dans la deuxième possibilité du monde cyborg : elle et son créateur ne craignent ni l'indéfinition, ni la contradiction et encore moins l'animalité. Animalité qu'ils cherchent obstinément, car « la métamorphose de l'être humain en animal est la plus radicale des déterritorialisations et le meilleur moyen d'échapper à l'enfermement »⁶⁷. « À moitié », car ils ne cherchent pas non plus de liens de parenté avec le monde de machines hyper-technologiques.

A ce stade, la question peut être posée : pourquoi à l'époque de l'intelligence artificielle et de la biotechnologie, la Folle rêve-t-elle d'un corps aussi organique ? C'est parce que le rêve du *transhumanisme* paraît trop occidental et capitaliste, parce qu'il rappelle les modèles américains d'homosexualité hyper-masculinisée et consumériste. C'est justement contre tous ces discours hégémoniques, contre les normes linguistiques, sociales, taxonomiques, sexuelles et technologiques que se dresse son discours.

Plus tard, nous prêterons particulièrement attention à ces constructions langagières – baroques – qui ont permis à la Loca de concevoir et d'accéder à l'animalité qui la libère des catégories.

⁶⁵ P. Lemebel, *op. cit.*, 2019, p. 62.

⁶⁶ D. Haraway, *op. cit.*, 2020.

⁶⁷ Deleuze et Guattari cités dans Lionel Souquet, *art. cit.*, 2018, p. 8.

III. Tremblement et travestissement identitaires chez Pinochet (le renversement d'un rôle)

Dans *Tengo miedo torero*, la place occupée par Augusto Pinochet et sa femme Lucia Hiriart, Lucy, s'oppose diamétralement à celle de la Loca et Carlos. Le couple Pinochet représente la norme, la tradition, l'architecture politique hétérosexuelle. La Loca et Carlos, eux, ne représentent que les libertés, la fluidité dans la norme, l'instabilité des architectures dominantes. C'est par ce parallèle que Pedro Lemebel s'attaque aux rôles de Lucy et Pinochet ; l'auteur les renverse, les travestit et en fait une tragédie grotesque.

L'Augusto Pinochet du roman est un personnage multiforme malgré lui. Sa multiformité (son travestissement) se différencie de celle de la Loca en ce qu'elle ne repose pas sur son genre – ici, il n'est ni question de « elle », « il », ni de « a » ou « o » des adjectifs féminins ou masculins – mais sur son rôle d'homme dominant. Nous pourrions parler également d'une forme d'intersubjectivité dans la mesure où la présence physique (sa femme) ou virtuelle (sa mère ou le cadet dans ses rêves) d'autrui a un effet sur lui. Cependant, ces *Autruis* n'entretiennent pas toujours de véritables rapports sociaux avec lui ; parfois ce sont des constructions abstraites à propos d'Autrui. C'est le cas avec ses phobies et ses rêves qui laissent découvrir les fissures dans la personnalité du dictateur.

De son côté, la Loca était consciente de son ambigüité et en tirait profit. Lui, il n'en est pas conscient. Pinochet est plutôt comme un élément statique qui, vu sous plusieurs angles, expose des caractéristiques et des visages différents. S'il s'agissait d'un tableau et non d'un texte, on pourrait dire qu'il est une anamorphose trompeuse et dévoilée seulement après l'assemblage de différentes perspectives/ lectures qui agissent à son insu.

Anamorphose car, pour Severo Sarduy, cette déformation picturale ou textuelle s'inscrit, – avec le trompe-l'œil, la copie ou le simulacre – dans les dispositifs de simulation et de travestissement de la réalité.⁶⁸

Pour décoder l'image vraie d'Augusto Pinochet, il y a trois perspectives/lectures qui s'imposent.

⁶⁸ Dans son livre *La Simulación* (1982), Sarduy propose trois lectures de l'anamorphose du tableau *Les Ambassadeurs* de Hans Holbein le jeune ; une lecture frontale, une lecture marginale et une lecture baroque.

3.1. Du côté de la rue

À la manière des premiers déplacements du lecteur d'Anamorphose – qui avec ses mouvements cherche du sens dans « *la concha marina, nacarada husoide*⁶⁹ » du tableau *Les Ambassadeurs* – la narration, la radio et la voix de manifestants agissent dans le roman comme les premiers témoins à nous donner leur aperçu de Pinochet : le dictateur.

La primavera había llegado a Santiago como todos los años, pero esta vez se venía con vibrantes colores chorreando los muros de graffitis violentos, consignas libertarias, movilizaciones sindicales y marchas estudiantiles dispersas a puro guanaco. A todo peñascazo los cabros de la Universidad resistían el chorro mugriento de los pacos. Y una y otra vez volvían a la carga tomándose la calle con su ternura molotov inflamada de rabia. A bombazo limpio cortaban la luz y todo el mundo comprando velas, acaparando velas y más velas para encender las calles y cunetas, para regar de brasas la memoria, para trizar de chispas el olvido. Como si bajaran la cola de un cometa rozando la tierra en homenaje a tanto desaparecido.⁷⁰

Les murs de Santiago couverts de graffitis, les chants et les slogans des manifestants « PINOCHET CNI-ASSASSINS DU PAYS ; Tirez-vous, les flics arrivent », « IL-VA-TOMBER, IL VA-TOMBER, FLICS-ENCULÉS-MAQUEREAUX-DE-L'ÉTAT. PINOCCHIO VIEIL ENCULÉ-ASSASSIN ET CRIMINEL⁷¹ » peaufinent les traits tyranniques dans l'image première de Pinochet.

Pour le Chili et pour toute l'Amérique latine, Augusto Pinochet laisse le souvenir d'une histoire sanglante et inachevée. C'est aussi le cas pour Pedro Lemebel, un de ses survivants. Le général est le visage de l'horreur. L'horreur des milliers de disparus et morts sous son gouvernement, des milliers de familles qui, du jour au lendemain, ont perdu un enfant, un père, un cousin, tous forcés à l'exil ou assassinés. Le portrait du dictateur est parfaitement discernable à l'œil nu dans le texte :

COOPERATIVA ESTÁ LLAMANDO: VIOLENTOS INCIDENTES Y BARRICADAS SE REGISTRAN EN ESTE MOMENTO EN LA ALAMEDA BERNARDO O'HIGGINS.⁷²

⁶⁹ S. Sarduy, *op. cit.*, p. 25.

⁷⁰ P. Lemebel, *op. cit.*, 2019, p. 19.

⁷¹ P. Lemebel, *op. cit.*, 2019.

⁷² P. Lemebel, *op. cit.*, 2019, p. 13. Majuscules de l'auteur.

DISTURBIOS DE CONSIDERACIÓN SE REGISTRAN EN EL EX PEDAGÓGICO. EL SALDO: UNA VEINTENA DE ESTUDIANTES HERIDOS Y MUCHOS DETENIDOS POR FUERZAS ESPECIALES DE CARABINEROS. ESTOS ÚLTIMOS PASARON A LA FISCALÍA MILITAR. COOPERATIVA LA RADIO DE LA MAYORÍA.⁷³

La chaîne radiale *Cooperativa*, fait s’entrechoquer des phrases en majuscule – cris d’alerte et voix proches des hurlements – pour montrer la réalité sous la dictature. Sans se lancer dans une longue description et seulement en quelques brefs morceaux, elle nous ramène à la brutalité et aux violences atroces subies par le peuple chilien, nous dessinant ainsi l’image effrayante de Pinochet dans son rôle de dictateur. Image qui se veut terrifiante d’autant plus qu’elle est contrastée avec la « *voz segura y amable de Sergio Campos* » :

COOPERATIVA, LA RADIO DE LA MAYORÍA, INFORMA : LA AGRUPACIÓN DE FAMILIARES DE DETENIDOS DESAPARECIDOS CONVOCA A UNA VELATÓN FRENTE A LA VICARÍA DE LA SOLIDARIDAD EN LA PLAZA DE ARMAS. ESTE ACTO TIENE COMO OBJETIVO EXIGIR JUSTICIA POR LOS ATROPELLOS COMETIDOS EN DERECHOS HUMANOS.⁷⁴

Pinochet est le « dictateur aux lunettes noires et au regard de vautour », le traître qui a poussé au suicide Salvador Allende, alors que celui-ci, quelques mois avant le coup d’État, l’avait nommé Chef de l’armée de terre :

¿Qué creían ese Allende y sus secuaces, que a él le iba a temblar la mano para iniciar el asalto? ¿qué pensaban esos marxistas, que el ejército se iba a quedar de brazos cruzados viendo cómo transformaban el país en una fonda de patipelados revoltosos?⁷⁵

Il s’érige en despote redoutable et fatal, rien ne lui échappe et rien ne peut le faire vaciller. Donner l’ordre de « *fusilar a cualquier comunista que intentara desafiarlo* » et même tuer un pauvre chien boiteux lui sert à rendre son image plus rude et sinistre : « *maten a ese perro marxista, tienen mi permiso* ». ⁷⁶

On sait qu’il méprise la poésie et toute autre forme de littérature : « Je hais la poésie, comme je l’ai dit à ce connard de journaliste qui m’a demandé si je lisais Neruda. Je hais les

⁷³ *Ibid.*, p. 57.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 134.

⁷⁶ *Idem.*

poèmes. Je n'aime ni en lire, ni en entendre, ni en écrire, rien du tout⁷⁷ ». Dans son discours, toutes ses phrases cherchent à dénigrer les arts considérés faibles (en opposition aux arts forts : l'art de la guerre). Quand il se montre interloqué par la question d'un journaliste : « avez-vous déjà écrit un poème ? » et qu'il la met au même rang de « est-ce que vous faites de la danse classique ? » ; quand il affirme : « je l'aurais envoyé [Neruda] faire son service militaire pour lui apprendre à penser comme un homme⁷⁸ » ; explicitement il fait savoir que pour lui ces formes d'art sont contraires à la masculinité qu'il est censé représenter ; que poésie, écriture, danse classique et autres du même type ne peuvent pas se concevoir comme résultat de la « pensée d'un homme ».

Entre la *Marche de Radetzky*, les « nirvanas hitlerianos » et les tragédies militaires romaines censées lui apprendre à contrôler la révolte, voilà la première perception très masculine – résultat d'une première lecture – d'Augusto Pinochet.

3.2. Du côté du foyer

En parcourant un peu plus le tableau-roman, nous découvrons que chez Pinochet, le despotisme, le pouvoir et la fermeté sont des éléments de dissimulation destinés à cacher sa petitesse et ses peurs. Derrière ses lunettes noires et son uniforme, le dictateur cesse d'exister et devient *Agustico*, simple marionnette contrôlée par sa femme.

Les rôles de ces deux personnages, en termes de domination et de pouvoir, sont interchangeables. Dans ses interactions avec Augusto, Lucy s'approprie des techniques de violence masculine et les renverse à son profit.

En effet, ces violences sont utilisées par les hommes qui, depuis toujours, cherchent à orienter, à structurer et à « produire l'artefact social qu'est un homme viril ou une femme féminine⁷⁹ ». Les remarques désobligeantes, le silence, les propos paternalistes et condescendants, l'accaparement de l'espace, le triomphalisme rétrospectif et les gestes dédaigneux – techniques de domination attendues chez un dictateur – sont repris en main par Lucy afin de le soumettre et de le réduire.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 134. Ces phrases, qui font écho à l'incinération de livres pendant son gouvernement et aux autodafés de ses dictateurs-mentors : Hitler, Franco, les Somoza. Tous mentionnés dans le roman.

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 27.

Dès la première apparition du couple dans le texte, c'est Lucy – être absolument frivole – qui occupe la place du dominant. Toutes les conversations, toutes les affaires de la vie privée et publique de Pinochet passent d'abord par elle. C'est elle qui raconte leur vie quotidienne et certains événements historiques : leurs voyages présidentiels, leurs achats excessifs, leur présence aux funérailles de Franco et le mépris que d'autres politiciens ont à leur égard :

¿Te fijas que se usan los sombreros? La primera dama iba recostada en los algodones de la limusina tocada por la capelina Dior que Gonzalo, su estilista, le había comprado en Ibiza. Pero son para gente joven, mujer, ¿No viste que era una pareja de pololos? Él sería joven, pero ella se veía bastante mayor, a pesar del sombrero amarillo que era una monada te diré.⁸⁰

L'arme première de Lucy est le monopole de la parole et de l'espace. En effet, dans le roman, Augusto ne parle quasiment jamais directement et les quelques fois où il essaie de s'exprimer, sa voix s'étouffe dans la logorrhée de sa femme.

Semana a semana las mismas discusiones le llenaban la cabeza. Que Gonzalo me dijo, que Gonzalo dice, que deberías tomar en cuenta la opinión de Gonza que es tan fino y que tiene tan buen gusto. Y dice que la gente no está descontenta contigo ni tu gobierno. Que la culpa la tiene el gris de los uniformes, ese color tan depresivo, tan sobrio, tan apagado, tan poco combinable.⁸¹

Tout au long du roman, on entend les lamentations de Pinochet, parce qu'elle « *hablaba por teléfono, terminaba de hablar y seguía hablando*⁸² ». Lui, il est fatigué de « *escucharla batiendo la lengua [...] pero no podía hacer otra cosa [...] todo el fin de semana iba a escuchar ese ronroneo pegajoso*⁸³ », mais il est incapable de faire quoi que ce soit pour arrêter la « *verborrea hostigosa de su mujer* ». Il endure sagement et ne peut que « *aguantarla para siempre, soportar estoico su victrola parlotea* ». La présence de sa femme envahit tout l'espace « *no había caso, ni siquiera el día de su cumpleaños ella se podía callar [...]*⁸⁴ », ni son anniversaire, ni la distance ne lui permettent de se dérober au harcèlement exercé par Lucy, car

⁸⁰ P. Lemebel, *op. cit.*, 2019, p. 29.

⁸¹ *Ibid.*, p. 29.

⁸² *Ibid.*, p. 62.

⁸³ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 93.

même la sirène du cortège qui annonce son arrivée avec ses « “u”, “a” y “o” interminables » lui rappelle le « *parloteo de su mujer* ». ⁸⁵

A plusieurs reprises, lorsque nous croyons entendre sa voix, il ne s’agit pas de Pinochet qui directement nous ferait part de ses regrets. Il s’agit de sa femme qui reprend les propos de son mari et les rapporte dans un discours direct.

Y yo desmayándome de sed, afiebrada como camello. Y tú: espérate, mujer, que tienen que llegar las autoridades a recibirnos, tiene que haber problemas de protocolo, estarán preparando la suite presidencial. Cálmate, mujer, no te desesperes que ya va a llegar la limusina, tienen que estar en embanderando las calles porque llegamos un poco antes y no avisamos con tiempo. Tú sabes cómo son estos países salvajes. Pídele a la azafata una bebida, tranquilízate y trata de entender [...] Tú todo lo arreglas con una bebida y con tu famoso: trata de entender. ¿Viste que no había nada que entender? ¿viste que si me dices eso me pones como tonta, cuando yo siempre tengo la razón? ⁸⁶

Par chaque détournement et chaque prise de parole abusive, Lucy augmente son pouvoir de domination ce qui a pour effet de dissoudre la personnalité et par la suite la présence de son mari. Malgré son importance dans la construction du récit, Pinochet se démarque non pas par sa forte personnalité d’homme tyranique, mais par son silence et sa soumission.

A chaque intervention, Lucy lui ôte la parole, donne les ordres, décide la façon dont les choses doivent se faire.

¿Porque no pensarás llamar a elecciones? Imagínate que perdamos, con lo malagradecidos que son los chilenos. Imagínate que esos marxistas ganen y ocupen esa maravilla de Parlamento. ⁸⁷

Que Lucy prenne des décisions à la place de son mari contredit tout le système qui, construit sur la base des « attentes collectives », détermine les comportements masculins et féminins. Il n’est pas *normal* de voir une femme prendre le dessus sur un homme et encore moins si cet homme est un dictateur. Le pouvoir décisionnaire de Lucy met Pinochet à l’écart de l’espace politique et social.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 112.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 42. C’est moi qui souligne.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 164.

Mira que andar con ese batallón custodiándote, era evidente que los terroristas te seguían los pasos por todos lados. Ahora la seguridad se usa más discreta, hombre, sin helicópteros ni sirenas. Apenas tres autos sobrios de comitiva, como ahora.⁸⁸

Le dictateur devient un homme pusillanime incapable de prendre des décisions et de s'exprimer.

Y no me mires con esa cara de censura, porque hoy estás de cumpleaños, yo hablo lo que quiero y no me importa que a ti te moleste. No faltaba más. Ponle esa cara de ogro a tu tropa, pero a mí no me echas a perder este día que hay tanto que hacer.⁸⁹

Or, Lucy ne se satisfait pas de prendre la place du dictateur ; elle l'attaque par tous les flancs. En cas de bonnes décisions de ce dernier, Lucy les revendique. Mais, quand il est question de défaites et d'échecs, tous sont attribués à Pinochet. Les reproches réapparaissent et Lucy a l'occasion de se réjouir d'un triomphe rétrospectif, un « je te l'avais dit » qui affirme son pouvoir : « *todo por tu culpa* », « *tú tan porfiado, tan cabeza dura* » et qui anéantit le dictateur.

Chacune de ses réprimandes prend la forme d'une paralipse qui adoucit ses propos la présentant comme aimable et bienveillante alors que ses reproches sont violents et acerbes.

Nunca te recriminé por esa pistola de Hitler que tú querías comprar en Madrid cuando fuimos al funeral de Franco. Imagínate pagar treinta mil dólares por un cachureo así. Además, ni siquiera tenías la seguridad de que era auténtica, y si no fuera porque yo te di el pellizco en el brazo, si no fuera porque yo me di cuenta de que esos falsificadores tenían un canasto de pistolas debajo del mesón, tú caes redondo como gringo tonto con esos españoles ladrones.⁹⁰

Son « je ne t'ai jamais reproché cela » est l'exemple d'une stratégie bien composée. D'abord, elle montre son côté maternel compréhensif, elle fait preuve de patience et préserve les intérêts de son mari. Puis, cette innocente prétérition qui lui permet de confirmer son bon jugement « *si no fuera porque yo te di el pellizco, si no fuera porque yo me di cuenta* » sans brusquer le dictateur, lui ouvre la voie pour une attaque plus directe et coriace « *gringo tonto* ».

⁸⁸ *Ibid.*, p. 163.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 93.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 59.

Lucy ne se limite pas simplement à occuper l'espace public – censé être l'espace de son mari –. Ses interventions, d'une violence, tantôt douce, tantôt mordante, rabaisent et anéantissent la masculinité du dictateur. Quelques mots de Lucy suffisent pour qu'Augusto tombe de son piédestal. A travers les yeux de Lucy, l'image du Grand Dictateur est réduite au néant :

Me matan, me matan, quería decir en el momento que abrió los ojos ante la cara de su mujer, que todavía enojada les tiraba el frasco de medicinas. El heli, el heli, el helicóptero, alcanzó a toser en el desespero. No pasa nada, hombre, tómate tus gotas, no seas gallina.⁹¹

Le formidable tyran, archétype de la puissante masculinité dominatrice, est – par ces mots odieux « *no pasa nada, tómate tus gotas, no seas gallina* » – dépouillé de son « *hombría* » et rhabillé en petit enfant.

Devant sa femme, le courage et la cruauté qu'il montre vis-à-vis du peuple lui font défaut. En sa présence, le dictateur est démuné de son masque de chef suprême de la nation chilienne, elle le contraint à révéler un autre visage, celui de « *viejo cobarde* », de « *poule mouillée* ».

Y eso te pasa por haberlos dejado entrar, eso te ocurrió por ser un viejo cobarde que le tuviste miedo a la mala fama que le hacían afuera a tu gobierno.⁹²

Lucy ne lésine pas sur les épithètes injurieuses : « *bigote de escobillón escarchado* », « *porfiado* », « *cabeza dura* », « *gringo tonto* », « *viejo amarrete* ». Jamais aucun mot de Lucy n'encourage son mari, encore moins ses conseils qui ne cherchent aucunement à l'aider ou à protéger son image. Au contraire, il s'agit de critiques féroces et accablantes qui nuisent à son caractère et à sa virilité.

¿Para qué te pusiste lentes oscuros si estaba nublado ese día hombre?, lo había recriminado su mujer entonces. No ves cómo los comunistas han usado esa foto para desprestigiarte. Pareces un gánster, un mafioso con esos lentes tan feos.⁹³

⁹¹ *Ibid.*, p. 171.

⁹² *Ibid.*, p. 92.

⁹³ *Ibid.*, p. 129.

Mais au fond, même s'il caricature l'image du dictateur, Lemebel ne s'éloigne guère de la réalité : Augusto Pinochet est un « homme conformiste et prudent » et ce n'est que par la force de volonté de sa femme qu'il s'est convaincu que seule l'armée lui seyait bien :

Dans la vie intime, Lucy prend la place du despote tyran. Elle le soumet à ses sermonnades jour après jour et lorsqu'elle parle, il doit se taire. C'est elle qui, avec sa « litanie cacatoesque », nous montre un dictateur engourdi dans ses rêveries et hanté par de sombres prémonitions.⁹⁴

Dans sa maison, Pinochet n'est que le militaire qui permettrait à Lucia Hiriart d'accéder à une classe sociale dont elle a toujours rêvé. Elle le contrôle ; c'est grâce à elle que s'opère chez lui un grand changement de vie : le soldat humble et peureux devient un dictateur sanguinaire et avide de pouvoir, mais ceci seulement « *de puertas para afuera* ». Car on sait que l'homme le plus puissant du pays « préférerait ne pas discuter avec Lucia Hiriart et gardait silence quand elle l'accablait de reproches⁹⁵ ».

Il souffre visiblement d'un complexe d'infériorité. Non seulement il est méprisé et insulté par sa femme, mais il est également considéré par ses collègues comme « un général de peu d'envergure intellectuelle⁹⁶ ».

La vision de ce deuxième Pinochet lâche et craintif nous dévoile dans le même temps une femme brutale et condescendante. Lucy est en quelque sorte l'éminence grise qui fait d'Augusto non pas un dictateur, mais la caricature d'un despote ; le simulacre de dictateur réduit à ses caprices.

3.3. Du côté du rêve

Pour appréhender en totalité le dictateur, il nous faut poursuivre dans la « *práctica analítica*⁹⁷ » d'un phénomène qui hante son esprit - sur les plans conscient et inconscient - : l'homosexualité. L'homosexualité et la féminité en général éveillent en lui des sentiments qui concourent à la construction de son image diffuse de dictateur.

⁹⁴ Michel Faure, *Augusto Pinochet*, Paris, Perrin, 2020, p. 52.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 185.

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ S. Sarduy, *op. cit.*, p. 25.

Naturellement, il a de l'aversion pour les libertés sexuelles et s'acharne sur les homosexuels. Pour lui, il s'agit de dégénérés, d'« hurluberlus efféminés », de tapettes exhibitionnistes, enfin de porte-malheurs et de plaies qui « comme les communistes, se développent rapidement ». Qu'il s'agisse de ses gardes du corps, de Gonzalo, le coiffeur *pédé* de sa femme ou d'un passant à l'allure féminine, il les hait et les méprise tous. Il lui faut donc les réduire au silence.

Mais voilà que brutalement Pinochet est mis sous la tutelle esthétique et mystique de Gonza, le – supposément homosexuel – styliste de sa femme. Ses cheveux gris qui rappellent son âge seront teints en « *celesté azulado* », les sourcils blancs qui retombent comme des franges seront teints et épilés à leur tour.

Mira qué brillante es Gonzalo al pensar así. Y tú ni lo tomas en cuenta cuando te corta el pelo y te sugiere teñirte esas canas grises de celeste azulado. Por tus ojos, dice él ¿por qué otra cosa va a ser? ¿ah? Además, esas cejas blancas parecen chasquillas. ¿por qué no dejas que Gonzalo te las pinte y te las depile?⁹⁸

Ces sont des scènes où le lecteur ne peut que rire en lisant de telles histoires où le despote à l'origine de la plus grande barbarie du pays est soumis aux critiques de sa femme et de son coiffeur, Gonzalo :

Ya estaba cansado de escucharla batiendo la lengua, halagando a ese mariposón que se metía hasta en sus calzoncillos.⁹⁹

Il doit supporter les blablas de cet homosexuel qui depuis son mariage lui a dicté toutes ses décisions. Parce que, entre les mots de Gonza, rapportés par Lucy, et les propres mots de cette femme, il ne s'y reconnaît plus ; elle est devenue la porte-parole de Gonza qui à son tour devient indirectement *maître* du dictateur.

Gonza me lo dijo, me lo advirtió tanto que no debía ir [...]. Mejor quédese aquí. Gonza me vio el I Ching y ahí salía. No te digo. “No cruzar la gran agua, permanecer quieto”, decía ese libro sabio. Pero tú nunca me haces caso, tú siempre tan incrédulo, tú siempre desconfiado de Gonza.¹⁰⁰

⁹⁸ P. Lemebel, *op. cit.*, 2019, p. 29.

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 40.

L'image – déjà affaiblie par la puissance de Lucy – que l'on aurait pu avoir du chef militaire s'estompe lentement derrière les artifices de Gonza. Ces *maquillonnages*, auxquels il souhaiterait soumettre Pinochet, font émerger en lui les traits fardés et peaufinés des travestis. Or, Gonza n'est pas le seul « *maricón* » à le tourmenter ; Lemebel place ce genre de personnages stratégiquement dans le roman, non seulement pour le tyranniser, mais surtout pour « l'homosexualiser ».

A l'occasion d'un de ses voyages, il voit un couple « bizarre » – il s'agit de la Loca et de Carlos – dont le souvenir l'assaillit soudainement quelques jours après :

¡Un maricón!, gritó indignado, despertando a su mujer, que saltó en el asiento perdiendo el sombrero [...]. Eran homosexuales, mujer, dos homosexuales. Dos degenerados tomando el sol en mi camino. A vista y paciencia de todo el mundo. Como si no bastara con los comunistas. Ahora son los homosexuales exhibiéndose en el campo, haciendo sus cochinadas al aire libre.¹⁰¹

Les frayeurs de Pinochet ressemblent aux crises d'hystérie, qui pendant longtemps, ont été attribuées exclusivement aux femmes. Chez lui, il s'agit d'un mode de défense, de camouflage qui – à l'aide des insultes moralisatrices : « *degenerados* », « *sus cochinadas* » – lui permet de déguiser son côté féminin/homosexuel en une haine apparente et superflue.

[...] el joven cadete con una mano en su estrecha cintura parecía soñar viendo encrespase la corriente [...]. ¿Y de dónde salió ese pájaro afeminado?, preguntó al cadete que se alejaba hasta el bosque acompañado por el escolta.¹⁰²

[...] No soporto verlo mariconeando en mi jardín, insolentando a los muchachos de la escolta [...] pero el remolino de los picaflores seguía allí, alterando el orden de la mañana con su zigzaguo molesto.¹⁰³

Pour conjurer cette féminité, il crée une zoologie dans laquelle le grand « *Condor chasseur*¹⁰⁴ » et les aigles, symboles selon lui de la grandeur et de la masculinité, seraient ses effigies. Les oiseaux-mouches et les papillons « folâtrant » seraient des symboles féminins et

¹⁰¹ P. Lemebel, *op. cit.*, 2019, p. 43.

¹⁰² *Ibid.*, p. 126.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 127.

¹⁰⁴ Les condors ne chassent pas.

donc d'homosexualité. Il vient à bout de la « *patologización* » de l'homosexualité qui l'obsède. Il la transforme en maladie qui se répand partout dans le pays et qui pourrait l'atteindre lui-même. Le cadet « tapette » et sa différence mettent en péril sa virilité et les oiseaux-mouches « altérant l'ordre » font trembler l'hégémonie masculine détentrice du pouvoir.

El gesto fue haciéndose mecánico a medida que desfilaba la larga cola al compás vibrante de los orfeones. Y cuando llegó el último chico de uniforme, lo sobresaltó la voz aflautada del muchacho diciéndole. ¿Qué tal, presidente? Era el mismo maripozuelo que había mandado a expulsar de la escuela militar. El mismo culijunto que ahora lo enfrentaba sonriendo, desabotonándose la guerrera, desnudándose un pecho forrado en un negro sostén de encaje para recibir la medalla. No me vaya a clavar, mi general, le decía burlesco.¹⁰⁵

Dans son état de veille, Pinochet a la main sur le destin de ce cadet ; il le chasse en l'accusant de commettre des actes « immoraux ». Mais dans ses rêves, cette domination prend un autre tournant. Cette scène fait penser à un film porno où, comme dans un jeu de rôles sexuels, le cadet « *pájaro afeminado* » paré de « *un negro sostén de encaje* » jouera le rôle passif. Pinochet, mâle habillé en costume militaire, sera l'objet sexuel des fétichistes de l'uniforme.

Il ne voudra plus dormir, car « *las continuas pesadillas lo ponían de mal genio y trató de permanecer despierto hasta llegar a Santiago*¹⁰⁶ ». Tout comme dans la vie réelle, dans ses rêves Pinochet est désarmé.

Du côté du rêve également, Pinochet est victime d'une autre présence féminine : sa mère. Dans un autre de ses cauchemars, Pinochet se voit « avec la peau toute rouge à force d'être frottée, talquée, frictionnée aux essences parfumées ». Il est « rubicond et parfaitement coiffé, sa houppe gominée, il était fin prêt, impeccable dans son costume de marin en coton rêche », attendant les enfants que sa mère l'avait obligé à inviter.¹⁰⁷

Il revoit aussi le gâteau d'anniversaire que ses invités mangeraient et dans lequel il avait versé des mouches, des blattes et toutes sortes d'insectes hachés. Mais comme il le souhaitait, personne n'arrive. C'est donc lui-même qui doit avaler le terrible mélange et être en proie aux vomissements, aux cavalcades et aux haut-le-cœur qu'il espérait infliger aux autres enfants.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 155.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 136.

¹⁰⁷ P. Lemebel, *Je tremble, ô Matador*, (Traduit par Carrasco, A.) Paris, Denoël, 2004.

Y no me digas que no quieres, lo amenazó su madre, dulcificando su gesto al ofrecerle en la boca una cucharada del insectario manjar. Ya pues, mi niño, abra la boca. A ver, una cucharada por mí, una cucharada por la nana, y una cucharada por cada año que cumple. Y Agustito, conteniendo la náusea, tragó y tragó sintiendo en su garganta el raspaje espinudo de las patas de araña, moscas y cucarachas que aliñaban la tersura lúcuma del pastel.¹⁰⁸

Les rêves du dictateur – que Freud appellerait des rêves enfantins car ils sont l' « essai d'accomplissement d'un désir simple et sans voile¹⁰⁹ » – en dépit de leur pauvreté sont le symptôme de sentiments refoulés. Son refus d'inviter d'autres personnes à son anniversaire n'est que son désir caché d'avoir des amis, d'être aimé et d'être admiré. Car, comme l'affirme Lucy : « plus personne ne t'aime, et ça ne concerne pas les seuls communistes, comme tu prétendais. Maintenant, c'est au tour de tes propres amis, et je suis sûre que si Franco était encore en vie, il ne nous aurait pas reçus non plus¹¹⁰ ».

Mais le symbolisme des rêves ne s'arrête pas là ; sa mère n'est autre que sa femme qui l'assujettit et le montre comme un petit enfant¹¹¹. Elles – présentes dans son enfance et dans son âge adulte – demeurent dans son inconscient et s'amuse à dévoiler « les efforts désespérés de l'homme-enfant pour faire l'homme¹¹² ». Son appréhension de l'homosexualité, son désir de se montrer masculin et viril, de s'abstraire de tout signe de faiblesse est la preuve de son uranisme réprimé, des doutes sexuels qui l'assaillent.

Mais au bout du compte, ce qui tenaille le dictateur n'est pas tel ou tel personnage, mais ce que leur altérité peut incarner. Sa mère, sa femme, le cadet efféminé, la Loca au loin, les papillons, les oiseaux-mouches, la littérature, la poésie, évoquent, chez le dictateur, la féminité, la femme intérieure : l'*Anima* dont parlait Carl Jung :

El ánima es una personificación de todas las tendencias psicológicas femeninas en la psique de un hombre, tales como vagos sentimientos y estados de humor, sospechas proféticas, captación de lo irracional,

¹⁰⁸ P. Lemebel, *op. cit.*, 2019, p. 96.

¹⁰⁹ Sigmund Freud, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, 1988, p. 67.

¹¹⁰ P. Lemebel, *op. cit.*, 2004.

¹¹¹ Michel Faure (185) rappelle les cris de Lucia quand Augusto avait demandé une *poule au pot* comme la préparait sa mère : « Tu es le président, Augusto, fais-toi à l'idée de manger du crabe et du caviar ».

¹¹² P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 63.

capacidad para el amor personal, sensibilidad para la naturaleza y – por último, pero no en último lugar – su relación con el inconsciente.¹¹³

Chez Pinochet, la négation et le refus de son *anima* résulte en cette névrose bipolaire qui le contraint à se soumettre aux femmes et simultanément à repousser toute autre féminité : la propre et celle des autres.

Le dictateur est rabaissé, marqué par son manque de courage et d'autorité. Parmi tous et tout, c'est lui le personnage soumis, donc féminin. Et comme « [...] la féminité se mesure à l'art de *se faire petite*¹¹⁴ », il est relégué dans l'ombre ; l'espace public qui dans la logique androcentrique est propre aux hommes lui est refusé. Ce n'est pas par hasard que dans le roman chaque apparition du dictateur se fait depuis son lit, accroupi, allongé, endormi – à l'inverse de Lucy qui est toujours debout et qui paraît bien plus grande que lui – car le rôle et l'espace féminins lui ont été imposés.

L'image de dictateur – qui ne se concrétise jamais – est seulement le simulacre de virilité par lequel Augusto Pinochet veut être reconnu. Mais malgré ses efforts pour pérenniser cet idéal masculin, il s'agit seulement d'un déguisement temporaire.

On saisit la logique du travestissement qui consiste à renverser les rôles : homme-dominant/femme-dominée, masculinité-dominante/ féminité-dominée. Les personnages sont redessinés : Pinochet est un efféminé, travesti et assujéti, Lucy une mère puissante, dominatrice et condescendante et Gonza et le cadet – représentants de l'homosexualité – des acteurs de poids dans la compréhension du tyran.

¹¹³ Carl Jung, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 177.

¹¹⁴ P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 30.

IV. Tremblement et déguisement de la réalité : simulation et simulacre

El travesti no copia, simula.

–Severo Sarduy, *La Simulación*

Dans une certaine mesure, le genre de la Loca et le rôle d'Augusto Pinochet sont eux aussi fondés sur le principe de la dissimulation et de la simulation : le travesti doit dissimuler son sexe tout en simulant avoir des attributs féminins – sa voix, ses mouvements, ses organes sexuels – qu'il n'a pas. Quant au dictateur, il dissimule ses peurs et sa féminité et feint de détenir un pouvoir dont sa femme est le véritable détenteur.

Dissimuler est feindre de ne pas avoir ce qu'on a. Simuler est feindre d'avoir ce qu'on n'a pas. L'un renvoie à une présence, l'autre à une absence. Mais la chose est plus compliquée, car simuler n'est pas feindre [...] Donc, feindre ou dissimuler laissent intact le principe de réalité : la différence est toujours claire, elle n'est que masquée tandis que la simulation remet en cause la différence du « vrai » et du « faux », du « réel » et de l'« imaginaire ».¹¹⁵

Mais dissimulation, simulation, travestissement et déguisement se confondent dans le roman et ne concernent plus seulement les corps et les caractères des personnages : ils touchent obliquement la réalité diégétique. Le premier exemple se trouve dans le contenu – jamais explicitement dévoilé et toujours dissimulé – des « boîtes » que Carlos dépose chez la Loca :

Mientras la loca inventaba nuevos muebles para el decorado fundas y cojines que ocultaban el pollerudo secreto de los sarcófagos.¹¹⁶

Más bien seguiría con su teatralidad decorativa... y terminó la escenografía coronando el blindado artefacto con una maceta de alegres gladiolos.¹¹⁷

Las cajas y cajones se habían convertido en cómodos tronos, sillones y divanes, donde estiraban sus huesos las contadas amigas maricas que visitaban la casa.¹¹⁸

¹¹⁵ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 7.

¹¹⁶ *Ibid.*, *op. cit.*, 2019, p. 13.

¹¹⁷ *Ibid.*, *op. cit.*, 2019, p. 21.

¹¹⁸ *Ibid.*, *op. cit.*, 2019, p. 14.

Des « artefacts blindés » sont dissimulés par des boîtes qui à leur tour – masquées par des fleurs, des draps ou des oreillers – simulent les formes et le confort des trônes et des divans. Mais les armes ne sont pas les seules à être simulées et dissimulées :

La vajilla inglesa y los cubiertos de plata se los voy a llevar a la ranita, se dijo arrumbando la tetera abollada y un resto de platos saltados y tazas sin oreja.¹¹⁹

Il s'agit presque de transformation « plus vraie que vraie », mais la vaisselle anglaise et les couverts en argent ne sont que des babioles qui simulent le luxe. Or, tout au long du roman, la simulation non seulement transforme les objets, elle les crée. La rêverie simulatrice de la Folle fait apparaître *ex nihilo* des objets :

Con su florida imaginación, repartió la vajilla de plata en los puestos de cada general, puso las copas rojas a la derecha, las azules a la izquierda.¹²⁰

Elle peut remanier sa mesure et la présenter comme un manoir, même si l'on sait qu'il ne s'agit que d'une « *escenografía* » :

Al correr los tibios aires de agosto la casa era un chiche. Una escenografía de la Pérgola de las Flores improvisada con desperdicios y afanes Hollywoodienses. Un Palacio oriental encielado con toldos de sedas crespas y maniqués viejos, pero remozados como Ángeles del apocalipsis o centuriones custodios de esa fantasía de loca tulipán.¹²¹

Su palacio persa, sus telones y drapadas bambalinas de carey.¹²²

Rappelons ici l'idée de Cristian Pérez Guerrero qui voit dans le néo-baroque « une esthétique qui travestit la pauvreté et la marginalité de la folle en feux d'artifice décoratifs¹²³ ». C'est grâce à cette imagination créatrice néo-baroque que nous pouvons nous représenter le

¹¹⁹ *Ibid.*, *op. cit.*, 2019, p. 152.

¹²⁰ *Ibid.*, *op. cit.*, 2019, p. 55.

¹²¹ *Ibid.*, *op. cit.*, 2019, p. 60.

¹²² *Ibid.*, *op. cit.*, 2019, p. 128.

¹²³ C. Pérez Guerrero, *op. cit.*, p. 310 « Reficcionalizar la crueldad: teatralización y travestismo en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel ». *Revista Chilena de Literatura*, n° 99, 99, avril 2019, p. 310.

travesti car une vieille photo de la Loca habillée en femme et les fluctuations du « il » et « elle » ne suffiraient pas à rendre compte du travestissement.

Una loca vieja y ridícula posando de medio lado, de medio perfil, a medio sentar, con los muslos apretados para que la brisa imaginaria no levantará su pollera también imaginaria, así quieta, tan Cleopatra erguida frente a Marco Antonio. Tan Salomé recatada de velos para el Bautista.¹²⁴

En fin, espero que el mantel le guste y me pague al tiro para venirme y que no me pille la lluvia, se recitó a sí mismo, mientras llegaba a la esquina y hacía parar la micro con el gesto de su dedo erecto por el brillo de un diamante invisible.¹²⁵

En la agitada carrera se quitó los zapatos y soltó los pinches imaginarios que sujetaban su ilusoria cabellera.¹²⁶

Pero nadie le respondió, ni siquiera su propio eco cuando arrastrando a la cola vieja escalera arriba, hizo sonar los tacos imaginarios escandalera y deliciosa.¹²⁷

Tan sólo, tan encapullado en su propia red que ni siquiera podía llorar no habiendo un espectador que apreciara el esfuerzo de escenografiar una lágrima.¹²⁸

Un diamant invisible, une chevelure opulente, le vent, les talons aiguilles et la jupe – tous imaginaires – s’ajoutent à l’artifice et recréent le travesti qui n’est jamais officiellement dépeint.

Rien dans le texte ne dit la vérité et pourtant elle est connue ; la simulation ne la cache pas, mais la fait reluire : les boîtes contiennent les armes qui seront utilisées lors de l’attentat contre Pinochet – marionnette déguisée en dictateur –. Carlos n’est pas un étudiant et ce n’est pas son vrai nom. Le personnage de la Loca est complètement inextricable et la scène de sexe, si richement décrite, n’a peut-être pas eu lieu. Toute la simulation et dissimulation mises en place dans cette histoire ne sont qu’ornementales – « *en cuanto a su utilidad el juego barroco es nulo*¹²⁹ » – puisqu’elles ont un effet inverse de ce qui est attendu. On crée une image qui est

¹²⁴ *Ibid., op. cit.*, 2019, p. 27.

¹²⁵ *Ibid., op. cit.*, 2019, p. 51.

¹²⁶ *Ibid., op. cit.*, 2019, p. 166.

¹²⁷ *Ibid., op. cit.*, 2019, p. 69.

¹²⁸ *Idem.*

¹²⁹ S. Sarduy, *op. ct.*, 1999.

tout de suite éliminée : elle porte une jupe, une bague avec un gros diamant, une longue chevelure... nous l'imaginons, nous voyons le travesti *mis sur son trente-et-un*, mais immédiatement tout se révèle comme étant « imaginaire » : ni diamant, ni bague, ni même de chevelure.

Mais c'est clair et c'est voulu. La Folle et le narrateur passent leur temps à nous ressasser que tout est mis en scène, que même la peur est une fiction cinématographique, « *miedo cinematográfico* », « *imitación* », « *comedia* », « *película incierta* » :

Todo ese proyecto escenográfico para enamorar a Carlos había sucumbido, se había desplomado como una telaraña rota por el peso plomo de una historia urgente.¹³⁰

Uno a uno sus pasos fueron estampidos cinematográficos que la ametrallaron rodando escaleras abajo moteada de púrpura, repitiendo ahogada en sangre el nombre de Carlos-Carlo-Carl. Aquel nombre falso, disperso en la súplica chamullera de esas letras, un nombre de mentira, de bambalinas, tan ficticio como esa jugarreta imaginaria de actuar el miedo.¹³¹

Impudemment, l'artifice est affiché partout. On simule l'émotion : « *se corría por la tangente simulando emoción* », un bâillement : « *simulando un bostezo* » et même le *non-simulable* car comment simuler un rougissement « *afectada simulando rubor* », comment simuler être « *una maja llovida de pájaros y angelitos* » ? La simulation est annoncée, donc dévoilée, avant même d'être exécutée.

Tant de simulation et dissimulation de la Folle et du narrateur remettent « en cause la différence du *vrai* et du *faux*, du *réel* et de *l'imaginaire* ». Entre tant d'annonces faites et aussitôt défaites, le narrateur et le personnage font tout pour tout confondre et ces « *casi* » entre guillemets en sont la preuve :

El pestillo de su cierre éclair era un pequeño tren de bronce que seguía descarrilado a mitad de ruta, casi en el mismo lugar. Si no fuera por ese «casi», todo hacía pensar que el revuelo de imágenes anteriores solo había sido parte de su frenético desear.¹³²

¹³⁰ P. Lemebel, *op. cit.*, 2019, p. 128.

¹³¹ *Ibid.*, *op. cit.*, 2019, p. 144.

¹³² *Ibid.*, *op. cit.*, 2019, p. 89. Les guillemets sont de l'auteur.

Se veía casi bella. Y si no fuera por el «casi», nadie podría reconocerla forrada en el lamé escamado de su vestido de sirena, nadie podría pensar que era ella en esa pose blandamente torcida la cadera y el cuello mirando atrás.¹³³

Quel besoin de mettre l'accent sur ce «casi» si ce n'est pour alourdir et rendre le simulacre encore plus flou, pour nous enfoncer dans la confusion et la moquerie ? Mais l'artifice atteint son paroxysme quand l'homosexualité de la folle est mise en question : lors du contrôle policier, Carlos lui demande de jouer le rôle d'homosexuel, de se travestir en mettant son chapeau pour qu'on la voit comme une « *dama elegante* » (simulation sur simulation). Elle le fait et après avoir monté tout ce simulacre, elle le défait en affirmant qu'elle n'est pas ainsi :

Lo hiciste muy bien. Es que tengo alma de actriz. En realidad, yo no soy así, actúo solamente.¹³⁴

Que veut dire ce « je ne suis pas ainsi ». Ainsi comment ? homosexuel ? travesti ? La Loca est donc un homme qui simule être une femme – un travesti – tout en affirmant ne pas l'être ?

V. La forme néo-baroque

*Y como siempre, la
loca lo sorprendió con su
alucinada fantasía
barroca*

*¿Y por qué es América
Latina la tierra de elección
del barroco?*

– Alejo Carpentier, *Lo barroco y lo real maravilloso*

Tengo miedo torero est constamment perçu comme une œuvre littéraire de style kitsch, camp ou baroque. En prétendant qu'il s'agit de catégories du même rang, on oublie que les deux premières portent en elles un jugement de valeur. Jugements de valeur qui sont d'ailleurs fréquemment appliqués aux œuvres de *forme baroque* et que nous n'étudierons pas car :

¹³³ *Ibid.*, *op. cit.*, 2019, p. 150. Les guillemets sont de l'auteur.

¹³⁴ *Ibid.*, *op. cit.*, 2019, p. 25.

El juicio estético, en fin, forma parte íntimamente de los “caracteres de época” precisamente como las obras que juzga. Lo que, pensándolo bien, es incluso banal: cada obra, como ya se ha dicho, también contiene siempre las instrucciones para su propio uso, aún el estético.¹³⁵

Tout comme Calabrese, nous parlons de néo-baroque car ce roman de Lemebel « *está marcad[o] por una “forma” interna específica que puede evocar el barroco* » où néo ne devrait pas faire penser à un « après » ou à une « *repetición, recurrencia, reciclaje de un periodo específico del pasado, que sería precisamente el barroco* »¹³⁶, mais au contraire à un rapprochement par analogie.

Bien que les définitions du baroque soient très disparates et jamais acceptées unanimement, il nous semble que ce sont peut-être les visions d’Omar Calabrese et d’Alejo Carpentier qui parviennent à embrasser tous les horizons du *baroquisme*.

Por “barroco” entenderemos, en cambio, las categorizaciones que “excitan” fuertemente el orden del sistema y lo desestabilizan por alguna parte, los someten a turbulencia y fluctuación y los suspenden en cuanto a la capacidad de decisión de los valores.¹³⁷

Pour Carpentier, le baroque ne peut pas être défini comme un courant ou un style artistique, mais plutôt comme une pulsion créatrice, comme un esprit, « una constante del espíritu » :

Arte en movimiento, arte de pulsión, arte que va del centro hacia afuera y va rompiendo, en cierto modo sus propios márgenes [...] Espíritu que puede renacer en cualquier momento y renace en muchas creaciones de los arquitectos más modernos de hoy. El barroco se manifiesta donde hay transformación, mutación, innovación.¹³⁸

Calabrese et Carpentier se rejoignent pour dire que le baroque n’est pas une période spécifique de l’histoire de la culture, mais plutôt une constante formelle (une constante de

¹³⁵ Omar Calabrese, *La era barroca*, Madrid, 1999, p. 33.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 31.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 43.

¹³⁸ Alejo Carpentier, *Ensayos Selectos*, Buenos Aires, Corregidor 2007, p.126.

forme), une « attitude générale et une qualité formelle des objets qui l'expriment [le baroque]¹³⁹ ».

Dans ces conditions, une littérature de *forme* baroque est celle où – sans égard pour l'époque où elle est produite – la profusion lexicale et la prolifération de signifiants ne laissent aucune place au vide : *horror vacui*. Littérature où les descriptions, les digressions, les parenthèses et les détours pourraient se prolonger *ad infinitum*. Littérature qui – insatisfaite des mots – réinvente les langues, crée des termes, des métaphores, des jeux. Littérature insolite qui *excite* et fait trembler « l'ordre du système, le déstabilise ». Toutes ces littératures rassemblées en une seule dans *Tengo miedo torero*.

¹³⁹ O. Calabrese, *op. cit.*, p. 33.

VI. L'artifice néo-baroque dans *Tengo miedo torero*

En el barroco, la poética es una retórica: el lenguaje, código autónomo y tautológico no admite en su densa red cargada, la posibilidad de un yo generador, de un referente individual, centrado, que se exprese – el barroco funciona al vacío – que oriente o detenga la crecida de los signos.

*Barroco pinturero.
Barroco del sincretismo.*

– Severo Sarduy, *La Simulación*

Dans ses essais, Sarduy envisage la *Parodie* comme un des procédés primordiaux que la littérature néo-baroque a mis en place. La Parodie serait ce qui fait qu'un texte relève d'autres textes par le biais de l'intertextualité, de l'*intratextualité*, des citations, de la réminiscence, etc. Pour lui, toute œuvre majeure de la littérature néo-baroque trouverait ses sources dans des œuvres plus anciennes :

Solo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que hay que leer en filigrana para gustar totalmente de ella, ésta pertenecerá a un género mayor; afirmación que será cada día más valedera, puesto que más vastas serán las referencias a nuestro conocimiento de ellas, más numerosas las obras en filigrana, ellas mismas la desfiguración de otras obras.¹⁴⁰

Ceci correspond à ce que Calabrese appelle l'esthétique de la répétition – propre au « goût néo-baroque »¹⁴¹ – et qui se décompose en « *modo icónico estricto* », « *modo temático* » et « *modo narrativo* »¹⁴². Les thématiques ainsi que les formes narratives chez Copi, Donoso, Puig et Genet relèvent de schèmes de répétition qu'il est impossible de ne pas

¹⁴⁰ Severo Sarduy, *Obra completa, Tomo II*, Madrid, ALLCA XX, 1999, p. 1393.

¹⁴¹ Calabrese évoque le goût du détail, du fragment et de la répétition en tant que des tendances caractéristiques de l'époque contemporaine, l'ère baroque.

¹⁴² O. Calabrese, *op. cit.*, p. 48.

retrouver dans *Tengo miedo torero* par un collage de références directes ou indirectes. Ainsi, la Loca del Frente hérite des traits des travestis âgés que sont la Manuela, Molina, Divine.

Appréhendée aussi comme un procédé de la littérature néo-baroque latino-américaine, *l'artificialisation* est l'outil premier qui inscrit *Tengo miedo torero* dans cet *esprit* littéraire. Elle se manifeste dans la substitution, la prolifération et la condensation, éléments que nous étudierons de près.

6.1.La substitution

Pour Sarduy, la substitution, premier élément d'artificialisation du langage néo-baroque, opère au niveau du signe :

Quando en *Paradiso* José Lezama Lima llama a un miembro viril “el agujón del leptosomático macrogenitosoma”, el artificio barroco se manifiesta por medio de una sustitución que podríamos describir al nivel del signo: el significante que corresponde al significado “virilidad” ha sido escamoteado y sustituido por otro, totalmente alejado semánticamente de él y que sólo en el contexto erótico del relato funciona, es decir, corresponde al primero en el proceso de significación.¹⁴³

Ce phénomène est également observable – et à peu près dans les mêmes conditions – au chapitre 68 de *Rayuela* de Julio Cortázar publié quelques années avant *Paradiso* :

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes.

Même si, dans le texte de Cortázar, il est plutôt question de l'invention d'un langage (le Glíglico), certains mots qui existent dans la langue espagnole : « *amalar* » (rendre malade) et « *noema* » (noème : terme phénoménologique qui fait référence à l'objet intentionnel de la conscience intellectuelle), en dehors de ce texte, ne laissent pas entrevoir des éléments érotiques.

Dans l'étude de *Tengo miedo torero*, où la substitution est à chaque recoin, il y a un aspect linguistique que nous ne pouvons pas négliger : la variation sémantique des mots en

¹⁴³ S. Sarduy, *op. cit.*, 1999, p. 1388.

fonction des espaces géographiques. Le principe de substitution de Sarduy est plus ou moins valable compte tenu des changements sémantiques que la langue espagnole subit selon les différents lieux où elle est parlée.¹⁴⁴ Du point de vue d'un hispanophone autre qu'un chilien, certains mots peuvent paraître des substituts, mais il se peut que ce qui semble un artifice métaphorique n'en soit pas un véritablement.¹⁴⁵ Prenons un exemple de la scène où le lecteur apprend que la Loca a été violée par son père :

Tan ardiente su cuerpo de elefante encima mío punteando, ahogándome en la penumbra de esa pieza, en el desespero de aletear como pollo empalado, como pichón sin plumas, sin cuerpo ni valor para resistir el impacto de su nervio duro enraizándome. Y luego, el mismo sin sabor del no me acuerdo, el mismo calcetín olvidado, la misma sabana goteada de pétalos rojos, el mismo ardor, la misma botella vacía con su S.O.S naufragando en el agua rosada del lavatorio.¹⁴⁶

Tout d'abord, c'est le mot « *punteando* » du verbe « *puntear* » (être en tête dans une compétition) qui pose un problème car, dans plusieurs pays hispanophones, ce mot n'a pas de connotation sexuelle, ce qui le transforme pour ces lecteurs en substitut sémantique dans les termes de Sarduy. Mais pour les chiliens et les péruviens – lecteurs pour qui ce mot peut signifier : « quand un homme habillé frotte son pénis sur une zone du corps d'une autre personne » – , il n'existe dans cette première phrase ni substitution ni métaphore car le sens sexuel est pour eux explicite. Cela va de même pour le mot « *nervio* » qui se substitue au pénis, sauf pour les locuteurs chiliens et équatoriens pour qui le mot, dans le discours spontané, renvoie explicitement à l'organe copulateur masculin. C'est pourquoi la traductrice Alexandra Carrasco propose de traduire « *punteando* » et « *nervio* » par « culbuter » et « gourdin » car en français ces deux mots peuvent avoir une connotation sexuelle :

Son corps brûlant d'éléphant sur moi pendant qu'il me culbutait ;
j'étouffais dans la pénombre de cette chambre, je battais désespérément
des ailes comme un poulet qu'on empale, comme un pigeonneau

¹⁴⁴ Il n'est pas question ici de réaliser une étude sémantico-géographique des mots utilisés dans le roman, c'est pourquoi nous nous bornerons aux significations données par la *Real Academia de la lengua Española* dans le *diccionario de la lengua española* et le *diccionario de americanismos*. Pour les définitions des mots en français nous avons recours au dictionnaire Larousse et notamment au CNRTL.

¹⁴⁵ Sarduy affirme que « leptosomático macrogenitosoma » sont des mots totalement éloignés du mot « virilité » or, macrogenitosoma renvoie au trouble médical qui cause la croissance excessive des organes génitaux.

¹⁴⁶ P. Lemebel, *op. cit.*, p. 16.

déplumé, je n'avais ni le physique ni le cran nécessaire pour résister à l'impact de son gourdin qui prenait racine en moi.¹⁴⁷

En revanche « *enraizar* », dont la signification propre – et en dehors de tout contexte – n'est sexuelle dans aucun pays hispanophone, fonctionne parfaitement comme substitut de *pénétrer*, cela d'autant plus que cette substitution qui évoque la permanence des souvenirs traumatiques de la Loca del Frente trouve son complément métaphorique dans le « *sin sabor del no me acuerdo* ».

Il serait donc plus opportun de parler de substitut partiel quand pour un lecteur non chilien, la signification propre d'un mot est éloignée de son sens dans le texte, alors que pour un chilien – pays d'origine de l'auteur – ce même mot renverrait explicitement à ce sens, et de parler de substitut total quand la signification propre d'un mot et le sens qui lui est donné sont *totalelement éloignés* dans tous les pays hispanophones.

Mais c'est dans la scène où la Loca fait une fellation à Carlos – ainsi le croit-elle – que l'artificialisation par substitution prend une importance cardinale.

Ahí, a solo un metro, podía verlo abierto de piernas, macizo en la estilizada corcova de la ingle arrojándole su muñón veinteañero, ofreciéndole ese sauro enguantado por la mezclilla áspera que enfundaba sus muslos atléticos [...] No lo pensaba, ni siquiera cabía el nerviosismo en ese oficio de relojero, aflojando con el roce de un pétalo la envoltura apretada de ese lagarto somnoliento. Ni lo pensaba, dejándose arrastrar abismo abajo, marrueco abajo hasta liberar de ataduras ese tronco blando que moldeaba su anatomía de perno carnal bajo la alba mortaja del calzoncillo [...] En su cabeza de loca dudosa no cabía la culpa, este era un oficio de amor que alivianaba a esa momia de sus vendas. Con infinita dulzura deslizó la mano entre el estómago y el elástico del slip, hasta tomar como una porcelana el cuerpo tibio de ese nene en reposo. Apenas lo acunó en su palma y lo extrajo a la luz tenue de la pieza, desenrollando en toda su extensión la crecida guagua-boa, que al salir de la bolsa se soltó como un látigo. Tal longitud excedía con creces lo imaginado, a pesar de lo lánguido, el guarapo exhibía la robustez de un trofeo de guerra, un grueso dedo sin uña que pedía a gritos una boca que anillara su amoratado glande. Y la loca así lo hizo, sacándose la placa de dientes, se mojó los labios con saliva para resbalar sin trabas ese péndulo que campaneó en sus encías huecas. En la concavidad húmeda lo sintió chapotear, moverse, despertar, corcoveando agradecido de ese franeleo lingual [...] Es un arte de amor, se repetía incansable, oliendo los vapores de macho

¹⁴⁷ P. Lemebel, *op. cit.*, 2004, p. 17.

etrusco que exhalaba ese hongo lunar [...] La loca solo degusta y luego trina su catadura lírica por el micrófono carnal que expande su radiofónica libación. Es como cantar, concluyó, interpretarle a Carlos un himno de amor directo al corazón. Pero nunca lo sabrá, le confidenció con tristeza al muñeco que tenía en su mano, y la miraba tiernamente con su ojo de cíclope tuerto. Carlos, tan borracho y dormido, nunca se va a enterar de su mejor regalo de cumpleaños, le dijo al títere moreno besando con terciopela suavidad el pequeño agujero de su boquita japonesa. Y en respuesta, el mono solidario le brindó una gran lágrima de vidrio para lubricar el canto reseco de su incomprendida soledad.¹⁴⁸

Dans cet extrait : « *muñón* », « *sauro* », « *lagarto* », « *perno* », « *momia* », « *cuervo tibio* », « *guarapo* », « *péndulo* », « *hongo* », « *títere* » et « *mono* » sont tous des substituts totaux car ils ne renvoient nullement – hors de ce contexte – au signifié « pénis ». En revanche, « *Tronco* », « *nene* » et « *boa* » sont des substituts totaux pour des locuteurs chiliens (dont l’auteur), colombiens, vénézuéliens, etc. et des substituts partiels pour des péruviens, boliviens et honduriens pour qui ces trois mots servent de signifiants du *phallus*.

Mais si elle ne remet pas en question *le baroquisme* du roman, cette constatation prétend encore moins fragmenter et diviser le baroque selon les géographies, bien au contraire. Elle démontre combien cette polysémie de l’espagnol fait de l’Amérique hispanique *la terre du baroque*, terre où les sens des mots sont *infinis* et où chaque mot devient un « *foco proliferante que se prolonga al infinito*¹⁴⁹ ».

6.2.La prolifération

Au même titre que la substitution, la prolifération est un des dispositifs de la métaphorisation, mais cette dernière naît de la surabondance de la première. La prolifération est l’excès des substituts qui crée une chaîne de signifiants et permet ainsi de contourner ou de dissimuler un mot.

Obliterar el significado dado, pero no remplazándolo por otro, por distante que éste se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina

¹⁴⁸ P. Lemebel, *op. cit.*, p. 16 - 89. C’est moi qui souligne.

¹⁴⁹ A. Carpentier, *op. cit.*, p. 131.

circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él – que llamaríamos lectura radial – podemos inferirlo.¹⁵⁰

L'extrait cité précédemment nous sert aussi d'exemple de ce dispositif de métaphorisation : « *Muñón veinteañero* », « *sauro enguantado* », « *lagarto somnoliento* », « *tronco blando* », « *perno carnal* », « *momia* », « *nene* », « *crecida guagua-boa* », « *dedo sin uña* », « *péndulo* », « *hongo lunar* », « *micrófono carnal* », « *muñeco* », « *títere moreno* », « *mono solidario* » forment la chaîne de signifiants qui entoure le signifié « phallus ». Ici nous prendrons en compte les adjectifs qui accompagnent ces substituts : en créant des *métaphores-énoncé* (en opposition aux métaphores-mots de la substitution¹⁵¹), ils densifient, complètent et enrichissent – et d'une certaine façon explicitent – l'image métaphorique.

En même temps qu'elle dissimule un signe, cette prolifération de métaphores-énoncés décrit son état, sa matière, sa couleur, son âge, sa taille, ses mouvements. En jouant avec les variations sémantiques de l'espagnol, l'auteur écrit – dans un exercice baroque de surcharge – autant de substituts qu'il lui est possible. Cela non seulement pour échapper à l'*horror vacui*, mais également pour démontrer que la langue lui permettrait de faire des substitutions à l'infini.

Le mot homosexuel – très important dans le récit – subit aussi des substitutions et des proliférations et forme à lui tout seul une longue chaîne métaphorique. Dans le texte, les mots qui suivent opèrent en tant que substituts totaux et partiels des signifiants « homosexuel » et « travesti » : « *afeminado* », « *amariconado* », « *coliflor* », « *coliflora pinturita* », « *colijunto* », « *colipata (o)* », « *coliza* », « *loca* », « *cola* », « *maraco* », « *maricoipa* », « *maricucho* », « *maricueca* », « *maridiuca* », « *mariflauta* », « *mariflor* », « *marilaucha* », « *marimba* », « *mariposón* », « *picaflor* » et « *una, un marica* ». Ce sont des substituts qui, en proliférant, *baroquisent* de plus en plus le texte.

Cette prolifération de substituts du mot homosexuel qui prend fin seulement avec la fin du roman est le résultat et l'effet de la condensation, dernier des mécanismes d'artificialisation.

¹⁵⁰ S. Sarduy, *op. cit.*, 1999, p. 1389.

¹⁵¹ Voir P. Ricoeur, *la métaphore vive*, 1975.

6.3.La condensation

La condensación es una de las prácticas del barroco: permutación, espejeo, fusión, intercambio entre los elementos – fonéticos, plásticos, etc. – de dos términos en la cadena significativa, choque y condensación de los que surge un tercer término que resume semánticamente los dos primeros.¹⁵²

Si la condensation est le fait de permuter, modifier et « *espejear* » les syllabes, les consonnes ou les voyelles dans les mots, il s’agit donc de la création de mots neufs. Bien que ce ne soit pas un mécanisme propre au roman, mais à la langue tout entière, ses effets s’exhibent pleinement dans ces pages. C’est le cas avec les mots « *coliflor* », « *coliflora pinturita* », « *colipata (o)* » et « *coliza* » qui – dans le *Diccionario de americanismos* – renvoient au mot homosexuel. Sans prétendre trouver leur étymologie réelle, ces mots paraissent être tous une sorte de métathèse, de permutation, d’apposition du mot « *loca* » – le seul parmi ces mots qui est mentionné avec le sens d’homosexualité dans le *Dictionnaire de la langue espagnole* –. Ce mot déjà métaphorique ne se suffit plus à lui-même. L-o-c-a, par permutation des consonnes devient c-o-l-a (qui au Chili signifie, comme dans beaucoup de pays hispanophones, signifie « folle », c’est-à-dire « homme homosexuel », comme en argot français), d’où, par apposition du mot « *flor* » : fleur – qui signifie aussi homosexuel¹⁵³- « *Coliflor* » : mot qui étymologiquement provient de l’italien, mais qui se prête parfaitement à cette supposition. Et dans un exercice de féminisation et de surcharge, coliflor devient « *Coliflora pinturita* », *pinturita*, « personne qui aime attirer l’attention » ce qui est un des stéréotypes souvent accolés aux homosexuels.

Il en va de même pour « *colipata* » qui, tout en signifiant « homme homosexuel » au Chili réunit « *coli* » et « *pata* » (qui par un hasard baroque, veut dire « lesbienne », sous d’autres latitudes¹⁵⁴). Citons encore « *coliza* » ou « *colijunto* »¹⁵⁵: calembours...pur plaisir d’ajouter des sons...essai – raté – d’épuisement d’un radical.

Même exercice pour tous les mots qui tirent sans doute leur origine de « *un/una marica* ». « *Maraco* », « *maricueca* », « *mariflor* », « *mariposón* » renvoient tous au signifiant « homosexuel »; « *Maricucho* », « *marilaucha* » sont les pseudopodes sonores et descriptifs

¹⁵² S. Sarduy, *op. cit.*, 1999, p. 1391.

¹⁵³ Selon el *Diccionario de americanismos*, ce n’est pas le cas au Chili.

¹⁵⁴ À Porto Rico et en République Dominicaine, selon el *Diccionario de americanismos*.

¹⁵⁵ Voir <https://jorgeartigas.cl/palabras-perdidas/>

d'un seul et même terme ; « *Marimba* » est une excroissance du signifiant *marica* ; « *Maridiuca* », « *Mariflauta* », « *maricoipa* » sont des hapax legomenon dans le roman.

Nous pourrions dire que la condensation mise en œuvre dans ce texte est « l'emportement éperdu qui pourra aller jusqu'à la destruction du discours : tentative pour faire resurgir historiquement la jouissance refoulée sous le stéréotype¹⁵⁶ ». Destruction car la nouveauté s'attaque aux structures canoniques de la langue elle-même et jouissance car l'apparition des mots neufs qu'implique la condensation fait de *Tengo miedo torero* un texte néo-baroque et un texte de plaisir. Ces nouveaux mots, dépouillés de leur sens péjoratif procurent le même plaisir et la même jouissance que *horodéictique* et *fractive* – trouvés lors de la lecture de Leibniz - ont procuré à Barthes. Ce n'est pas un hasard si toute cette nouveauté lexicale et sémantique se fait jour, le plus souvent avec des mots qui certainement évoquent un plaisir : « phallus » et « homosexuel ».

6.4.L'apposition

Nous considérons que, dans le même ordre que la substitution, la prolifération et la condensation, l'apposition inattendue de termes fait partie des mécanismes majeurs d'artificialisation baroque du langage dans *Tengo miedo torero*. Dans le roman, cette technique a recours à l'adjectivisation des substantifs et à la substantivation des adjectifs et accole des mots dont la proximité ne semble que distractive et incongrue, mais qui permet de décrire plus exactement une réalité.

L'extravagance de plusieurs de ces appositions peut *se résoudre* à l'aide de la préposition « *de* » pour « *Música alharaca* », « *Sol primavera* », « *felino orgullo* », « *murciélagos ojos* », « *ojos anfibios* » ou de l'adverbe « *como* » dans le cas de « *Dedos tarántulas* », « *dedos lombrices* », « *Yemas tarántulas* ». Mais tenter de trouver une solution syntactique pour d'autres appositions comme : « *Brocolí mariflor* », « *loca cancán* », « *helicóptero flotar* », « *clandestino manosear* », « *piltrafa vida* », « *aéreo flotar* », « *primas comadrejas* », « *insectario manjar* », « *carnívoro planear* », « *aleteo mosquito* », « *corazón de niño colibrí* » ne leur apporterait pas plus de sens et même les détruirait. Frezzato, en analysant la traduction française du texte, remarque bien ce problème :

¹⁵⁶ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 66.

Ainsi, dans ces deux expressions : « clima maricón » (p. 58) et « risas maricones » (p. 66) qu'Alexandra Carrasco traduit à tort par « ce temps de pédé » (p. 55) puis « leur rire de tapette » (p. 61) ; à tort car la traduction corrige l'original et ne laisse pas entendre la légère dissonance du détournement grammatical : « ce temps pédé », « leur rire pédés/tapettes ». On peut parler ici de métaphore maxima, soit l'apposition de deux substantifs sans mots de liaison : « su estambre coliflor » (p. 104) que la traductrice rend intelligemment par « son étamine tapette ».¹⁵⁷

Vus dans leur ensemble, l'artificialisation et ses mécanismes : substitution, prolifération, condensation et apposition ne sont autre chose que simulation et dissimulation de significations et de sens derrière les mots. Ces éléments qui font de *Tengo miedo torero* un texte néo-baroque lui donnent aussi sa valeur littéraire, sa poéticité. Ils font sortir le langage de ses automatismes, ils contournent les structures sémantiques qui, à force de répétition, sont devenues plates et fades et ils permettent de porter un regard différent sur les choses, ce qui constitue, selon le terme de Viktor Shklovsky, la « défamiliarisation ».¹⁵⁸

6.5.Le détail

Pour Calabrese *détail et fragment* sont aussi des caractéristiques typiques des œuvres artistiques du néo-baroque. Mais, Détail et Fragment doivent être compris comme étant des techniques de création artistique produisant un « *efecto estético* » ; et en même temps comme étant des méthodes d'analyse descriptive : « *utensilio de interpretación* » des œuvres artistiques.

El detalle [dans une œuvre artistique] está hecho pensado como porción de un conjunto que permite mediante el examen más aproximado, volver sobre el mismo y releer el sistema global desde el que ha sido extraído de manera provisional [...] La lectura de los diversos detalles de una obra – que debe considerarse como un sistema, un todo cargado de contenido más o menos oculto – debe completar el significado global [del todo] y producir sentido a más niveles [...] Lo estético de la *práctica detallante* se encuentra en la búsqueda obsesiva del momento escandaloso, [...] del instante-acmé, de la acción dramática [...] como sucede en los mass-media.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Romain Frezzato, *Les mots tordus de Pedro Lemebel: Tengo miedo torero/ Je tremble, ô Matador, 2021*, worldgender.cnrs.fr/notices/les-mots-tordus-de-pedro-lemebel-tengo-miedo-torero-je-tremble-o-matador.

¹⁵⁸ Viktor Shklovsky, « Art as Technique », dans David H. Richter (ed), *The critical tradition*, Boston, Classic Texts and Contemporary trends, p. 775.

¹⁵⁹ O. Calabrese, *op. cit.*, p. 87.

Dans « l'ordre esthétique », *Tengo miedo torero* obéit à la démarche logique du *détail* : les fluctuations entre « il » et « elle » et l'influence qu'Autrui y exerce ; les comportements paradoxaux de Pinochet et de sa femme ; les substitutions, la création de mots, les métaphores impossibles, les constructions syntactiques peu habituelles, etc., sont des détails qui invitent à leur analyse :

El análisis de los fenómenos «al detalle» resulta de tipo sustancialmente deductivo o hipotético-deductivo. El detalle está de hecho pensado como porción de un conjunto que permite, mediante el examen más aproximado, volver sobre sí mismo o releer el sistema global desde el que ha sido extraído de manera provisional.¹⁶⁰

Seulement après une « *análisis al detalle* » les problèmes d'identité et de genre ; les reversements des rôles et les relations de pouvoir ; l'artificialisation de la langue et la théâtralisation de la réalité, sont rendus à l'évidence et compris comme composants d'un Tout qu'est le roman de Lemebel. Les méditations que nous avons faites autour de ce Tout sont les résultants d'une analyse – des détails et des sous-détails – grâce à laquelle nous avons pu « regarder plus à l'intérieur du Tout analysé, jusqu'au point de découvrir les caractères du Tout non observables à première vue ». ¹⁶¹

Quand les œuvres sont baroques ou néo-baroques et les méthodes utilisées dans leur analyse le sont tout autant Calabrese parle de « *obra-detalle*¹⁶² ». Ainsi donc, nous pouvons dire que *Tengo miedo torero* est une « *obra-detalle*¹⁶³ » où « l'ordre esthétique » et « l'ordre épistémologique » obéissent à la démarche logique du détail très caractéristique de l'ère baroque.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 90.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 88. C'est moi qui traduis.

¹⁶² O. Calabrese, *op. cit.*, p. 86.

¹⁶³ O. Calabrese, *op. cit.*, p. 86.

Conclusion

Un *il* se cache derrière une *elle* (ou est-ce l'inverse ?)... la sexualité humaine se couvre et vise une sexualité et un devenir animal, hybride... les mots simulent et dissimulent sans cesse des sens très éloignés de leur sens initial... sous un tyran se dissimule un petit enfant traumatisé qui doute de sa sexualité... une femme superficielle et banale masque une dominatrice burlesque. Simulations et dissimulations, déguisement et travestissement *microscopiques* sont la norme et peuplent un roman où toutes les instances du récit tremblent.

De ce roman, où toute la narration n'est qu'un artifice, n'émerge que de la fragilité. Rien n'est ce qu'il paraît, toute réalité et vérité sont perdues d'avance : les noms de Carlos et de la Loca qui dissimulent d'autres noms réels n'ont pas de passé et encore moins d'avenir. Les seules choses qui ne sont pas simulées et qui ne peuvent pas non plus être dissimulées, ce sont les attentats, les violences et le désir de démocratie.

Vu de manière rétrospective, *Tengo miedo torero* est peut-être l'œuvre qui a amorcé les mouvements des « *TransLiteraturas ultracontemporáneas* » en Ibéro-Amérique telles que Gianna Schmitter les évoque :

1) Una literatura que tematiza la transición y la crisis (histórica, política, económica, corporal, etcétera); 2) una literatura poblada de personajes trans (tránsfugas, nómades, híbridos, monstruos, transgéneros, personajes en transición, etcétera); 3) una metaliteratura que tematiza la transición y la crisis de la literatura; 4) una literatura que se entiende y se tematiza como un cuerpo trans volcado sobre sí mismo; 5) una literatura que es transnacional, esto es más allá de lo nacional, más allá de la tradición, más allá de un monolingüismo, etcétera; 6) una literatura que tiende a lo comunitario a través de colectivos de autores/productores, grupos de lectores, y estrategias como la co-escritura/reescritura/escritura no-creativa (Goldsmith) donde los lectores se vuelven autores-lectores-editores; 7) una literatura que desborda siendo transgénica y transmedial: más allá de las normas, más allá del canon y de los géneros, más allá del objeto-libro, etcétera (cf. Audran y Schmitter).¹⁶⁴

Après lui, toute une nouvelle génération d'auteurs et de littératures *queer* et *trans* voient dans l'œuvre artistique de Lemebel – et non seulement dans son roman – un modèle à suivre, un exemple d'écriture et d'identité. John Better, Alonso Sánchez Baute, Efraim Medina Reyes (Colombie), Rita Indiana (République Dominicaine), Bruzzone (Argentine),

¹⁶⁴Gianna Schmitter, art. cit., 2019, p 54

Paul B. Preciado (Espagne) considère l'artiste chilien comme celui qui les a directement influencés par ses thématiques et par la forme de son écriture.

L'écriture, les personnages « léméliens », leur influence et leurs legs dans la formation de littératures « *trans ultracontemporaines* » est un sujet qui méritera beaucoup d'attention dans les recherches à venir.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Pedro Lemebel :

Recueil de contes :

- *Incontables*, Santiago de Chile, Ergo Sum, 1986. Publié sous le nom de Pedro Mardones.

Recueils de chroniques :

- *La esquina es mi corazón, Crónicas urbana* (1995) (chroniques publiées entre 1991 et 93 dans la revue *Página Abierta*), Santiago de Chile, Planeta, 2004. En couverture : concept visuel et performance de Pedro Lemebel photographié par Pedro Marinello (1988).

- *Loco afán, Crónicas de sidario* (1996), Barcelona, colección « Entre mares », LOM, 1997. En couverture : *Pájaros raros* (1990), performance de « Yeguas del Apocalipsis » photographiée par Pedro Marinello.

- *De perlas y cicatrices, crónicas radiales* (1997) (chroniques diffusées sur *Radio Tierra* et/ou publiées dans la revue *Punto final*), Santiago de Chile, colección « Entre mares », LOM, 1998. En couverture : une performance de Lemebel photographiée par Paz Errázuriz.

- *Zanjón de la Aguada*, (2003), Santiago de Chile, « Biblioteca Breve », Seix Barral, 2004. En couverture : concept visuel de Pedro Lemebel (Ilúvatar, sobre una fotografía de Álvaro de la Fuente).

- *Adiós mariquita linda* (2004), Santiago de Chile, « Señales », Editorial Sudamericana, 2005. En couverture : concept visuel de Pedro Lemebel photographié par Pedro Marinello (1989).

- *Serenata cafiola* (2008), « Biblioteca Breve », Seix Barral, 2008.

- *Háblame de amores* (2012), « Biblioteca Breve », Seix Barral, 2021.

- *Poco hombre, crónocas escogidas* (2013) (travail de compilation qui offre un aperçu des six livres de chroniques de Pedro Lemebel.), Universidad Diego Portales, 2019.

- *Mi amiga Gladys* (posthume, 2016) (Les photos et chroniques -écrite entre 1999 et 2018- dans ce livre ont été choisies par Lemebel avant sa mort), « Biblioteca Breve », Seix Barral, 2016.

Romans :

- *Tengo miedo torero* (2001), Buenos Aires, « Biblioteca Breve », Seix Barral, 2002.
- *Je tremble, ô matador* (2004), traduction d'Alexandra Carrasco, Paris, Denoël, 2004.

Performances et installations des « Yeguas del Apocalipsis »¹⁶⁵ :

- *Estrellada*, rue San Camilo, Santiago, 1989.
- *¿De qué se ríe Presidente?*, proclamation présidentielle, Salle Carlos Cariola, Santiago, 1989.
- *La conquista de América*, installation et « performance », danse nationale pieds-nus sur des cartes et des éclats de verre, Commission Chilienne des Droits de l'Homme, Santiago, 1989.
- *Lo que el sida se llevó*, Institut franco-chilien de la Culture, 1989.
- *Suda América*, Obra Gruesa de l'Hôpital du travailleur, projet pour la santé publique du gouvernement de Salvador Allende, Santiago, 1989.
- *Las dos Fridas*, Galería Bucci, Santiago, 1990.
- *Homenaje por Sebastián Acevedo*, Faculté de Journalisme, Université du Chili, 1993.
- *N.N.*, Université de Talca, 1995.
- *Yeguas del Apocalipsis*, Biennale de La Havane, mai 1997.

Entretiens :

BLANCO Fernando et GELPI Juan G., « El desliz que desafía otros recorridos. Entrevista con Pedro Lemebel », in *Reinas de otro cielo, infra.*, p. 151-159.

« Los varios rostros de Lemebel », *Casa de las Américas*, cet article est la synthèse de plusieurs entretiens : Carolina Andonie Dracos, « El gusto por la Otredad » ; Flavia Costa, « La rabia es la tinta de mi escritura » ; Andrés Gómez B., « Es necesario liberar algunas perversiones » ; Jorge Gómez Lizana, « O escribo o me enamoro » ; Andrea Jeftanovic, « Pedro Lemebel : El cronista de los márgenes » ; Álvaro Matus, « Juego de máscaras » ; Iván Quezada, « El baile de máscaras de Pedro Lemebel » ; Angélica Rivera F., « El largo bolero de Pedro Lemebel » ; Maureen Schaffer, « La yegua silenciada » ; Faride Zerán, « Pedro Lemebel y la loca

¹⁶⁵ Source : Isabelle López García, *La question du genre dans les chroniques de Pedro Lemebel*, cf. *infra*.

del Frente » ; <http://www.casadelasamericas.com/semanautor/lemebel/iframeentrevista.htm>

Études sur Pedro Lemebel :

SEMILLA DURAN María Angélica (dir.), *L'écriture de Pedro Lemebel - Nouvelles pratiques identitaires et scripturales*, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2012 :

- BILLARD Henri : « Y la mariquita le dijo al torero... Pedro Lemebel, figura de resistencia cultural »
- ZAPATA Mónica : « Baroque, grotesque et déconstruction des genres »
- EZQUERRO Milagros : « De la chronique au roman : dévoiler les sexes »
- LOPEZ GARCIA Isabelle : « Culture populaire et 'neobarrocho' dans les chroniques de Pedro Lemebel »
- MATEO DEL PINO Ángeles : « Poética, estética y ética de la pasión: Pedro Lemebel camino del sidario »
- NAVARRETE Carolina : « Retóricas residuales contra el des-olvido en las crónicas de *Zanjón de la Aguada* De Pedro Lemebel »
- SEMILLA DURAN María A. : « Las travesías del imaginario : la retórica del desborde en la obra de Pedro Lemebel »
- FERRO Roberto : « Aproximaciones a las crónicas de *De Perlas y Cicatrices* de Pedro Lemebel »
- GILSON Anne-Claire : « Variaciones sobre *Tengo miedo torero* »
- MORENO Fernando : « Bordar la historia desde los bordes: *Tengo miedo torero* »
- ARAYA Pedro : « La política y el ruido: Lemebel en la metáfora. [10 notas perdidas de crítica] »

Arboleda, Paola. « ¿Ser o estar “queer” en Latinoamérica? El devenir emancipador en : Lemebel, Perlongher y Arenas (Dossier) ». *Íconos - Revista de Ciencias Sociales*, vol. 39, septembre 2014, p. 111 - 121. ResearchGate.

BARRADAS Efraín, « Para travestirte mejor: Pedro Lemebel y las lecturas políticas desde los márgenes », *Iberoamericana*, Berlin, vol. 9, n° 33, 2009, en ligne : <https://core.ac.uk/download/pdf/268401881.pdf>

BENADAVA C.S., « Pedro Lemebel. Apuntes para un estudio », *Mapocho*, Santiago de Chile, n° 50, 2001.

BILLARD Henri, « Los tajos del "cuerpo deseante" en *Loco afán Crónicas de sidario* de Pedro Lemebel », in BESSE, Nathalie (sous la direction de), *Les représentations du corps dans la littérature latino-américaine*, CHER, n° 04, Université de Strasbourg, printemps 2010, p. 39-48.

Billard, Henri. « La pluma entre las plumas : La Presencia de los pájaros en las Crónicas Urbanas de Pedro Lemebel. » *Confluencia* 28, no. 1 (2012): 14–19. <http://www.jstor.org/stable/43490410>.

Billard, Henri, « Amour et culture populaire : armes de lutte politique dans le roman *Je tremble, ô Matador* de Pedro Lemebel », dans éd., Guennec, Mariannick, *Entre jouissance et tabous : Les représentations des relations amoureuses et des sexualités dans les Amériques*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 125-132.

BLANCO Fernando A., (editor), FRANCO, Jean, LLANOS, Bernardita, DOMINGUEZ, Héctor, *Reinas de otro cielo, Modernidad y Autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*, colección Texto sobre Texto, Santiago de Chile, LOM ediciones, 2004. Ouvrage collectif.

BLANCO A.F., « Políticas de la ciudadanía sexual y la memoria en la escritura de Pedro Lemebel », D. Ingenschay (ed), *Desde aceras opuestas, literatura/ cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*, Madrid, Iberoamericana/ Frankfurt, Vervuert, 2006, p. 53-74.

CONCILIO Arielle A., « Pedro Lemebel and the Translatxrsation: On a Genderqueer Translation Praxis », *TSQ*1, November 2016, 3 (3-4), p. 469, <https://doi.org/10.1215/23289252-3545167>.

CHECA-MONTUFAR, Fernando, « Pedro Lemebel: revelación y rebelión en sus crónicas desde el margen ». *Palabra Clave*, vol. 19, n.º 1, 2016, pp. 156-84.

DA SILVA ALVES Wanderlan (Universidade Estadual Paulista), « Fronteras del deseo: melodrama y crítica social en *Tengo miedo torero*, de pedro lemebel », *Castilla*, Estudios de Literatura, n° 3, 2012, pp. 181-204.

DECANTE ARAYA Stéphanie, « Chroniques et travestissements génériques dans l'œuvre de P. Lemebel. », in M. Soriano (comp.), *Genre(s), formes et identités génériques*, Université Montpellier III, Actes du Colloque International des 22, 23 juin 2001, p. 315-323.

DECANTE ARAYA Stéphanie, « La loca geografía de Pedro Lemebel – De las memorias de la ciudad a la memoria de los escritos de la ciudad », Colloque *Mémoire(s) de la Ville dans les mondes hispaniques et luso-brésiliens* (Caen, novembre 2003), LEIA, vol. 4, Peter Lang, Bern, 2005, p. 67 à 77.

FIGUEROA DIAZ Tamara, *La resistencia de la loca barroca de Pedro Lemebel. Anomia y militancia corpórea en América Latina*, Barcelona/Madrid, Editorial Egales, 2019.

Frezzato, Romain, “Les mots tordus de Pedro Lemebel : Tengo miedo torero / Je tremble, ô Matador”. *Dictionnaire du genre en traduction / Dictionary of Gender in Translation / Diccionario del género en traducción*. Mis en ligne le 04 novembre 2021: <https://worldgender.cnrs.fr/les-mots-tordus-de-pedro-lemebel-tengo-miedo-torero-je-tremble-o-matador/>

GARABANO S., « Lemebel: Políticas de consenso, masculinidad y travestismo », D.W. Foster (ed.), *Chasqui*, Santiago de Chile, N° 1, mayo 2003, p. 47-55.

GOMES LEAL Juliana Helena, *La Esquina es mi corazón: espacialidades performáticas nas crônicas de Pedro Lemebel*, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais), 2007. Mémoire de Master disponible en ligne : http://dspace.lcc.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-6ZCN2H/1/la_esquina_es_mi_coraz_n_espacialidades_perform_ticas_nas_cr_nicas_de_pedro_lemebel_juliana_leal.pdf

GUERRA CUNNINGHAM L., « Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel », *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, N°56, 2000, p. 71-92.

JARAMILLO GIL Huber David, *Queer baroque: Sarduy, Perlongher, Lemebel*, thèse de Doctorat de philosophie, The City University of New York, 2020, https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4847&context=gc_etds

KULAWIK, Krzysztof, « Travestir para reclamar espacios: la simulación sex-/text-ual de Pedro Lemebel y Francisco Casas en la urbe chilena », Santiago de Chile, *Alpha*, 2008, n.26.

KULAWIK, Krzysztof, « Travestir (en) los límites: identidades transitivas en el discurso neobarroco de la neovanguardia latinoamericana », *Amerika* , n° 7 2012.

LANZA LOBO Cecilia, *Crónicas de la identidad : Jaime Sáenz, Carlos Monsiváis y Pedro Lemebel*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Abya Yala/Corporación editora nacional, 2004.

LOPEZ GARCIA Isabelle, *La question du genre dans les chroniques de Pedro Lemebel*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime dirigée par Milagros Ezquerro, Université Paris-Sorbonne, novembre 2007, en ligne sur Internet : http://www.paris-sorbonne.fr/fr/IMG/pdf/LOPEZ-GARCIA_Position.pdf

LOPEZ GARCIA Isabelle, *(Radio)graphie de la mémoire dans Tengo miedo torero de Pedro Lemebel*, Mémoire de DEA dirigé par Milagros Ezquerro, Université Paul Valéry-Montpellier III, 2002-2003, (inédit).

LOPEZ GARCIA Isabelle, « Imaginarios de género en la (Post)nación: género y compromiso político en *Tengo miedo torero* del escritor Pedro Lemebel. », Niterói, Brasil, *Hispanista*, n° 27. En ligne sur Internet : <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo219esp.htm>

LOPEZ GARCIA Isabelle, « “Las Yeguas del Apocalipsis”, révélation déterritorialisée », communication du séminaire organisé par Pascal Gabellone, *Figures d’Apocalypse*, Université Paul Valéry, Montpellier, Mars 2003.

LOPEZ GARCIA Isabelle, « Entretien avec Pedro Lemebel », Santiago du Chili, La Morada, 22 octobre 2004.

LOPEZ GARCIA Isabelle, «El cuerpo “sexual” errante como lugar de resistencia en *Loco afán. Crónicas de sidario* del escritor chileno Pedro Lemebel», Barcelona : I Congreso Internacional *Los textos del cuerpo: “Cuerpos que cuentan”*, 26-30 Mars 2007.

LOPEZ GARCIA Isabelle, « Du pré-texte à l’épitéxte en passant par l’hypotexte du premier recueil de chroniques lémébéliennes (ou l’errance générique dans *La esquina es mi corazón. Crónica urbana* de Pedro Lemebel) », *Le texte et ses liens II*, Université Paris-Sorbonne, Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine, sous la direction de Milagros Ezquerro, réalisation Julien Roger, 2007, publication électronique : <http://www.crimic.paris4.sorbonne.fr/actes/tl2/texte-liens2.htm>

LOPEZ GARCIA Isabelle, « Les chroniques comme lieu de mémoire de la violence au Chili : *De perlas y cicatrices* de Pedro Lemebel », *Discours et contrainte*, Université Paris-Sorbonne, Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine, sous la direction de Milagros Ezquerro et Julien Roger, 2007, publication électronique : <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/dc/dc.htm>

LOPEZ GARCIA Isabelle, « Du genre pornographique aux signes épidémiques du corps dans *Loco afán* de Pedro Lemebel », en ligne : <http://ciremia.univ-tours.fr/pdf-Genre/Isabelle%20Lopez.pdf>

LOPEZ GARCIA Isabelle, « Mutation dans le genre, recyclage et resignification : le *neobarrocho* lémébélien. », in Laurent Aubague, Jean Franco et Alba Lara-Alengrin (dir.), *Les littératures d’Amérique latine au XXe siècle : une poétique de la transgression ?*, Paris, coll. « Recherches Amériques latines », L’Harmattan, 2009, p. 301-312.

LOPEZ MORALES, Berta, « La Construcción de “la loca” en dos novelas chilenas: El lugar sin límites de José Donoso y Tengo miedo torero de Pedro Lemebel », *Acta literaria*, n° 42, Universidad de Concepción, 2011, p. 79-102.

MARISTANY, José Javier, « Una teoría *queer* latinoamericana ?: Postestructuralismo y políticas de la identidad en Lemebel », *Lectures du genre* n° 4 : Lecturas *queer* desde el Cono Sur, 2008, http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_4/Maristany.html Version PDF : 17-25

MARTINEZ Luciano (editor), *Lemebel, belleza indómita*, Serie ACP, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2022.

MATEO DEL PINO Ángeles, « Descorriéndole el telón al corazón. Pedro Lemebel : *De perlas y cicatrices*, », *Revista chilena de literatura*, Santiago de Chile, 2004, n°64, p. 131-143.

MONSIVAIS Carlos, « Pedro Lemebel : el amargo, relamido y brillante frenesí », préface à P. Lemebel, *La esquina es mi corazón*, Chile, Seix Barral, Biblioteca Breve, 2004, p. 9-19.

NAVARRETE, HIGUERA Carolina, *La construction des subjectivités dans les chroniques de Pedro Lemebel*, thèse de doctorat sous la direction de M^{me} María Angélica Semilla Durán, Université Lumière Lyon II, 19 juin 2015.

NOUHAUD Dorita, « Dragues de folles entre le rire et la mort : *Loco afán*, *Crónicas de sidario*, *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel », *Les Langues néo-latines*, 2004, vol. 98, n° 330, p. 43- 64.

ORTEGA Julio, *Caja de herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*. Santiago de Chile, LOM, 2000.

PALAVERSICH D., « The wounded body of proletarian homosexuality in Pedro Lemebel’s *Loco afán* », *Latin American Perspectives*, N° 2, March 2002, vol. 29, p. 99-118.

PEREZ GUERRERO, Cristian, « Reficcionalizar la crueldad: teatralización y travestismo en Tengo miedo torero de Pedro Lemebel ». *Revista Chilena de Literatura*, no 99, 99, abril 2019, p. 310.

PLAZA D., «*Género*» y género en la obra de Pedro Lemebel y Diamela Eltit, Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios latinoamericanos, Profesor Patrocinador: Grínor Rojo, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Biblioteca Universitaria Pereira Salas, 1999.

RODRIGUEZ OLIVOS P. D., *La crónica en la prensa escrita : el estilo como aval en tres plumas ejemplares : Joaquín Edwards Bello, Hernán Millas y Pedro Lemebel*, Profesora guía: Rioseco Perry Virginia, Universidad Diego Portales Facultad de periodismo e información, Escuela de Periodismo, Santiago de Chile, 2002.

SILVA ALVES, Wanderlan « Fronteras del deseo: Melodrama y crítica social en Tengo miedo torero, de Pedro Lemebel ». *Castilla* (Valladolid, Spain : 2009), vol. 3, n° 3, Universidad de Valladolid, 2012, p. 181.

SOUQUET Lionel, « Homosexualité et révolution : Puig, Lemebel, Arenas et les « aléas » de la figure de l'homosexuel dans *Fresa y chocolate* », *Les Langues Néo-Latines*, 101ème année, n° 343, 4ème trimestre 2007, pp. 165-182.

SOUQUET Lionel, « Ligne de fuite néo-picaresque dans l'autofiction hispano-américaine : Arenas, Copi, Lemebel, Vallejo », in *Hommage à Milagros Ezquerro, Théorie et fiction*, México / Paris, RILMA 2 / ADEHL, 2009, pp. 601-622.

SOUQUET Lionel, « Réalisme "folle" dans l'autofiction hispano-américaine : Arenas, Lemebel, Vallejo », *Hispanística* n° XXX : *Dire le réel, culture hispanique contemporaine*, sous la direction de Catherine Orsini-Saillet, Université de Bourgogne, ISSN 0765-5681, ISBN : 978-2-36441-069-5, 2013, pp. 177-194. (OS)

SOUQUET Lionel, « Représentations de la ville informelle dans la littérature hispano-américaine : Santiago du Chili vu par Lemebel et Sutherland », revue *Márgenes*, Universidad de Valparaíso, Facultad de Arquitectura, Espacio Arte Sociedad, Julio 2013, Vol. 10, N° 12 « Informal bis », pp. 15-22.

SOUQUET Lionel, « Una autoficción "espectacular": Pedro Lemebel y Fernando Vallejo », in Ana Casas (ed.), *El yo fabulado, Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid, Iberoamericana - Vervuert, 2014, pp. 247-267.

SOUQUET Lionel, « "Politique sexuelle" et "sexe non humain" dans la littérature hispano-américaine postmoderne : Arenas, Copi, Lemebel, Puig, Sutherland, Vallejo », in Mariannick Guennec (dir.), *Entre jouissance et tabous, Les représentations des relations amoureuses et des sexualités dans les Amériques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, pp. 133-144. URL : <https://books.openedition.org/pur/41613?lang=fr>

SOUQUET Lionel, « El "devenir animal" en la literatura hispanoamericana postmoderna: Arenas, Bellatin, Bolaño, Copi, Lemebel, Puig, Vallejo », in Gabriela Cordone, Marco Kunz (Eds.), *Ficciones animales y animales de ficción en las literaturas hispánicas*, Zürich, LIT Verlag, 2015, pp. 331-349.

SOUQUET Lionel, « Du bestiaire anthropomorphique au “devenir animal” dans la littérature hispano-américaine postmoderne : Arenas, Bellatin, Bolaño, Copi, Lemebel, Puig, Vallejo », in Fernando Moreno (éd.), *El bestiario de la literatura latinoamericana (el bestiario trasatlántico), escritural, écritures d’Amérique latine*, n° 9, CRLA Archivos, Université de Poitiers, juin 2016, ISSN n° 2108-2863. URL : http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL9/ESCRITURAL_9_SITIO/PAGE_S/29_Souquet.html

SOUQUET Lionel, « Homos, folles, trav, *trans* et ‘barbarie destructrice’ chez Arenas, Copi, Lemebel, Puig, Sutherland et Vecchio », in José García Romeu et Nicolas Balutet (Eds.), *Lo « trans- » y la ficción hispanoamericana contemporánea*, Université de Toulon, revue *Babel, Littératures plurielles*, N° 37, premier semestre 2018, pp. 127-152. URL : <https://journals.openedition.org/babel/4717>

SOUQUET Lionel, « Théâtre et performance *queer* chez cinq artistes hispano-américains : Copi, Puig, Lemebel, Lechedevirgen Trimegisto, Freidel », in Erwan Burel (dir.), « Scènes *queer* contemporaines », *Skén&graphie*, n° 7, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2021, pp. 51-70. ISBN 978-2-84867-851-1

VIGOZKI K., « El discurso travesti o el travestismo discursivo en *La esquina es mi corazón: Crónica urbana* de Pedro Lemebel », M. Zimmerman, C. Santibáñez, C. Castellón (coord.), *La Casa*, Houston, N° 2, 2004.

Documents audiovisuels sur Lemebel :

QUENSE Verónica, *Corazón en fuga*, film documentaire sur Pedro Lemebel, 53 mn., Producciones La Perra, 2008.

REPOSI Joanna, *Lemebel*, documentaire, 1h. 36 mn., Solita Producciones, Señal Colombia Chili, Colombie, 2019.

Pedro Lemebel en Enemigos Íntimos, reportage de la télévision péruvienne, sur You Tube : <http://fr.youtube.com/watch?v=EcBu6zfnXc>

Autres sources de références

- Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- Bourdieu Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- Calabrese, Omar, *La Era barroca*, Madrid, Catedra, 1999.
- Carpentier, Alejo, *Ensayos selectos*, Buenos Aires, Corregidor, 2007.
- Faure, Michel, *Augusto Pinochet*, Paris, Perrin, 2020.
- Finol, José Enrique, « Las semióticas del nombre: identidad y anonimato en la obra de José Saramago », *Revista Chilena de Literatura*, n° 87, Universidad de Chile, 2014, p. 139-62.
- Fontaine, Philippe. *La question d'autrui*, Paris, Ellipses, 1999.
- Freud, Sigmund. *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, 1988.
- Gillespie, Alex, et Flora Cornish. « Intersubjectivity: Towards a Dialogical Analysis ». *Journal for the Theory of Social Behaviour*, vol. 40, n° 1, Wiley-Blackwell, 2010, p. 19-46.
- Gustav, Jung Carl, *El hombre y sus símbolos*, Buenos Aires, Paidós, 1995.
- Haraway, Donna, *Manifiesto Cíborg (Teorías Del Caos No 1)*, Madrid, en ligne, Scribd.fr, 1re éd., Kaótica Libros, 2020.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Merleau-Ponty à la Sorbonne : résumé de cours, 1949-1952*, Paris, Gallimard, 1964.
- Paz, Senel. *El lobo, el bosque y el hombre nuevo : Fresa y chocolate ; Solo cenizas hallarás*, Quito, Fondo Editorial C.C.E, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1990.
- Preciado, Paul B, *Un apartamento en Urano: Crónicas del cruce*, Barcelona, Anagrama, fr.Scribd.com, 2019.
- Preciado, Paul B, *Manifiesto contrasexual*, Barcelona, Anagrama, fr.scribd.com, 2011
- Ricœur Paul, *La métaphore vive*, Paris, Édition du Seuil, 1975.
- Sarduy, Severo, *Obra completa. Tomo II*, Madrid, ALLCA XX, 1999.

Sarduy, Severo, *La simulación*. Caracas, Monte Avila, 1982.

Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard. Paris, 1998.

Schmitter, Gianna, « Hacia unas TransLiteraturas hispanoamericanas: reflexiones sobre literatura trans e intermedial en Argentina, Chile y Perú (2000-2017) », *América sin nombre*, *decembrer* 2019, shorturl.at/loAS9.