

Hétérographe

Revue des homolittératures ou pas :

Numéro 4 / Automne 2010 / Prix CHF 15.- / € 10.-

Hétérographe

Revue des homolittératures ou pas :

Pas un ghetto, mais un lieu de réflexion :

Lieu est le mot central de cette démarche :

Un lieu rend visible, permet le partage,

l'échange, fait de la place :

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

La place publique est indispensable pour

que la voix soit entendue :

L'entrecroisement des lignes identitaires

permet d'échapper à l'enfermement :

Militer est une façon d'exister, de nommer,

de faire face au silence :



SOMMAIRE

Numéro 4 / Automne 2010

Écritures

PAGE 8

SOUS TERRE / Elena Jurissevich

PAGE 12

PLAY-LIST KLAUS / Pierre Lepori

PAGE 18

L'AMANT DE JULES CÉSAR / Guy Poitry

PAGE 24

MA MÈRE CETTE PUTE M'A VIOLÉ © / Sylvain Thévoz

Entretiens

PAGE 30

DIDIER ERIBON : RÉACTIVER LE QUEER

par Pierre Lepori

PAGE 42

OLIVIA ROSENTHAL : LA RÉPÉTITION FATIGUE LE RÉEL

par Guy Poitry

Images

PAGES 49 À 65

UN SEUL, REPLIÉ DERRIÈRE SOI / Fabrice Huggler

Réflexions

PAGE 66

JACQUES DEMY, UN ADULTE NI FAIT NI À FAIRE / Fabrice Huggler

PAGE 72

JACOB EN CULBUTE AVEC SON DIEU? / Elena Jurissevich

PAGE 78

INTO THE LABYRINTH / Jelena Ristic

Lectures

PAGES 84 À 90

CYCLONE / Frédéric-Yves Jeannet (Claudine Galea)

LA FEMME AUX CINQ ÉLÉPHANTS / Vadim Jendreyko (Nicolas Couchepin)

**THE AFTERMATH OF FEMINISM, GENDER, CULTURE AND SOCIAL CHANGE /
Angela McRobbie (Valérie Cossy)**

PHOTOGÉNIE DES OMBRES PEINTES / Sandra Moussempès (Philippe Rahmy)

NULLIPARE / JANE SAUTIÈRE (Elisabeth Vust)

SOUFI, MON AMOUR / ELIF SHAFAK (Anne Pitteloud)

STILL BLACK : A PORTRAIT OF BLACK TRANSMEN / Kortney Ryan Ziegler (Antoine Bal)



ÉDITORIAL

Pierre Lepori

C'est un numéro tout à fait particulier que vous tenez entre les mains. On pourrait dire ironiquement que nous l'avons phagocyté. Dans son sommaire — mis à part la dernière section, où nous invitons des complices à chroniquer leurs passions —, vous ne retrouverez que les signatures des membres du comité de rédaction. Il y a deux ans, nous nous regroupions pour donner naissance à la revue. Le but était clair: en faire un lieu, une hétérotopie où la littérature nous aiderait à exploser/explore les limites, les carcans, les chemins de traverse. Au nom des homolittératures, ou pas, ou plus. Au nom d'une passion commune et d'une opposition assumée à tout essentialisme. Entreprise collective — de résistance, de partage, d'engagement — qui, à travers la pluralité des voix, ouvrirait des voies nouvelles. Mais derrière cette multiplicité, une équipe veillait au grain. Publier signifie faire des choix, trier, oser, remarquer. Pourquoi s'effacer derrière ces choix, étant donné que la rédaction est composée d'artistes, écrivain-e-s, chercheuses et chercheurs? Mélanger nos propres créations à celles d'autrui, dans le cadre d'une publication, est cependant très délicat. Le désir a fini par l'emporter: nous avons choisi de proposer un numéro entièrement de notre cru. Ces textes nous dévoilent un peu plus, avec plus ou moins de fausse modestie, mais avec le goût du partage, et dans notre diversité: «vibration et flux à parcourir ensemble, c'est toujours avec des mondes que nous faisons l'amour, des mondes plus vastes, masses et grands ensembles» (Gilles Deleuze).



SOUS TERRE

Elena Jurissevich

Par ses poèmes drus et puissants et ses références au monde biblique — qui trahissent sa double formation en théologie et en littérature italienne —

Elena Jurissevich (*Salmi di secondo tipo [Psaumes de deuxième type]*) nous a habitués à une confrontation farouche et lyrique avec l'autre amoureux. Dans cette nouvelle écrite en français, elle touche à l'ambiguïté corporelle d'une petite fille face à la mise en bière maternelle de tout désir.

Un fil rubis coulait entre ses cuisses. La salle de bains en faïence orangée regorgeait de lumière, les rideaux filtraient les derniers faisceaux du soleil. L'enfant se tenait recroquevillée sur la cuvette et fixait ses slips sans les voir. Plus elle observait le trapèze de coton au milieu de sa culotte, plus ce rouge débordait de ses yeux. Elle prit du papier-toilette, se sécha avec réticence. Ce rouge brillait, têtu, elle n'en revenait pas. Et pourtant elle avait dix ans, était une enfant raisonnable et ne pouvait pas douter de la réalité de cette trace. Elle ne pouvait pas faire semblant que ce rouge fût une autre couleur. Pourquoi pas vert, sirop à la menthe. Ou violet, jus de myrtille. Ou jaune, duvet de poussin. Sa mère l'avait préparée à cette expérience comme à une chose merveilleusement naturelle, elle s'empressait d'ailleurs de parler à tout propos de règles et de serviettes, et de marquer au feutre rouge ses jours sur le calendrier saturé de saints de la cuisine, et pourtant l'enfant avait l'impression qu'elle lui avait caché quelque chose. À quoi bon ce sang? Était-il vraiment indispensable pour avoir les enfants qu'elle ne voulait pas? Pouvait-elle l'éviter, le repousser, en déplacer du moins l'imminence? Qui allait-elle devenir? Et surtout pourquoi devait-elle devenir? Elle appela sa mère en glapissant. Sa mère la réconforta avec des phrases exsangues. Les pupilles silencieuses autant que ses cordes vocales, l'enfant la suivit pendant qu'elle lui collait une serviette immaculée sur la culotte. Oui, sa mère l'avait avertie de l'arrivée prochaine et impromptue des règles, oui, elle-même avait vu des poils tendres germer sur son pubis, ses tétons gonfler comme de molles bombes à eau, et elle avait épié sa mère pendant qu'elle lui achetait, dans un chœur de larmes et de soupirs, un soutien-gorge synthétique, mais, non, elle n'avait pas sondé les fonds mouvants de leurs conséquences. Elle n'avait d'ailleurs pas d'images, et encore moins de mots, auxquels s'agripper. Elle savait seulement qu'il y avait une injustice et qu'elle lui était destinée. Elle ne voulait pas être une femme. Elle voulait rester dans le royaume béat et indifférencié des enfants. Un fil rouge partageait les eaux. Elle n'avait pas mal, toutefois elle était à bout de forces. Écrasée par l'irréversibilité de ce signe, diminuée par sa qualité



incurable de femme. Elle se languit jusqu'à la chambre qu'elle partageait avec son frère, poussa la porte, s'étendit sur le lit. Elle regarda son Chic-a-boo, son compagnon de sommeil, elle se sentait encore plus proche de lui, désarticulée et usée, tissée de fibres lasses. Elle l'avait entendu de la bouche d'un inconnu, la femme est un homme incomplet, un fœtus qui n'a pas achevé sa transformation. Pourtant elle en était sûre, rien ne lui manquait et elle n'enviait nullement à son cadet ce petit bout de peau tape-à-l'œil. Elle aimait caresser son sexe, si discret, si poli, si rond. Elle adorait se retrouver seule et le contempler d'en haut. Presser ses doigts dessus, l'explorer, ouvrir ses lèvres puis les suivantes, plus menues encore, une poupée russe de chair. Et pourtant. Elle savait aussi, d'un savoir ancestral et muet, qu'une femme est un être amoindri. Quelque part une trahison la guettait. Et sa mère, d'une façon absurde, en était l'exécutrice. Oui, c'était elle qui plongeait sa fille dans une raideur cadavérique lorsqu'elle appelait, chaque nuit, la pelleteuse jaune pour creuser, creuser, creuser un trou mortel. Elle prenait par la main sa fille, lui enjoignait docilement de s'étendre dans le cercueil qu'elle lui avait choisi. Et l'enfant prenait place dans la bière, dans cette bière prévenante, chaque nuit plus écœurante, tapissée d'un velours bordeaux empesté de fumée rance. L'enfant grinçait des dents. Comme une eau bruyante qui rabote la roche. Elle priait aussi. Bestialement, par saccades, pour apitoyer Dieu. Elle avait inventé une prière expresse pour juguler la male mort : *Fais en sorte que, Seigneur, je m'endorme comme hier avant-hier et avant-avant-hier*. Que le Seigneur détourne d'elle, au moins, la mort. Parce que, en réalité, elle voulait semer l'amas visqueux de ses craintes, les mots avilissants qui plombaient son corps. La mort l'attendait et pourtant, à contre-courant, elle redoutait, par-dessus tout, les courbes savonneuses, les nervures dérapantes du velours bordeaux. La housse la mordait avec les lèvres d'une plante carnivore, la dionée qu'elle avait découverte au jardin botanique, à la bouche rouge béante, aux piquants insatiables. Sa mère lui infligeait chaque nuit

la même cantilène, les mêmes gestes flasques, *ce sera bref et indolore*, elle lui recommandait d'attendre paisiblement l'asphyxie, l'instant où l'air étranglerait son souffle. Finalement la mère baissait le couvercle du cercueil, vissait empressée un à un les boulons avec une perceuse rugissante, bouchait les interstices avec une résine de pin gluante. La fille se débattait, donnait des coups de pied jusqu'à ce que la vie se sépare d'elle. Alors elle n'était plus qu'une planche sèche et des copeaux d'os. Elle avait maintenant les yeux rivés au plafond de sa chambre, elle voyait les sillons du terreau encore frais, elle imaginait que le fossoyeur ignorait l'existence de sa tombe et décidait d'égaliser la terre, de bêcher pour se fabriquer un potager. Du rampon éclatant de chlorophylle. Elle arpentait encore une fois la scène de sa mort : sa mère la regardait à travers les yeux bridés et gloutons du crocodile, ses mains glissaient comme ses écailles mouillées, sa robe en organdi valsait avec la verdure autour de la fosse. L'unique sincère était la pelleteuse, elle ne suivait que son instinct : racler, excaver, évacuer. Et d'un coup une pensée fit surface : *je suis normale, c'est maman qui ne l'est pas*. Elle n'avait pas pu expliciter les contours de sa normalité, elle s'était sentie normale, simplement. Ce qu'elle savait, avec l'évidence des enfants, c'était que sa mère n'avait pas ses poussées de plaisir, ne faisait pas ses jeux ravis avec son sexe. Elle sentait clairement son absence de désir. Un écart que rien ne pouvait colmater. Une fente qui lui valait la mort.



PLAY-LIST

KLAUS

Pierre Lepori

Tirés d'une suite de monologues aux titres de chansons, ces trois textes ressuscitent la figure de Klaus Nomi, chanteur new wave mort du sida en 1983. Mutant contemporain à la voix de haute-contre, entre paillettes discos et relents mélomanes, Klaus représente le basculement de la rébellion à la foire marchande, de la contre-culture au *showbiz*. Romancier et poète, écrivant tantôt en italien tantôt en français, Pierre Lepori plonge dans la surface de ce clown éternel, bouffé par son propre rire jaune.

Can't Help Falling In Love

Nous sommes des créatures tellement mobiles que les sentiments que nous feignons, nous finissons par les éprouver : petit cours à l'intention de nos bonnes pommes, surtout de leurs mamans, et des mémères décorées comme des arbres de Noël. D'ailleurs, Noël approche, il fait froid sur la 5^e Avenue. Atmosphère de maison close décatie, décadente, décadissidente, c'est-à-dire dix fois pire que la moyenne. Vous m'excuserez si je m'exprime si mal, Mesdames et les enfants. J'ai dû fuir ma langue maternelle, ma mère avec. Mais j'ai quelque peine — quelque *pain* — à m'abandonner au nouvel idiome. L'abandon, d'abord, quel mot cocasse. Il y a donc en moi une errance, droit à l'erreur d'errer, qui est tout à la fois le masochisme de l'étranger qui ne se cache pas et la fascination linguistique pour les débris du corps d'avant. C'est clair? Non, passons. Ne trouvez-vous pas fascinante Anna Magnani quand elle mastique l'anglais comme un singe dans le *Carrosse d'or* de Renoir? Je m'en suis inspiré, sachez-le: quand je dis *surely to the sea* — dans la chanson de *Pelvis* —, c'est un hommage à son piteux accent. Du Beethoven à contre-jour pour faire *glamour*. Vous ne croyez pas sincèrement que je suis simplet, que je n'ai pas peaufiné mon anglais en tant qu'artiste? Revenons à nos moutons, si vous voulez bien, à mon cours pratique du bazar de l'ego. Vous l'aurez compris, je ne suis pas un intellectuel, je ne peux que bricoler. Du braconnage, c'est ça. Prenez donc du carton à profusion, du blanc, du noir. Et des ciseaux. Pour façonner de vos blanches mains votre costume de cosmonaute-troubadour, découpez découpez! Le découpage est l'art de créer de nouvelles formes, tout en laissant des fantômes à la poubelle. La corbeille à papier, c'est l'art pour l'art, excusez-moi du peu, mes chatons. Je babille, il va sans dire. A-a-a! Pas de distraction! Voilà la recette du nœud papillon à la Klaus-Klausky: pour devenir le clown de vous-même, taillez à votre guise et à votre taille une joyeuse forme de cravate dans le carton. Soignez bien le triangle, c'est le bermuda



de vos prestiges, le cache-sexe de vos fantaisies. Je dis n'importe quoi, je le sais très bien, pourvu que le bourgeois s'épate, j'en fais mon pâté au miel. Donc voilà, créez-vous vous-mêmes, mes moumoutes, il faut beaucoup de colle pour s'inventer sans déconner : le marin qui ne touche pas son gouvernail dérive, il ne navigue plus. Mais la colle, ça poisse, ça permet de ne plus glisser. De s'écorcher, s'écorner, choir quelque part. *Shall I stay?* La nullité du monde du spectacle, sa fluidité sans nom, vous connaissez, n'est-ce pas ? Comment y résister ? Comment rendre visqueux le temps, pour qu'il ne s'échappe pas du point d'où. Il y a deux solutions, en ce bas monde : la philosophie — eh oui ! — ou le carton-pâte. Et c'est ça que j'ai choisi, j'en connais un rayon à ce sujet : jardiner sa propre image, c'est un labeur qui demande de l'endurance, ne croyez pas aux faux-monnayeurs. Si vous voulez entrer dans le *showbiz*, faut s'accrocher. Faut s'inventer de toutes pièces, jusqu'à ne laisser qu'un pénible reflet de vous-même à la surface, jusqu'à vous oublier dans cette latitude. Devenez le pantin qui ne touche plus le sol, vous serez l'artiste, piste circassienne des pensées venimeuses. Voilà, fin du cours pratique, vous pouvez disposer.

Der Nussbaum

Vous vous demandez certainement qui je suis, à quoi je beugle et jabote. D'accord, je divague, rachat des mots sans laisse, ça lasse, ok. Vous aimeriez échouer sur un récif biographique, la longue plainte de mes étés enfantins étalés comme du bon poisson : ça pourrait vite le poisson, trois jours au plus. Quel morceau bien faisandé de mon *animula parvula* aimeriez-vous goûter au beurre noir ? *Mmh, es schmeckt gut!* Tout est à prendre, c'est une vente sans enchères, les soldes de printemps, bien qu'on grelotte dans cette cave infecte. Mais vous dire mon vrai nom serait suicidaire, aussitôt le nœud papillon deviendrait coulant. Soyons honnêtes, mes bonnes

bêtes, les anges n'ont pas de sexe, il faut bien que je surgisse du fatras, grignotant la lune sous ma dent rieuse. Bon, d'accord, je l'avoue, si vous me torturez avec entrain : je suis né en Bavière, patrie de la bière à flots. Pâtissier de mon état, j'ai failli passer ma vie à façonner des tourtes, tout en mâchouillant mon désespoir, déposé de moi-même, dans des arrière-boutiques où les marmitons se donnent à la pause café. Jusqu'au passage de la diva, femme menue chaussée de bohème. Mais non, bien sûr, cela se passe bien avant, j'ai huit ans, une tête de fille aux boucles d'or. Elle, elle est en fin de course, elle continue de chanter. Mon cœur se gava de sa voix grave, de la ligne souple de son gosier de Martienne. Jamais plus je n'entendrai une telle merveille. Elle planait fragile et sombre. Savait-on qu'elle était si malade ? Elle montait sur scène et son corps défilait, son fémur se brisa dans les champs Élysées d'Orphée, à Londres, l'année d'après. *Kindertotenlieder*, c'est ce qu'elle me chanta. Il n'y avait que moi, moi et elle, dans une énorme salle de concert couleur d'ecchymose. *Das Unglück geschah nur mir allein!* C'est irréfutable qu'elle chantait pour moi seul, péremptoire avec son regard d'épervier. Impossible d'être plus qu'à deux, là-dedans, dans l'enclos de la chute. Dehors les prairies neigeuses, dedans sa voix sans vibrato, sans mélo. Pourtant parfaitement accordée aux soubresauts de l'âme qui se déchire — oh, la belle image. J'y vois des points noirs, des corbeaux, et la morne lamentation morne plaine. Tes sons que je porte en moi, pour ne pas sombrer, quand la surface prend toute la place. C'est tante Bertha qui m'avait emmené au concert, elle savait ma passion. Elle était coriace et dodue, mais sa poitrine dodelinante cachait peut-être un cœur de pâte à choux, si j'y pense. Ça sert à quoi ces souvenirs ? Sont-ils inventés de bout en bout pour donner corps à ce corpuscule spectaculaire ? L'homme à barbe mal rasé que voici a-t-il donc un passé digne de ce nom ? La cacophonie de son appartenance au monde a-t-elle besoin qu'on s'attarde sur l'origine du geyser ? Sûrement pas, mais c'est plus crédible. Le spectre loquace que je suis devenu est parfaitement plat, vous pouvez tourner ses



pages, si vous le désirez. Allons-y, une chanson en allemand pour la route et un verre d'eau-de-vie de Bavière.

Falling In Love Again

Vous en bavez, n'est-ce pas? Vous rêvez que je m'épanche goulûment dans des comptes rendus amoureux, la balle *number two*, c'est ça? Et bien, vous exagérez, j'ai lutté toute ma courte vie contre les courtiers de l'intime et vous voilà à exiger le spectacle de mes afflictions. Y a rien à voir, circulez! Pourtant. Pourtant, dès que la lumière décroît, le rideau se referme, vous avez bien le droit, trente ans après ma mort, d'en savoir plus. Nous voilà partis pour un second tour de carrousel, mais c'est bien le dernier, pour une fois que l'adjectif tombe à pic. Je sors d'une gargote sur la Cinquième, après *una noche brava*, une nuit comme tant d'autres, soyons banals. Je te vois avancer de ton pas oscillant, tes épaules cachent la lumière, astre noir qui survient, tu me demandes du feu. Ton regard est démoniaque, ta mâchoire puissante, tu pourrais me mordre illico et j'en redemanderais. Tu arpentes New York comme jadis D'Alessandro. Tu surgis, telle une cathédrale dans une nouvelle de Proust. N'appellez pas ça le coup de foudre, le coup du foutre! C'est plus encore, c'est un cataclysme, tu es l'œil du cyclone et du cyclope. Chromé comme une bétailière texane, tu dresses ta belle gueule de juif aux pommettes turgescentes, je te dévisage, tu me dis ton nom. Konstantin, étudiant en philo, en fuite des Urales avec la panoplie archaïque de ta dissidence à la mode. Beau comme Onéguine. Je te surnomme Koko et on finit séance tenante dans le premier lit qui s'offre à nous, attirés l'un vers l'autre comme des planètes assignées à collision. Pourtant tu te dis hétéro, baisant les mecs pour l'argent, pour payer tes études. Je m'empresse de t'allonger deux billets, que tu refuses tordant ta lippe d'un air de poupon. Et puis et puis. Je ne pourrais pas épeler tous les jours qui s'ensuivent, c'est le fleuve de l'érection perpétuelle, gloire des

glandes sudoripares. Mais encore les nuits blanches de parole, comme les chevaliers d'une croisade perdue, lente harmonie de nos aciers soumis. Tu me parlais en français, je n'y pigeais rien, je n'ai jamais maîtrisé la langue de Saint-Saëns bien que mon charabia sur les fleurs de Dalila l'eût laissé croire, j'inventais de toutes pièces. Je t'écoutais transi, je répondais en allemand par des gros mots que tu ne comprenais guère. Et puis et puis, ça ne peut pas se casser, je me dis, j'ai peur, je répète *ad aeternum* des chapelets d'incantation, théurgie pour que la bougie ne s'éteigne jamais, pour que le suif suffise, qu'un brai divin nous unisse à jamais, sous l'ouragan symétrique des chants des chérubins. J'habite l'arche et je ne vois pas le désastre venir : ta liberté t'appelle, tu deviens faucon et moi hirondelle, je t'implore et tu ricanes, *comment en sommes-nous arrivés là*, dans cette bourrasque parfaitement déguisée en bonheur ? Je ne peux pas le supporter ! Je te fais boire, c'est à peine croyable ce que les Russes tiennent mal la bière, eux qui peuvent gober des pintes de vodka sans broncher, cinq six brunes bien brassées aux aromates de bois mort et vous les avez dans la poche. Je te fais boire et je te viole, il le faut, je dois enfin te posséder, pour ne jamais te perdre. Note poétique pour les amateurs de détails crus : lui non plus ne m'avait jamais pris par derrière, y a d'autres façons de nous faire l'amour, parmi nous que vous appelez les enculés. Là, bien sûr, c'est différent, il fallait que je te profane, que j'entre en toi comme une solution finale. Tu ne comprends rien, houle de sang, tu cries et tu jouis comme une pompe à benzine. Feu et flamme, je malaxe pour toi le cercle chromatique de Tristan. La fin éructe de notre violence, l'amour se dissipe comme fin brouillard après l'orage, tu disparais à l'horizon, mon *blaue Reiter*, mon Koko. Ce soir-là, dans l'appartement engourdi à l'Est de l'Eden, à la croisée des catelles noires et des catelles blanches, il y avait une énorme araignée. On aurait dit une mygale, ou c'était mon rêve éveillé qui la grandissait sous mes yeux drus. L'araignée me parle, sa voix est tissée de sucre et de venin, elle proute le purin et la vanille, ses pattes velues crissent, elle me dit que je suis malade et je la crois.



L'AMANT DE JULES CÉSAR

Guy Poitry

À travers ses romans et récits, Guy Poitry — enseignant à l'Université de Genève — nous entraîne souvent dans une intimité où le désir et la passion se déclinent à la première personne (*Jorge; Chutes; Comme un autre*). Ici, les amours masculines de Jules César — décrites par la plume un brin macho d'Henri Michaux — s'entrelacent ironiquement avec une adresse lyrique de l'auteur à son compagnon.

*La femme, on peut l'aimer. Difficile de l'admirer.
 On n'a pas affaire à plus grand.
 Quant à l'homme, c'est un animal gâché, original, mais jamais
 harmonieux. Il a toujours l'air d'un spécialiste.
 Parfois, pourtant, je songe à l'amant de Jules César.
 Cet homme n'était point un homme bas. Il a fait pour élever sa vie ce qu'il
 a pu. Le contact de Jules César, ingénieur, habile dans la mécanique,
 généralissime, explorateur, conquérant, qui pénètre dans la Gaule jusques
 au Nord, rude avec ça, viril, marchant la tête nue toujours, magnanime,
 comme il devait l'aimer, comme il pouvait l'aimer!
 Dans quelle atmosphère il a vécu sa vie et quel boudoir vaudrait autant!
 Mais voilà, que pensait Jules César de son ami ? Ça ne l'élevait pas, lui.*

(Henri Michaux, *Ecuador*, 21 mars 1928)

L'homme, la femme. Joli contraste. Du plus, du moins. Du grand, du petit. Du haut, du bas. Du dur, du mou. Du muscle, des nerfs, du saillant, du rentré, puis tout le reste, en colonnes, droite gauche et en avant marche! jusques au Nord — même si ça n'est que de la Gaule. Mais la gaule pour lui bien sûr, et toi écarte les jambes. L'air d'un spécialiste, peut-être, mais c'est qu'il s'y connaît.

Elle dans son boudoir, avec tricot et chapeau; des sels pour ses vapeurs, un parfum de violette quand il pue trop des pieds. La légitime, mais aussi toutes les autres, dans l'alcôve ou au bordel. M'sieur le curé et la bonne, Mongénéral et la putain. Tu m'admires, je t'encense; tu m'excites, je t'enchose. C'est pas plus difficile que ça. C'était tout simple, en 1928. Pour qui voulait encore y croire.

Pour qui voulait croire que tout se réduisait à ça; deux cases, l'une au-dessus de l'autre, toujours à la verticale, et moi dans celle du haut, ça va de soi. Je m'appelle Michaux, pas froid aux yeux, suis poète et voyageur, voyant voyeur, j'en ai vu et jusques en Amérique, au Sud. C'est vous dire si je les ai toutes percées, à jour comme de nuit.



Moi j'attendais mieux de lui. Il nous a d'ailleurs offert bien mieux. Mais il m'offre aussi ça, Michaux, et je le prends. J'oublie cette femme qu'il a crachée sur le papier, je garde les deux hommes. Jules César et son amant. Et je nous regarde, toi et moi.

Je suis ton amant, tu es le mien. C'est le terme qu'il emploie, et déjà je bute. Comme sur tous les mots qui pourraient servir à nous désigner, à pointer ce qui nous lie. Amants, comme si nous n'étions qu'au lit; amis, comme tant d'autres que nous avons; partenaires, pour je ne sais quel jeu ou quelles affaires. Je t'aime. Comme une femme et un homme peuvent s'aimer aujourd'hui; ou deux femmes; comme n'importe qui, deux êtres qui s'aiment, qui peuvent dire toi et moi, et c'est ce toi et ce moi qui définiront la relation. Celle que j'ai avec toi bien différente de celles que j'ai connues avant. Et je ne suis plus tout à fait le même, mon moi rendu autre par ce toi que tu es pour moi. Ou par ce nous que nous sommes désormais, et tout ce que nous vivons ensemble.

Ensemble ou séparément. Toi qui t'en vas, des semaines, des mois durant, sur les routes, par monts et vaux, plaines et plateaux, en tous les continents. Moi qui reste à ma table, et c'est les yeux ou la main qui courent sur le papier. Toi du dehors, moi du dedans, sans qu'il y ait là aucune hiérarchie; ni plus, ni moins. Deux façons de vivre sa vie, qui ne s'excluent pas. Séparés mais toujours ensemble, parce que l'espace importe peu, qu'il soit physique ou mental. Nous nous retrouvons sans jamais nous être quittés — ayant vu d'autres pays, ayant eu d'autres objets de pensée, mais qui nous rapprochaient encore, ne prenant de sens que d'être déjà tournés vers l'autre, là-bas. En un partage qui n'attend pas même les retrouvailles.

Jules César et son amant. L'un devant, l'autre derrière. Le premier au soleil, « tête nue toujours »; le second dans son ombre. Le grand nom, l'anonyme; le célèbre, l'ignoré — « *au fait*, ajoute Michaux, *je ne me souviens pas si telles étaient, comme je le dis,*

les mœurs de César. » Mais derrière le char du vainqueur il y a toujours des enchaînés. Trotline, trotline, petit amour! Ah oui ça t'illumine, de le faire reluire! Ah oui ça doit t'élever : contempler, droit devant toi, le cul du généralissime! Ou lui offrir le tien.

Nous sommes des homosexuels. Et le cul, on nous l'associe facilement. Le cul, le sexe : il ne devrait y avoir que ça qui nous intéresse ; ça devrait être la seule chose qui nous unisse. Certains reculent encore devant nous : comme si notre main ne pouvait être que baladeuse, déjà tendue, et le sexe aussi, qui chercherait toujours un trou. J'aime les corps d'hommes ; j'aime les regarder, presque plus encore que les toucher. Voyeur, et peu discret : un petit viol, mais des yeux seulement. Je serais d'ailleurs prêt à m'excuser si cela gênait... Je suis prêt à m'en excuser aussi auprès de toi, que je néglige tout à coup, pour quelque chose de beau qui ne fait que passer ; que je laisserai passer ; qui m'attire peut-être précisément parce qu'il n'est que de passage. Et je t'aime de n'en pas prendre ombrage ; de ne pas te montrer jaloux ; d'être même complice parfois.

Ce sont réjouissances du regard. D'autant plus fortes que je ne supporte plus de me regarder moi-même. Je suis un vieux pédé en un temps où l'on accepte plus facilement les homos ; mais quand ils sont jeunes, beaux, sexy, un brin extravagants. Je l'ai été, il y a longtemps ; je ne le suis plus, et ça doit être grotesque, ce quinquagénaire ventripotent qui dit qu'il aime un homme, encore plus vieux que lui. Il est vrai que nous avons notre pudeur, et que nous n'allons pas plus loin qu'un chaste baiser sur les joues, en présence d'un tiers. Je suis un peu plus audacieux (à peine) sur le papier.

Nous sommes deux hommes que leur corps a portés l'un vers l'autre, dès la première rencontre. Mais dans cette étreinte, c'est déjà la tendresse qui l'emportait. Elle a toujours été là, mais s'est encore approfondie avec le temps — je veux dire : elle n'est plus seulement dans des gestes ou des mots, mais dans un regard,



dans le silence même, dans notre seule façon d'être ensemble, aussi bien côte à côte que physiquement éloignés.

L'amant de Jules César ; léchant du galon et gueulant au clairon : Jules s'en va-t-en-guerre, conquérant, magnanime. Et derrière lui, les traces de bave du giton préféré.

Il n'y a qu'un peu d'herbe qui plie sous tes pas ; la mine d'un crayon qui parfois se brise sous ma main. Je ne sais pas si je t'admire ; c'est une question que je ne me pose pas. Je ne te vois pas conquérant ; et je t'aime de ne pas être magnanime mais généreux ; plus encore : de parvenir à faire oublier ta générosité. Pas de grand geste destiné à l'Histoire et couché sur des tablettes ; mais l'effacement d'une action qui ne cherche nul témoin, qui sait passer inaperçue, et s'exerce envers les êtres les plus obscurs, les plus banals. Ceux qu'on ignore, qu'on délaisse ; qu'on écrase si facilement. Tu n'es pas magnanime, tu es grand, tout simplement ; grand de savoir tendre la main à ceux qu'on s'imagine petits.

Tu es grand physiquement aussi. Dix-sept centimètres de plus que moi, et quand tu me prends dans tes bras, je ris de me retrouver petit ; tu m'as rendu mon rire d'enfant. C'est le plus beau cadeau que tu m'aies fait. Un reste d'enfance sous ma vieille peau, que tu as su ressusciter.

Vieux amants et gamins, seul à seul. Et tant pis si nous avons l'air idiots pour qui nous surprendrait.

Mais Jules César. Je le vois mal se déridier sous la plume de Michaux. Sur ce socle où il l'a placé, qu'il doit être malheureux ! Un rôle à jouer, toujours. Et s'il y avait en lui cette faille, cette fêlure intime, tout au fond ? Celle qu'on tait, celle qu'on cache. Ce doute : tu m'aimes, mon jeune amant, tu m'admires. Mais est-ce bien moi ? Ne vois-tu pas trop grand ? Ne verras-tu pas un jour, demain (maintenant déjà peut-être), se craqueler cette image, se révéler

toutes mes petites : celles qui me rendent méprisable ; celles qui pourraient me rendre attachant si tu savais en sourire ? N'as-tu pas au plus secret de toi, par delà ces yeux émerveillés que tu gardes levés vers moi, le désir de t'affranchir de ta propre fascination ? N'es-tu pas en train de me haïr, en ce moment même, à me voir en travers de ton chemin, toi qui voudrais peut-être, à ton tour, caracoler devant ?

L'amant de Jules César — appelons-le Brutus — un poignard dans la main.

Nous marchons côte à côte dans la vie ; et pourtant je te suis à dix années de distance. Je ne voudrais pas que tu prennes de l'avance, sur cette route qui nous mène à la tombe.



MA MÈRE CETTE PUTE M'A VIOLÉ ©

Sylvain Thévoz

Ethnologue et théologien, Sylvain Thévoz s'est fait connaître avant tout comme poète (*Couleurs primaires; Virer large course court*). C'est par un récit en vers bousculé et ravageur qu'il nous fait entendre une voix écorchée, revenue de l'enfance.

Je souris doucement sans ciller
 je suis bien j'ai un territoire sous moi
 une partie du gamin je le réchauffe comme ça
 la queue prise sous le ventre la verge serrée aux doigts
 les ongles sur les draps et les dents sous la barre
 un index dans la gorge et un autre pour le lard
 je la serre et c'est bien c'est très bien comme cela
 dans ma glotte goulue pas un pouce pour souffler
 pas un doigt pour passer pas un brin de lumière
 les deux paumes sur la pierre je me brise l'annulaire
 et ça tangué et ça s'évanouit.

Tapisserie de Bambis sur le plâtre Dark Vader
 je me pousse dans le vide bande sec pour grandir
 la vision de mon bras ma braguette débloquée
 la poulie de sa hanche marée sèche de sa robe
 les sons d'os brisés ménisque mal engagé
 la succion de ma manche la sueur sous mes pieds
 mon pyjama troué et lapin qui regarde
 et lapin qui murmure atone
 ta mère cette pute t'a violé.

Ma maman bien correcte qui sourit et répète
 tiens-toi là comme il faut mon pinson petite merde
 car ici c'est mon doigt ou ma langue qui commande
 le plaisir la douleur gros bébé c'est maman qui les tranche
 et comment ça commence et pourquoi ça s'arrête
 c'est comme ça lui chante

c'est son pouce qui te fait gigoter
 ma petite mère m'a bercé par le cul.

Mon père il se la ferme quand elle dit
 ce que j'offre au gamin il me le susurre tout bas
 me le murmure au bras chiot de mes caresses
 il est pâle il est gris se retourne sur lui-même
 n'a plus d'os à l'équerre appelle les abeilles dans ses rêves les choucas



dans son ventre c'est shabbat c'est *shadow* un jardin de groseilles
ce gamin mon unique est une boîte sans adresse
un tourniquet rouillé
ma foi c'est juste pour son bien.
Quand je peux je m'évade par le haut
je m'envole par les tiges en dedans la prière
le placard et le ciel les impasses et les veilles
les pubis des moineaux : politesses pour mes jeux
j'abandonne du terrain je slalome dans le sel
je remonte dans la langue boule de boue sur mes morts
je n'ai d'air pour rien mais je sais pour le change
donner des baisers tendres et faire sourire maman.
On me présente la nuit aux messieurs du canton
dans la cuisine en bas ils se frottent le ventre
et se touchent le veston
ils font de bonnes affaires ont des cravates vermeilles
mais leurs âmes sont sales on dirait des torchons
des serviettes jetables avec des os dedans
si ma maman sourit je retourne à la niche
quand elle geint je lui masse le ventre
elle aime ça elle dit oui ta maman veut ton vit.
Je ne sors plus du lit je me noie dans ma nuit
j'aime Tom et Jerry Spirou et Pirlouit
une lampe de poche sous mon drap : talisman
mes lèvres sont bleuies et mes genoux sont gris
je me lisse le poil suçote mes gommés
mes legos mes biscômes des cubes de pomme
elle retourne le gant me fait prendre par le fond
peut entrer qui le veut et sortir sans souci
peut me creuser le ventre selon son envie
ma bouche ma boubouche est une fosse anonyme
je la comble de wagons de tartines Cenovis
de brioches de beurre n'ai pas d'âge pas de visage pour l'heure.

Je me sens les parties
 réchauffe dans mon ventre des berlingots de neige
 dans mon corps des cristaux de rasoirs et de peaux
 je bande pour le goûter je ne sens plus mes membres
 j'ai la colle dans la bouche et du sang sur le nez
 c'est le vide dans ma vie pour vingt ans ou pour trente
 des filins de fourmis petites pattes scarabées
 dans ma tête dans les angles des couleurs des raies
 gravillons broc d'eau dans les lentilles des pierres
 dans mes rêves bouillis d'orge de betteraves sucrières
 les hochets les marteaux ça fait mal sur le bol quand ça tombe.
 Ma mère au téléphone appelle le médical
 je vide mon petit foutre sur la pierre calcaire
 au sommet sur mon ventre je m'endors où je meurs
 je me fous de qui viendra après maintenant c'est ailleurs qu'il faut être
 ma mort est une obole la dernière qu'il faut perdre.
 Je mastique en refrain les Mamas and Papas rêve de Californie
 j'en ai plein dans la bouche beaucoup trop dans le cœur
 ça déborde dans les coins coagule sur les lèvres
 je peux creuser mon tronc je peux lui dire ta gueule.
 Mon bord me met au monde mon trou me fait grandir
 et je chiale ma fente en a trop d'être un con qu'elle grêle
 sans pitié sans regret et sans haine je répète doucement
 je ne serai plus ta merde ni même récupérable
 comme d'autres dans le monde
 un trou fait pour y être m'y faire prendre à demeure
 je ne serai pas ton corps prolongation sans fin
 tu ne me verras plus.
 Je dis ça je découvre l'entraînement soulève des haltères
 me féminise au foutre et aux bonbons surgras
 Malabars et Tikis Carambars Ragusas
 je les gobe les enveloppe dans ma morve et les rote en silence
 j'avale je vomis un cri nu qui m'opprime le ventre



le cherche dans le silence
comme enfant mes jouets dans la chambre.
Cette famille de fantômes maintenant je la laisse pour morte
je la sème dans les prés la confie aux orties
j'ai pu être dans mon père je saurai devenir le désir de mon ventre
où ma mère est passée où elle s'est enfoncée dire fort :
par ici c'est mon corps
cette zone labourée est mon sexe bande d'arrêt d'urgence.
Je n'attends rien du chien du traîneau ou du vent
les caresses sont tristes me font grincer des dents
les sourires imbéciles les souvenirs me plombent
je cherche un cri plus fort qu'un visage qui se baisse
j'ai mes yeux pour visièrè pleure la rage des morts
et pendu à ma poutre à la corde qui me serre
je la sens qui grossit sur la soie à mon cou
ma langue maternelle capitale attraction de ma vie.
Je ne vais rien tenter je ne vais plus partir
j'aime je bande j'ai de la merde sur moi je la lèche avec joie
ma mère cette pute m'a violé[©]
c'est maintenant un roman pour les mômes de la littérature de plage.



DIDIER ERIBON: RÉACTIVER LE QUEER

par Pierre Lepori

Auteur d'une biographie de référence consacrée à Michel Foucault, philosophe et historien des idées souvent engagé, Didier Eribon a travaillé longtemps sur les questions de genre et sur le statut des minorités (notamment dans ses remarquables *Réflexions sur la question gay* et *Une morale du minoritaire*). En porte-à-faux avec les préjugés psychologisants et les appels au retour à l'ordre — mais également sévère contre toute dérive normative de la pensée subversive —, il traite avec subtilité les thèmes qui tiennent à cœur à la rédaction d'*Hétérographe*.

Vous avez récemment souligné que le mot queer, issu d'un milieu universitaire et radical, avait été très vite adopté par l'opinion publique, spécialement en Europe, dans une version *light*, comme synonyme de gay (pour ne pas être accusé de communautarisme) ou même de métrosexuel. Une version trop « ouverte » et naïve du queer ?

En fait, je suis frappé par le succès qu'a connu, et si rapidement, le mot queer dans l'espace public et médiatique européen. Quand j'ai organisé, en 1997, le premier grand colloque en France sur les « Études gay et lesbiennes », invitant au Centre Pompidou des personnalités telles que Monique Wittig, Eve Kosofsky Sedgwick ou George Chauncey, cette rencontre (à laquelle participa pourtant Pierre Bourdieu) fut littéralement insultée dans les journaux — à la « Une » du *Monde* ! —, et nous fûmes accusés d'importer la « politique des identités » à l'américaine et de représenter par conséquent une menace pour l'université française, pour la culture, la société, etc. Alors que, évidemment, la quasi-totalité des orateurs travaillaient à mettre en question les notions figées de l'identité (mais les journalistes ne les avaient pas lus), sans pour autant, d'ailleurs, renoncer à l'impor-

tance stratégique et politique de l'« identité » comme principe de mobilisation, ni à ses vertus de grippage du verdict social. Mais il est clair que cette pensée subversive voulait sortir d'une vision univoque de l'identité, en posant des questions plus larges : de genre, de classe, d'ethnicité ; et cette ouverture a facilité une conception plus floue de la subjectivité, de la subjectivation et du sujet, et permis de repenser la politique autant que la théorie. J'ai constaté, depuis lors, que les mêmes lieux (journaux, institutions universitaires...) où les mots gay et lesbien apparaissaient comme scandaleux, dangereux, insupportables s'ouvrent aujourd'hui avec enthousiasme au mot queer (un séminaire « gay et lesbien » faisait scandale il y a quinze ans, un séminaire queer est accueilli à bras ouvert aujourd'hui), et je vois donc bien que « queer » qui, au départ, avait une forte valeur subversive, est plus facilement accepté et assimilé par les institutions que « gay et lesbien ». Ceux qui combattaient l'émergence de ces thématiques hier, s'interrogent fort sérieusement aujourd'hui pour savoir quelles sont les raisons du retard de la France ! La raison principale, c'est tout simplement leur hostilité il y a quinze ans. Il a suffi que cela change de nom. Mais ce changement a impliqué un



changement de contenu. Par conséquent, il faut s'interroger aussi sur ce qu'est devenu et ce que représente ce qui semble si facilement assimilable par les institutions. Pourquoi le queer plait-il tant aux dominants ? Ce n'est pas une question sans importance, vous me l'accorderez. C'est pourquoi, comme je l'ai avancé dans une conférence récente, à Paris, il faut rappeler que le queer est nécessairement critique, oppositionnel et qu'il implique de se mobiliser aux côtés des minorités de toutes sortes : les transsexuel·le·s, les prostitué·e·s, les sans-papiers, les minorités religieuses...

S'agit-il, dans cette récupération de la pensée queer d'une sorte de rachat de la subversion, qui est peu à peu neutralisée par la société même, ravalée par la bourgeoisie, comme le disait Pasolini ?

D'abord, la théorie queer s'est transformée en un catéchisme international qui se contente un peu partout de répéter quelques idées simples, devenues des slogans. Judith Butler elle-même a récemment déploré ce qu'elle considère désormais comme un « rabâchage » stérile et stérilisant. Et puis, je crois que si le queer plaît

tant et à tant de gens, c'est qu'il me semble tomber — notamment dans l'espace francophone — dans une sorte d'universalisme de bon aloi. Tout hétérosexuel qui ne serait pas homophobe peut aujourd'hui se targuer d'être queer et regarder ceux qui se disent gays ou lesbiennes comme de pauvres attardés dans de vieilles identités. La version conservatrice de l'universalisme à la française n'étant plus guère tenable, nombreux sont ceux qui se précipitent sur une version d'allure plus moderne et plus radicale : on se dit queer pour mieux dénoncer tous les mouvements de mobilisation. D'autre part, « gay et lesbien » paraît exclure, et « queer » inclure. Au point d'ailleurs d'inclure tout le monde. Bien entendu, je ne suis pas pour les frontières. Mais il ne faut pas oublier que les lois de la pesanteur sociale sont inscrites dans nos corps (par des stigmatisations, par exemple). Il ne suffit pas de déconstruire intellectuellement les identités pour qu'elles cessent d'exister ; elles s'imposent à nous dans l'espace social et elles sont souvent inscrites et réinscrites dans nos corps, nos cerveaux, dans nos vies aussi, presque quotidiennement.

D'autant plus qu'il y a le risque d'un retour en arrière sous couvert d'abolition de toute lutte identitaire. Vous le dénoncez depuis longtemps, notamment dans *Contre l'égalité* (chroniques parues initialement dans le mensuel *Têtu*). Une libération inclusive pourrait-elle devenir le cheval de Troie d'une certaine homophobie ?

Il y a eu souvent une utilisation de la théorie queer par des conservateurs de gauche. Face à la revendication du mariage homosexuel, on a entendu objecter : « Jean Genet ou Michel Foucault... auraient bien ri de ces demandes de normalisation ». Je comprends que pour des personnes qui se veulent radicales, l'idée de mariage puisse représenter une soumission aux institutions, à l'ordre juridique et étatique, et moi-même j'ai parfois bien du mal à me reconnaître dans les images traditionnelles de mariage que donnent ou voudraient donner certains couples gay ou lesbiens. Mais il est vrai aussi que, à l'échelle mondiale, la revendication du mariage déstabilise en profondeur l'ordre sexuel, sinon cela ne serait pas combattu par toutes les instances réactionnaires. Par conséquent, cette revendication porte en elle quelque

chose de plus subversif que bien des discours pseudo-subversifs. Allez dire à Benoît XVI que le mariage homosexuel vise à la normalité !

Mais n'y a-t-il pas un certain conformisme dans la demande d'un mariage homo ?

Quand les conservateurs disent : « pourquoi les homosexuels veulent-ils se marier au lieu de rester subversifs », ils prônent de fait une mise à l'écart, une minorisation imposée ; d'ailleurs, ces mêmes conservateurs étaient tout simplement horrifiés par la subversion homosexuelle quand elle se déclarait dans les années 70. Là où il y a une place assignée — « la subversion, c'est votre rôle, n'en sortez pas ! » —, il faut se méfier. Accepter le rôle social imposé, c'est aussi accepter le partage entre ceux qui bénéficient des droits et ceux qui n'en bénéficient pas, c'est ratifier l'inégalité, et, finalement, accepter l'ordre tel qu'il est. Alors que la revendication du droit au mariage pour les couples de même sexe, qui est tant combattue, est éminemment subversive, car elle déstabilise l'ordre hétérosexuel dominant. La norme sociale vacille à partir d'une revendication juridique (une revendication qui, précisément, met en question la



norme hétérosexuelle qui régit le droit, et qui fait apparaître au grand jour le droit comme étant régi par la norme hétérosexuelle). Il est bien naïf de croire qu'il y aurait la sexualité libre d'un côté, et le pouvoir, le droit, l'État de l'autre, comme si la sexualité libre n'était pas régie par un certain nombre d'instances régulatrices (après tout, les rencontres dans les parcs et les toilettes publiques sont strictement codifiées, sans parler des saunas). Ce qui porte à penser qu'il n'y a pas de sexualité qui soit hors des institutions. Foucault l'a très bien analysé : les grands mouvements de résistance au pouvoir sont passés par des revendications de droit : « le droit à... ». Si l'on oppose la liberté sexuelle au droit, comment défendre le droit à l'avortement, le droit des femmes à décider de leur corps ? La vraie question est alors : Qu'est-ce que nous pouvons inventer socialement à partir de nouveaux droits juridiques (et donc à partir du mariage transformé, de la famille réinventée... c'est-à-dire n'étant plus les cadres rigides et figés qu'ils étaient autrefois : on sait à quel point ce qu'est une famille aujourd'hui peut différer de la définition normative !). Je me demande d'ailleurs s'il n'y a pas, dans tous ces discours universitaires pseudo-radicaux qui ressassent

inlassablement, dans l'entre-soi académique, la critique de « l'homonormativité », une forme de racisme de classe à l'égard des gens ordinaires, qu'on accuse de vouloir « s'embourgeoiser », alors que chacun sait bien que ce sont la plupart du temps des gens qui sont beaucoup moins bourgeois que ceux qui les dénoncent.

Une même critique — qui fait les choux gras des réactionnaires de tous bords — est souvent adressée à la politique des identités : pourtant, la subjectivité gay n'a pu se libérer que par la lutte contre le silence et la stigmatisation.

Evidemment, si l'on parle d'une « identité » gay et lesbienne tout court, cela n'a pas beaucoup de sens. Mais les identités s'inventent dans des processus sociaux et culturels et subculturels, dans des luttes qui se déploient à plusieurs niveaux, selon les époques et les lieux. Et les mouvements politiques, sociaux, culturels donnent la possibilité aux gens de s'inventer. Ne pas penser en ces termes-là n'est pas seulement irréaliste, mais irresponsable. Les identités se construisent collectivement et la prise de parole est indispensable. Bien sûr, être un gay

blanc européen n'est pas la même chose qu'être une lesbienne noire d'Afrique du Sud, mais il s'agit aussi de trouver des points de repère à partir desquels on peut s'inventer ou se réinventer. L'identité figée n'existe pas et sa dénonciation rituelle et itérative peut être contreproductive. Bien sûr, il y a des effets de fermeture possible, et la pensée queer les a interrogés, mais il ne faut jamais oublier de se demander quelle est l'efficacité politique de ce que nous faisons, dans des contextes et des époques précis.

L'une des questions qui resurgissent le plus souvent dans votre travail est la mise en doute de la psychanalyse. Vous y avez même consacré un livre, un pamphlet assez virulent contre les tenants du « savoir psychanalytique ». N'est-ce pas un peu excessif, si l'on considère — au-delà de la puissance (sociale et médiatique) de la psychanalyse plus normative — la présence de courants qui déconstruisent assez puissamment le concept de norme (je pense à l'ethnopsychiatrie de Tobie Nathan et à ses retombées épistémologiques dans l'œuvre d'Isabelle Stengers) ?

Il s'agit d'une question très complexe. Il faut d'abord observer le contexte : la psychanalyse française est extrêmement normative et conservatrice. À cela s'ajoute sa présence absolutiste dans les médias et les centres du pouvoir. Depuis Freud, cette discipline aspire à imposer une vision « scientifique » et objective de l'inconscient et de ses mécanismes et, dans les cent ans de son histoire, elle est arrivée à imposer cette idée dans l'espace public. Elle a pris la place des Églises pour décider de ce qui est bien et ce qui est mal, de ce qui est sain et ce qui est malade. Et non seulement dans les médias, mais aussi — et il s'agit d'une spécificité française, je crois — au niveau politique. Quand une commission parlementaire auditionne des « experts » sur un projet de loi, il y a toujours au moins un psychanalyste. Ce sont les psychanalystes qui ont, par exemple, « fait » en France les lois sur la bioéthique, en excluant de l'accès à la procréation assistée les femmes qui ne vivent pas en ménage hétérosexuel reconnu, au nom d'un supposé « bien » de l'enfant, qui devrait avoir un père et une mère. À l'époque où tant d'enfants sont élevés par une femme ou un homme seuls, par un couple d'hommes ou de femmes ou par des arrangements



familiaux encore plus complexes, le bien-fondé de cette position est assez difficile à démontrer. Par la voie de la psychanalyse, l'idéologie réactionnaire peut se présenter comme une science et même comme La Science, et imposer ses choix. La psychanalyse occupe ainsi une fonction sociale et politique sans que jamais personne ne remette en question la violence normative qu'elle exerce. C'est pourtant une tâche urgente et nécessaire. Je me suis bien évidemment interrogé sur la possibilité d'une autre psychanalyse, de lignes de fracture dans cette vision violemment hétérosexuelle, mais il faut se rendre à l'évidence : les empêchements de penser en rond en la matière sont peu nombreux et très fortement combattus par l'institution psychanalytique. Il vaut mieux, comme je l'ai écrit, « échapper à la psychanalyse ».

En ce sens, vous avez vigoureusement attaqué la pensée de Jacques Lacan, pourtant présumé progressiste...

Déjà à partir des années trente, Lacan est violemment réactionnaire, toute sa pensée est articulée dès le départ autour du masculinisme et de l'homophobie. Son projet s'opposait au féminisme et à ce qu'il appelait la

« dévirilisation de la société », qui, dit-il, peut être analysée à partir du cas des homosexuels masculins, car ils offriraient une sorte de miroir grossissant de ce phénomène général qu'il déplore et qu'il veut enrayer. Selon lui, les hommes deviennent homosexuels quand la mère veut « faire la loi » au père, dévalorisant ainsi l'« imago » paternelle. Et c'est ce même schéma qui permet, affirme-t-il, de comprendre pourquoi les hommes, même hétérosexuels, ne sont plus vraiment des hommes. C'est donc la « lutte » féministe qui est la cause de ce mal qu'il faut combattre. Toute l'œuvre de Lacan s'est développée à partir de ce point de départ, auquel il n'a jamais renoncé, tout en transformant son vocabulaire psychiatrique pour se mouvoir vers le structuralisme. On se demande toujours ce qu'il a voulu dire avec la phrase « il n'y a pas de rapport sexuel ». Or la réponse est simple, cela signifie que le rapport sexuel est toujours pris dans le langage. Et dans le langage « l'Autre est toujours l'autre sexe ». C'est une citation ! Le discours lacanien est éminemment hétérosexiste et essentialiste : l'homme se situe toujours du côté de la loi, du symbolique, de la culture, et la femme du côté de la nature, du sentiment, du soin.

Dans votre mise en échec de la psychanalyse — car il s'agit bien d'un projet de mise en échec —, vous allez bien au-delà des considérations sur son impact social, en prônant l'abolition de toute la machinerie conceptuelle produite par les psychanalystes. D'où vient cette attitude iconoclaste (si l'on pense au rôle important que la psychanalyse a joué dans la libération sexuelle, par exemple) ?

J'ai toujours été assez étonné de voir que les penseurs et penseuses queer comme Judith Butler ou Leo Bersani — qui sont de proches amis et dont je partage les interrogations philosophiques et politiques — demeuraient aussi puissamment inscrits dans la pensée psychanalytique, notamment lacanienne. Comme s'ils n'avaient pas lu le même Lacan que moi. Quand Judith Butler se pose la question « que devient le complexe d'Œdipe dans les familles homoparentales ? », je me demande pourquoi elle veut sauver un concept qui ne résiste pas à l'épreuve des faits. Les notions de phallus, castration, refoulement ont diffusé à tel point dans notre culture que même des théoricien·ne·s qui essaient d'inventer une pensée radicalement critique n'arrivent pas à les considérer

comme une invention conceptuelle — historiquement située —, susceptible d'être purement et simplement révoquée. Ne faudrait-il pas, dans le cadre d'une théorie critique, inventer une autre théorie du psychisme pour échapper à la psychanalyse ? Or, la théorie queer dans ce qu'elle a de meilleur est bien souvent une manière de retravailler les concepts de la psychanalyse répressive, pour rendre ces concepts plus acceptables. Il serait sans doute plus efficace et productif, je crois, de construire une nouvelle approche du psychisme, qui serait plus anthropologique et sociologique. Des gens comme Deleuze et Guattari, comme Michel Foucault et Monique Wittig, nous ont par ailleurs incités à le faire et il est étrange que des penseurs qui se disent inspirés par ces théoriciens aient autant de mal à les suivre sur ce terrain.

En analysant les dynamiques de construction d'une subjectivité homosexuelle — dans *Une morale du minoritaire* par exemple —, vous avez beaucoup insisté sur le concept de la « honte », comme structure « profonde » de l'assujettissement. Une nouvelle conception du psychisme se baserait-elle sur des notions sociales de ce type ?



Ce livre se développe à partir des œuvres de Jean Genet. Prenons un exemple : dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, le protagoniste Divine, qui a été un enfant vivant douloureusement sa différence, une fois devenu un travesti flamboyant à Montmartre se fait à nouveau insulter ; d'un seul coup, il ou plutôt elle retrouve le sentiment de la honte, la peur qui avait été la sienne tout au long de cette enfance meurtrie. Je pense qu'on peut construire une théorie du psychisme à partir de là : l'assujettissement dure dans l'esprit des individus non pas parce que le modèle serait lié au conflit entre parent et enfant, mais tout simplement parce que l'ordre social continue d'exister et que ses mécanismes se rappellent à nous sans arrêt. Ils sont inscrits dans nos corps comme des ressorts que l'insulte déclenche en remettant au premier plan le sentiment d'infériorité. Une théorie bourdieusienne du psychisme comme incorporation du social nous permet de penser l'action, la politique, la liberté de manière tout à fait différente. La question de la domination sociale devrait nous donner un modèle pour nous débarrasser d'un certain narcissisme intellectuel, qui pousse tant de gens (évidemment pas dans les classes populaires) à lire l'inter-

subjectivité en termes d'intériorité et non d'interaction sociale.

C'est pourtant un voyage vers vos origines que vous nous offrez dans votre dernier livre, *Retour à Reims*, une démarche qui mêle auto-biographie et analyse sociologique, qui poursuit et voudrait dépasser *l'Esquisse pour une autoanalyse de Pierre Bourdieu*. Vous lui avez d'ailleurs adressé, de son vivant, cette remarque : « Au fond, on pourrait dire que toute votre œuvre peut se lire comme une sociologie et une ethnologie de vous-même. » N'y a-t-il pas un soupçon de psychanalyse dans ce voyage ?

Un ami m'avait prévenu : « Puisque tu écris sur ta mère et ton père, tu seras bien obligé de parler du complexe d'Œdipe. » Mais justement, j'ai conçu ce livre d'une manière foncièrement antipsychanalytique, en y intégrant plusieurs pages théoriques sur la question. Je voulais montrer qu'on peut parler du rapport au père et à la mère en termes clairement non psychanalytiques. Tous les problèmes que je pose dans ce livre peuvent être abordés par des questions de géographie sociale, de moment historique, de trajectoire scolaire,

de domination et d'identité collective, de profession, d'appartenance. Je me suis bien gardé, notamment, d'« expliquer » mon homosexualité comme le ferait toute analyse « psy ».

À la fin du livre, vous inversez même la question, vous dites que l'homosexualité est le « miracle » qui vous a permis d'échapper à l'assignation sociale, à votre milieu ouvrier.

Puisque je différais de ma famille, en tant qu'homosexuel, je devais m'inventer différent. Et la culture a été pour moi un des moyens de devenir gay, de m'inventer en tant qu'acteur social. C'est donc l'homosexualité qui m'a permis de me construire ailleurs que dans le cadre hérité de ma famille. Le retour que décrit ce livre n'est pas du tout psychique, c'est plutôt une interrogation sur les mécanismes sociaux qui façonnent les trajectoires de vie, introduisant une distance radicale entre des parents ouvriers et les enfants qui mènent des études. Tant d'écrivains en ont parlé avant moi, de James Baldwin à Annie Ernaux. Ernaux a justement déclaré que la psychanalyse lui aurait donné une clé tellement facile et inopérante que ses romans auraient été écrits

d'avance. Il est clair que la psychanalyse se réduit désormais à une série d'automatismes qui désocialisent et dépolitisent les questions et les problèmes qu'il convient de poser.

C'est justement le point de départ de votre considérable *Réflexions sur la question gay*, ce renversement de perspective, qui passe du « pourquoi » au « comment ». Une inversion culturelle, si j'ose dire ?

L'homosexualité me semble justement un moyen de mettre en discussion les discours dominants, un levier critique sur un édifice conceptuel et normatif hautement pathogène. Si l'on inverse le point de vue, à partir d'un mouvement social et politique, cela nous permet d'interroger un discours pseudo-scientifique à partir de réalités existantes. Les mouvements politiques permettent à mon avis non seulement de poser des questions dans l'espace public, mais aussi de faire apparaître la grande architecture conceptuelle et perceptive qui organise des disciplines comme la psychanalyse, l'anthropologie ou la sociologie de la famille en tant que grossières constructions idéologiques (hétéronormatives). Dans *Réflexions sur la question gay*, le point de départ était la question de l'expé-



rience sociale, historique, théorique d'un groupe d'individus. Je proposais un discours théorique qui s'appuyait sur mon vécu — plutôt sur un « nous » collectif que sur un « je ». Nous arrivons dans un monde où le langage nous a précédés, notre sexualité vient habiter des catégories sociales et discursives déjà marquées par des hiérarchies. J'ai toujours entendu mon père insulter Jean Marais en tant que tapette, pédale, tantouze, avant même de découvrir que tous ces vocables pouvaient s'appliquer à moi.

Dans *Retour à Reims* vous avouez une première « vocation » d'écrivain : vous parlez d'un projet de roman avorté qui portait sur la biographie de Benjamin Britten et de son compagnon Peter Pears, le ténor pour lequel il a créé une grande partie des rôles-titres de ses opéras. L'homosexualité serait donc non plus un problème, mais un nœud culturel et créatif (comme dans *Une morale du minoritaire*) ?

La culture a été pour moi le moyen d'échapper à ma famille, je crois que je me serais auto-éliminé scolairement si je n'avais pas eu cette différence sexuelle par rapport aux garçons de mon milieu. J'ai cessé de refuser

le système scolaire pour adhérer à la culture. Par la suite, l'homosexualité est devenue une sorte de foyer problématique où les enjeux prenaient forme et, quand j'ai voulu écrire un roman, je me suis presque naturellement tourné vers ce couple mythique de la musique. Les couples du même sexe ont souvent été des foyers de création culturelle et politique. Il est évident que les catégories avec lesquelles on regarde le monde donnent un découpage de la perception. Et l'homosexualité au sens très large a été pour moi un lieu d'interrogation culturelle, sociologique, anthropologique.



OLIVIA ROSENTHAL: LA RÉPÉTITION FATIGUE LE RÉEL

par Guy Poitry

Elle enseigne la littérature française de la Renaissance à l'Université Paris 8. À ce titre, elle est notamment l'auteur de deux articles, « Montaigne et l'art de la répétition » et « L'auteur en répétitions ». Or dans son œuvre littéraire comme dans ses films et performances, Olivia Rosenthal joue également avec les répétitions, dans tous les sens du terme. Pour un écrivain, un entretien est encore une forme de répétition : elle a bien voulu se contraindre à l'exercice, pour nous permettre une promenade entre certains de ses titres et nous offrir un éclairage sur ce qui la guide.

En 1999, Olivia Rosenthal publiait son premier ouvrage, *Dans le temps* (aux éditions Verticales, comme la plupart de ses livres ultérieurs) ; à savoir une succession de « brouillons », à la première personne, où se faisaient entendre différentes voix, masculines et féminines, qui prenaient brièvement la parole pour interroger, commenter, se définir par rapport à autrui. De manière significative, le « brouillon I » correspondait à ces simples signes : « (...) ». Depuis, d'autres ouvrages ont suivi, dont celui qui l'a rendue célèbre, *On n'est pas là pour disparaître* (2007), qui met en scène un vieillard touché par la maladie d'Alzheimer ; des pièces de théâtre aussi, et des performances. Dans tout cet œuvre, on peut être frappé par la place du silence, sous la forme d'ellipses, de blancs entre des fragments de textes ; par l'impression qui s'en dégage, d'une parole qui se livre et se retient presque aussitôt, paraît vouloir se dérober. En juin de cette année, Olivia Rosenthal a réalisé un film avec Laurent Larivière, *Les Larmes*, qui interroge *Les Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy ; ou plutôt qui essaie de saisir ce qui, dans l'une de ses scènes du moins, peut déclencher les larmes du spectateur. Si « Olivia » obtient une réponse à ses interrogations, celle-ci ne nous est pas donnée :

à l'implication personnelle, émotive, répond aussitôt une retenue, une mise à distance critique.

Dans mon travail en général, j'essaie d'éviter le pathos, je trouve que cela ne laisse aucune liberté au lecteur. Or, j'aime bien lui laisser la place de respirer, de penser, d'interpréter. Cette place, seule une distance avec ce qui est raconté peut permettre de l'établir. Ça n'empêche pas, je crois, qu'il y ait de l'émotion, mais c'est une émotion qui n'occupe pas tout le terrain. *Les Parapluies de Cherbourg* ont cette qualité, d'être à la fois un grand mélo et un film à distance. La distance, c'est la forme qui la donne, les couleurs, le travail sur la mise en scène, la musique. C'est un film où on pleure *parce que* c'est une comédie musicale, mais aussi un film où on pleure *bien que* ce soit une comédie musicale. Et ça, c'est très fort. C'est ce que j'essaie de faire dans mes textes, travailler sur cette oscillation entre distance et identification. Et pour ce faire, l'auto-biographie, le fait d'être complètement dans ce que j'écris, joue un rôle déterminant. En effet, c'est par elle que l'émotion s'insinue, car là il faut que je dise quelque chose qui a eu un impact sur moi, qui m'a remuée, et c'est toujours délicat. L'exposition de soi est à la fois difficile et



nécessaire. Elle permet de ne pas écrire des textes qui soient des formes vides, de leur donner de l'épaisseur. Après, il faut savoir être au plus près de soi sans être obscène, car un livre ou un film de fiction, ce ne sont jamais pour moi des aveux, mais des constructions; il faut mettre en forme l'expérience intime, sans quoi, aussi intime soit-elle, elle ne touchera absolument personne.

Cette mise en jeu du moi, on la retrouve a fortiori dans les différentes performances auxquelles Olivia Rosenthal s'est livrée, parfois en dialogue avec ses autres écrits.

La performance, c'est une autre manière de s'exposer à l'autre, à son regard, à son jugement, de sentir cette présence et de l'intégrer dans son jeu. Ça permet aussi de faire de la littérature par d'autres moyens. J'ai toujours attaché beaucoup d'importance à la lecture à haute voix, je lis tous mes textes à haute voix pendant la période où je les écris. La performance en est donc une suite naturelle, elle fait exister le corps de l'auteur dans son écriture.

L'une d'elles avait pour titre *Écrivains en colère* (2006, à Paris, place Saint-Sulpice, avec Denis Lachaux). Et la

colère est aussi un moteur de création pour Olivia Rosenthal.

Beaucoup de choses me mettent en colère. Toutes ont trait à la manière dont on étiquette les gens, dont on les met dans une case donnée pour se rassurer, pour éviter justement d'avoir affaire non à des archétypes, mais à de vraies personnes. C'est ce dont parle cette performance. Par exemple, je rapporte des phrases qui peuvent m'énerver parce que ce sont des phrases toutes faites qui ne disent rien de ceux qu'elles sont censées désigner, des phrases du type « les Noirs ont le rythme dans la peau » ou « les intellectuels ne comprennent rien à la réalité », des phrases qu'on entend tout le temps, des clichés qui essentialisent, normalisent, assignent.

La même irritation est sans doute perceptible dans une autre performance, qui a pour titre *Olivia Rosenthal et Denis Lachaud parlent de l'autre sexe* (2009).

Avec Denis, dont l'écriture est très différente de la mienne, nous avons envie de trouver un terrain commun et de réfléchir à la forme qu'il pourrait prendre. Nous sommes partis de l'idée qu'en tant qu'homme ou en tant que femme, la société nous assigne un rôle, rôle qui ne convient

ni à l'un ni à l'autre. Le travail a consisté à présenter ces rôles respectifs (ce qu'on demande à un homme en tant qu'homme, ce qu'on demande à une femme en tant que femme), à faire comme si on allait les jouer pour mieux les déconstruire. C'est de l'ordre de la satire, voire de la caricature, mais en même temps, comme souvent dans la satire et la caricature, ça raconte quelque chose qui nous semble juste. On y parle finalement moins de sexe que de genre, et on se permet de le faire précisément parce que Denis et moi n'avons pas le même sexe et pouvons échanger sur cette question.

L'enfermement dans des catégories prend une forme plus concrète dans une pièce comme *Les Félics m'aiment bien* (créée en 2005 au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis), où les personnages se retrouvent « prisonniers » dans un château avec un puma, expérimentant ainsi divers sentiments — peur, excitation — **toutes les choses bizarres qui se passent quand on désire quelqu'un**, comme le dit Olivia Rosenthal. De manière cette fois non métaphorique, elle a participé récemment à une exposition au musée Carnavalet, *L'Impossible photographie: les prisons parisiennes 1851-2010* — une

participation qui s'inscrit dans un projet plus large intitulé *L'Architecture en paroles*.

C'est un projet de longue haleine qui porte sur le lien entre un bâtiment donné et les paroles de ceux qui y habitent, le traversent, y travaillent. J'ai déjà travaillé sur la prison de la Santé, sur les anciennes Pompes funèbres parisiennes et aussi sur la ville de Bobigny. J'ai réalisé des entretiens avec ceux qui vivent ou occupent le lieu choisi. Ça permet de voir comment un espace donné devient caisse de résonances. Ensuite, je compose un texte littéraire à partir de ce que j'ai entendu, des récits qui m'ont été faits et qui parfois n'ont rien à voir avec le bâtiment ou la ville choisis. Je n'ai pas travaillé exclusivement sur des lieux fermés. Mais, sans doute, les paroles qui résonnent le plus en moi et que je garde en mémoire sont les paroles de ceux qui évoquent l'enfermement.

Ce dernier thème reste présent dans le roman qui paraît cet automne, *Que font les rennes après Noël*, mais en relation avec la nécessité d'une émancipation.

Il y a mille manières de concevoir l'émancipation, ça dépend de l'histoire de chacun. Pour ce qui



concerne le personnage de mon dernier livre, on le voit évoluer dans un monde d'amour et de contrainte mêlés, un monde où il y a d'autant plus de contraintes et d'obligations qu'il y a d'amour. Donc, s'émanciper, c'est essayer de continuer à aimer tout en se soustrayant aux obligations qu'on veut nous imposer au nom de l'amour. C'est en tout cas une manière de lire le livre mais il y en a plein d'autres.

Clôture, ouverture : dans le style même d'Olivia Rosenthal, on voit quelque chose qui se développe, qui va pour se dépasser, mais par retours, reprises, comme si l'écriture se cherchait une direction, et qu'il faille sans cesse revenir en arrière pour la trouver.

C'est vrai, la répétition est primordiale dans mon travail. Peut-être que cela vient du pouvoir que j'accorde à la parole — l'idée qu'à force de répéter une chose, elle va changer de nature ou s'accomplir. Il me semble que la répétition fatigue le réel et permet de le plier un peu à son usage. C'est sans doute un peu irrationnel comme manière de voir, mais en tant qu'écrivain, il n'est pas exclu que je croie à la magie du langage, à son pouvoir de transformation. Dans le travail d'écriture en tout cas, c'est un moyen très

puissant de faire avancer un texte, de le faire doucement varier, de le déplacer par étapes et presque sans qu'on s'en rende compte. La répétition opère des transformations quasi invisibles. Si le lecteur suit le chemin, il se retrouve, sans vraiment l'avoir prévu, à un endroit où il ne pensait pas aller. Et c'est ça que j'aime dans la littérature.



UN SEUL,
REPLIÉ DERRIÈRE SOI

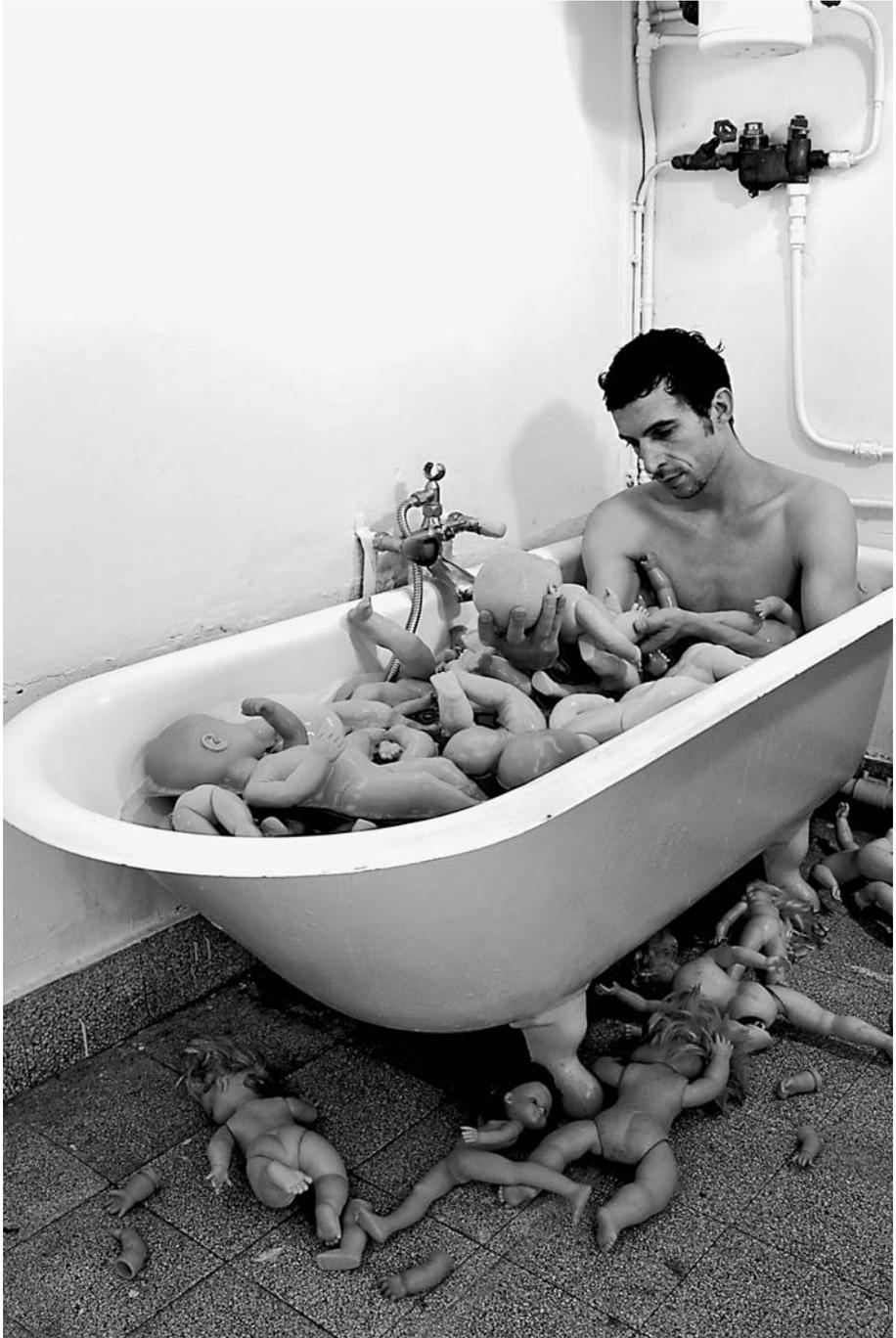
I

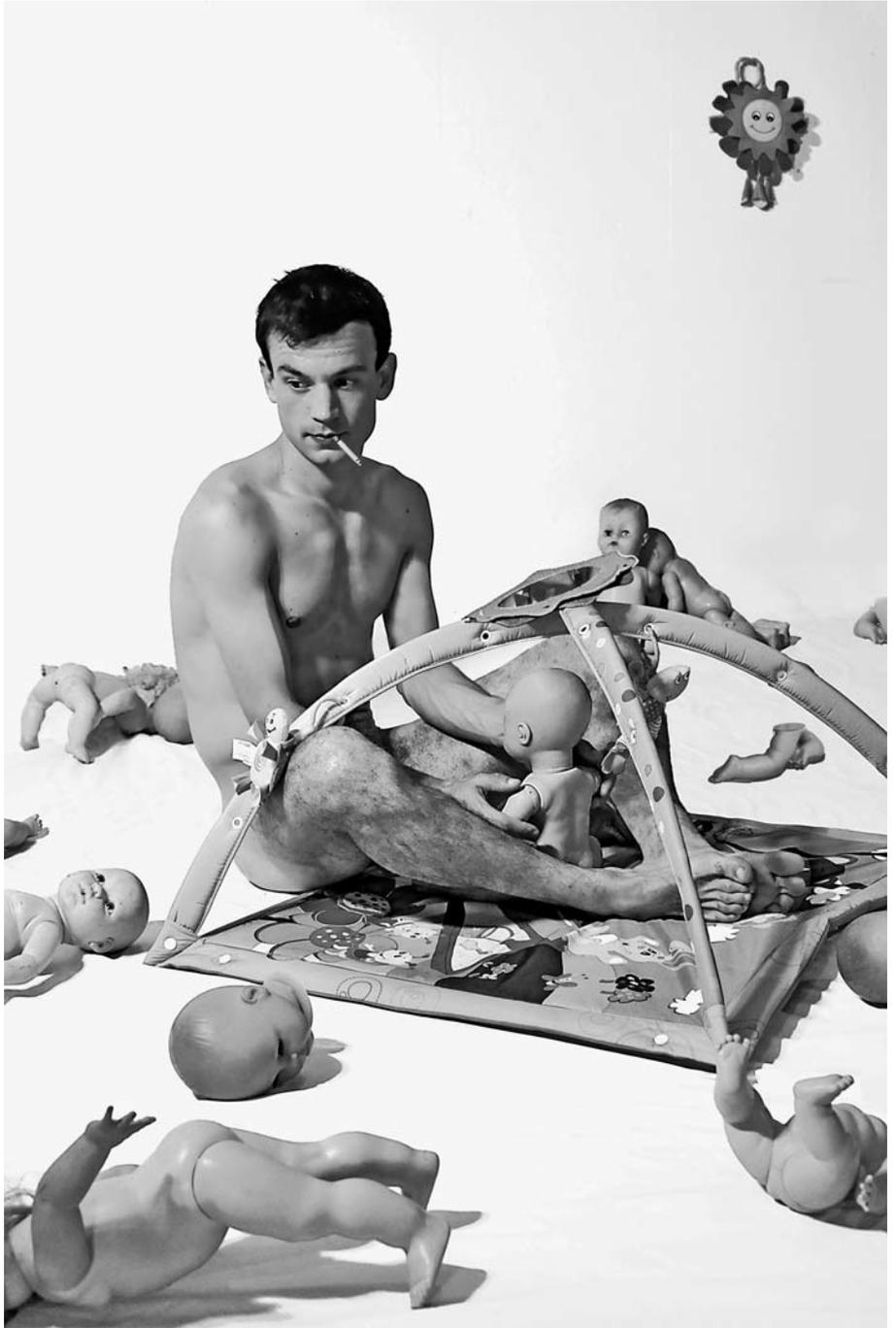












UN SEUL,
REPLIÉ DERRIÈRE SOI
II













UN SEUL, REPLIÉ DERRIÈRE SOI

Fabrice Huggler

Fabrice Huggler est né à La Chaux-de-Fonds en 1972, d'une mère italienne et d'un père suisse. Il commence son travail artistique en 1997 dans le milieu théâtral en tant que metteur en scène. Ses recherches personnelles le conduisent à créer de nombreux spectacles qui mêlent textes, musiques, installations, sound-design et vidéos.

Peu soucieux de la frontière qui devrait séparer arts visuels et arts plastiques, il va et vient entre ces disciplines, réalisant photos, vidéos et performances.

Parmi ses travaux, on peut citer notamment :

- en 2010, *Autoportrait en vert*, *L'homme nu de la Bastille* et *Moi, moi et le monde ensuite*, photographies sélectionnées pour la 69^e Biennale du Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds ;
- en 2009, *Quartett* de Heiner Müller, Théâtre du Grütli, Genève ;
- en 2008, *Je suis un écho qui se tient devant le miroir*, montage de textes et de musiques classiques et contemporaines, Théâtre ABC - Temple allemand, La Chaux-de-Fonds ;
- en 2006, *La Mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck, Théâtre du Galpon, Genève ;
- en 2004, *Fréquences*, création d'un opéra parlé chanté de Claude Berset et Célia Houdart, Théâtre ABC - Temple allemand, La Chaux-de-Fonds ; *La Femme 100 têtes*, réalisation de quarante-cinq séquences vidéo d'après les gravures de Max Ernst pour une performance présentée au Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds et au Centre Culturel Dürrenmatt de Neuchâtel ;
- en 2003, *éRotativa*, performance érotico-musicale pour deux pianistes, Théâtre ABC, La Chaux-de-Fonds, et réalisation d'une vidéo dans la lignée de cette performance.

En septembre 2008, il fonde avec quatre autres artistes, à Genève, *Ex-Machina*, un espace qui accueille des expositions, des performances et diverses manifestations culturelles.



JACQUES DEMY, UN ADULTE NI FAIT NI À FAIRE

par Fabrice Huggler

En 1985, Jacques Demy, ce maître du clair-obscur, se risque au grand jour, faisant de son Orphée un chanteur bisexuel épris d'une Eurydice au passé lesbien et toxicomane. Le résultat en est des plus lourds et des plus grotesques, à tel point que son auteur reniera cet opus. Le réalisateur a été en revanche bien mieux inspiré dans la plupart de ses autres films, où il use d'une ambiguïté subtile et troublante.

« Mon idée est de faire cinquante films qui seront tous liés les uns aux autres, dont les sens s'éclaireront mutuellement à travers des personnages communs. » C'est ce qu'affirma Jacques Demy dès le début de sa carrière et, bien qu'il n'en réalisât finalement qu'une vingtaine, désormais réunis en coffret DVD, on ne peut en effet qu'être frappé par la récurrence de personnages singuliers qui parcourent l'ensemble de ses films, formant une vaste constellation bancale et décalée : adolescents mélancoliques, curé exalté, joyeux libertins, flambeuse fascinante, vieux sadiques, enfants précoces, hommes enceints, figures androgynes, ex-lesbienne toxicomane, prostituées à mi-temps, couples improbables, relations entre mineur et adulte, unions plus ou moins incestueuses, penchants bisexuels, et plus encore.

Cette tribu pourrait nous porter à croire que l'univers de Demy se veut clairement provocant, qu'il fut un cinéaste frondeur, que sa filmographie se heurta à la censure. Il n'en est rien, car on peut facilement regarder l'un ou l'autre de ses films sans prendre conscience de ces mondes parallèles, et demeurer à leur surface, le cinéaste semblant nous y inviter lui-même, par son humour, ses images excessivement colorées, les gestes spécialement frivoles de certains protagonistes ou les mélodies qui bercent ses œuvres. D'autant que Demy manie l'allusion comme personne. Alors, pour prendre la pleine mesure de son cinéma, il faudra, comme nous le suggèrent acteurs, collaborateurs et parents de Demy — et ceci malgré le voile de pudeur que chacun d'eux semble dans le même temps vouloir déposer sur la vie et l'œuvre du cinéaste, répondant peut-être à une loi tacitement imposée par cet être riche en paradoxes — il faudra donc, dans chaque film, « gratte[r] un petit peu », « s'amuser à regarder ce qu'il y a derrière » et « deviner les pièces manquantes ».

Ainsi dans *Le Bel indifférent* (1957, d'après une pièce de Cocteau), qui nous dépeint le profond désespoir d'une femme délaissée par son amant, guettant le moindre bruit qui puisse en



signaler le retour, l'héroïne s'agite en début de film lorsque deux voix chuchotent derrière sa porte : « Tu veux pas qu'on s'voie ? – Si. – J'te plais pas ? – Si, c'est pas ça. – Demain alors ? – J'peux pas demain, j'travaille. – Après-demain ? – Peut-être. – J't'attendrai. – Au r'voir. – Au r'voir. » Mais ces bruits de couloir s'éloignent bien vite et, n'ayant apparemment aucun lien direct avec le drame qui nous est conté, ils viennent se noyer dans la suite plus tangible des événements. Ces paroles furtives devraient pourtant attirer notre attention car ce sont les premières que Demy nous donne à entendre dans ce film de formation, et elles sont d'autant plus significatives qu'elles se révéleront être le seul dialogue échangé durant toute la durée du film (« l'indifférent » se refusant, lorsqu'il finit par rentrer, à adresser toute parole à son amante, l'obligeant à un long monologue). Or, ces quelques mots clandestins sont échangés entre deux hommes. Deux hommes dont les tractations amoureuses sont reléguées dans le « placard » de la chambre d'hôtel qui abrite les amours agonisantes, mais néanmoins avouables, entre l'homme et la femme.

Un souvenir raconté par Demy nous incite à penser que cette volonté de brouiller les pistes remonte à sa jeunesse : « J'ai commencé à faire un court-métrage avec mes copains d'école et les copains de mon frère. Des garçons déguisés en filles, j'avais piqué à ma mère des fourrures et des chapeaux. [...] j'avais quatorze ans. [...] le film a mis deux mois avant d'être développé. [...] Enfin le film est arrivé. Il n'y avait rien dessus, il était entièrement surexposé. » Bien que cela sonne comme un souvenir attendu, le cliché de l'enfant troublé par les différences sexuelles, cette anecdote n'est peut-être pas si anodine. On y décèle d'abord le « syndrome de l'image fantôme », développé notamment par Hervé Guibert, syndrome qui poussa certainement Demy à préférer sous-exposer les pensées hors normes plutôt que de prendre le risque de les voir se consumer par une trop forte surexposition. Ce souvenir qui remonte à ses quatorze ans nous évoque ensuite la jeune Cécile,

quatorze ans elle aussi, « miroir » du personnage principal dans le film *Lola* (1960). À travers cette jeune fille, on retrouve toutes les obsessions du cinéaste : la précocité sexuelle, les relations entre mineur et majeur, l'allusion à l'inceste, la grossesse par accident et le vicieux pervers. La première fois que nous apercevons Cécile, elle se fait relouer dans la rue, en petite robe courte, par un louche individu, auquel elle finit par tirer la langue. L'indifférence de sa mère, qui a assisté à cette scène, est particulièrement étonnante, d'autant que, paradoxalement, celle-ci se montrera, quelques secondes après, fort indignée, en rapportant des ouvrages à son libraire : « Je suis très mécontente. Voici vos livres. Un mauvais plaisant, un maniaque sans doute, a cru bon devoir noter le nom de l'assassin à la page treize, c'est scandaleux. » Plus tard, on voit Cécile s'amouracher d'un des marins de *Lola*, qu'elle rencontre devant son École communale de jeunes filles. Lorsque celui-ci la questionne sur son âge, elle répond, avec une sorte de fierté provocante : « J'suis mineure, j'aurai quatorze ans demain » et le marin de répliquer : « J'ai une sœur à Chicago, dans l'Illinois, qui a quatorze ans aussi, elle te ressemble. » Cécile vivra avec ce marin de passage, ce « frère par procuration », une journée d'anniversaire inoubliable et finira par fuguer pour le rejoindre à Cherbourg.

Les figures de l'enfance, souvent particulières dans l'œuvre de Demy, nous incitent à penser qu'il était — et c'est là certainement son originalité et sa richesse — un artiste à l'étroit dans son costume d'enfant et flottant dans son costume d'adulte. Dans *L'Événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune* (1973, une comédie dans laquelle Mastroianni est enceint de Catherine Deneuve...), une cliente plutôt rosse d'un salon de coiffure s'exclame d'ailleurs : « Bourrer le mou des mêmes avec des histoires de fées, de souris, de père Noël, de Bon Dieu, ça fait des adultes ni faits ni à faire. » C'est là une attaque en règle qu'il décoche contre son propre cinéma, mais à laquelle il s'empresse de répondre, par l'entremise



de son actrice fétiche, transformée ici en coiffeuse : « Ah mais moi je crois à tout, faut pas faire attention, tout m'étonne. Je suis restée très gamine. »

L'utilisation fréquente d'un champ lexical lié à l'enfance pour décrire des sensations d'adulte crée également des associations de pensées déroutantes. *La Naissance du jour* (1980, fidèle adaptation du roman de Colette) caractérise bien ce procédé. Colette, âgée alors de cinquante-quatre ans, se dirige doucement vers l'acceptation de la vieillesse, mais les visites de son jeune amant, qu'elle qualifie de « garçon », et celles d'Hélène, qu'elle nomme « petite fille » ou « enfant », viennent déranger sa recherche de quiétude : « L'attachement amoureux de Vial, le dépit non moins amoureux de la petite Clément, je prends place entre ces deux fluides malgré moi. » L'irruption des pulsions sexuelles est dans ce film régulièrement associée à la figure de l'enfant : « Elle s'enfuit, un peu trop grande pour son trouble de petite fille » et, un peu plus loin : « Cette enfant échauffait ma pièce fraîche et son émotion épaississait l'air. [...] Une rage de sincérité, une odeur de blonde exaspérée échappait d'elle. »

Ces répliques nous conduisent à une autre préoccupation qui traverse la filmographie de Demy : l'inceste. Bien que cette question fasse partie de la palette de base de notre cinéaste, il s'est à nouveau évertué à la dissoudre dans l'humour, dans le fantastique, dans de lointains arrière-fonds, quand celle-ci n'émerge pas d'elle-même dans des lapsus révélateurs : en 1957, dans *Le Bel Indifférent*, une « erreur de distribution », qu'il se reprochera, semble mettre en présence une mère et son fils plutôt que deux amants ; en 1961, dans *La Luxure*, un des sketches du film *Les Sept Péchés capitaux*, réalisé par plusieurs cinéastes, il fait dire à un jeune coureur, en termes baudelairiens : « Caroline, ma cousine, vous rencontrer ici dans cette pauvre rue, ma vertu, mon cœur, ma sœur, accomplissons ensemble l'inceste dont je rêve depuis le sein maternel » ; en 1963, dans *Les Parapluies de Cherbourg*, la passion cédera à la raison

et l'on verra finalement l'amoureux délaissé, revenu d'Algérie, se résigner à épouser sa « sœur par procuration », une fille dévouée qui avait soigné la tante du jeune homme ; en 1970, il y a bien sûr *Peau d'âne*, ce conte censé apprendre aux jeunes filles qu'il est interdit d'épouser son papa ; en 1982, dans *Une chambre en ville*, deux amants trouvent refuge dans une chambre d'enfant, et il est cocasse de voir Edith, entièrement nue sous son manteau de fourrure, comme tout au long du film du reste, embrasser fougueusement son amant, avec à la main une de ses poupées d'enfance : « Ces souvenirs me rendent gaie et triste. À la fois ils me troublent et m'attendrissent. Comme toi mon François. »

Et finalement, il y a, en 1988, *Trois places pour le 26*, où l'on voit Yves Montand, jouant son propre rôle, avoir une liaison avec une jeune femme qui se révélera être sa fille. Pour son dernier film, Demy franchit un cap et, après avoir longtemps noyé le poisson, montre l'inceste clairement consommé. Clairement ? Demy ne serait pas Demy si tout était si clair et d'aucuns rétorqueront qu'au moment de passer à l'acte Montand ne savait pas que cette jeune femme était sa fille. Il est d'ailleurs amusant de voir le conflit de générations entre la compagne du cinéaste (éternelle garante du contrat tacite que nous évoquions plus haut) et son fils (faisant, lui, visiblement preuve de moins de retenue.) Lorsque Mathieu Demy affirme, dans le documentaire accompagnant le film : « Il pousse aussi le thème de l'inceste plus loin que dans *Peau d'âne* puisque là effectivement Montand couche clairement avec... », il est alors interrompu par Agnès Varda : « Oui, mais il ne sait pas que c'est sa fille. » Mathieu Demy ponctuera dans une ambiance suintant un léger malaise : « Non, mais enfin quand même. »



JACOB EN CULBUTE AVEC SON DIEU ?

par Elena Jurissevich

La lutte de Jacob avec son Dieu, dans le chapitre 32 de la Genèse, véhicule des enjeux déroutants : comment se fait-il que Dieu lutte avec son élu ? comment le Dieu innommable et invisible de la tradition juive peut-il avoir un corps, et, qui plus est, un sexe ? Si les commentateurs consacrés ont choisi des lectures allégoriques, les artistes et les écrivains ont proposé des interprétations plus étonnantes, entre combat et étreinte, tels Delacroix, Baudelaire ou Pierre Emmanuel. Jusqu'au satanique Lautréamont.

La Bible recèle des histoires qui, comme les mythes gréco-romains, forment un répertoire infini d'inspiration pour l'imaginaire collectif et les artistes. L'une de ces histoires est la lutte de Jacob avec l'ange. Ce récit est conté au chapitre 32 de la Genèse (v. 23-33) et dans un livre prophétique plus ancien, le livre d'Osée (12,4-5). Ces deux textes transmettent en réalité une tradition antérieure qui relate la lutte de Jacob non pas avec un ange mais avec un dieu, El, l'ancien dieu national cananéen qui a précédé Yahwé, Dieu d'Israël. Ils veulent pareillement masquer l'identité de ce dieu « païen », c'est pourquoi le livre d'Osée parle d'« un ange » (« il [Jacob] combattit El, il lutta contre *un ange* ») et la Genèse d'« un homme » (« Jacob resta seul, *un homme* lutta avec lui jusqu'au lever de l'aube »). Toutefois la tradition primitive est restée gravée dans les noms propres transmis dans la version de la Genèse : Jacob en effet reçoit de son adversaire le nom d'Isra-el (étymologiquement « El lutte ») et appelle le lieu du combat Peni-el (« El est devant moi »). Pour les rédacteurs de la Genèse, l'histoire de la lutte de Jacob n'est cependant pas embarrassante seulement par le nom du dieu El, mais aussi parce qu'on devait y faire allusion à l'entre-jambes, au sexe de ce dieu, comme l'atteste l'étiologie de l'interdit de manger le nerf sciatique. La Genèse, par euphémisme, utilise le terme « aine » : « Il [Jacob] vit qu'il ne pouvait le vaincre, frappa son aine, l'aine de Jacob se déboîta pendant qu'il luttait avec lui. » (C'est une constante dans l'histoire des religions que, lors du combat avec une divinité, les coups portés par l'être humain contre le dieu se retournent contre le premier.)

La lutte de Jacob est donc une histoire captivante par le fait même qu'elle véhicule des enjeux troublants : comment se fait-il que Dieu combatte et mette en danger son élu ? comment Dieu peut-il avoir un corps, et, qui plus est, une aine/sexe ? Dans l'histoire de la réception, la plupart des commentateurs ont essayé de donner une lecture allégorique ou symbolique du texte pour neutraliser ces questions. Les artistes et les écrivains ont en revanche avancé des interprétations plus libres et se sont souvent dirigés vers une lecture



du combat comme rencontre intime, voire sexuée, entre Jacob et l'ange, la plupart du temps hétérosexuelle (l'ange représentant la part féminine). Parmi ces nombreux exemples, par delà les attestations médiévales de ce thème (des bas-reliefs religieux, comme le chapiteau de la basilique de Vézelay en Bourgogne), émerge le tableau de Rembrandt van Rijn (env. 1660, Berlin, Gemäldegalerie), qui ne fait cependant pas d'émules deux siècles durant. Le thème de la lutte entre le patriarche et l'ange est par contre réactualisé dans l'art du XIX^e siècle, en particulier symboliste.

Si Rembrandt peignait déjà le combat comme une rencontre très rapprochée entre un éphèbe imberbe mais musclé et un Jacob très viril, Eugène Delacroix, dans la fresque de Saint-Sulpice, à Paris (1855-1861), rend la lutte active ; et si l'artiste hollandais représentait les rivaux au premier plan, Jacob de dos, habillé d'une tunique rouge, et l'ange de face, le surplombant, de blanc vêtu, l'épaule dénudée, le peintre romantique choisit de les reléguer dans le quart inférieur gauche de sa fresque et de les peindre de profil en jouant avec les axes et les diagonales. Cette composition accentue le mouvement et la matérialité de la lutte qui, chez Rembrandt, s'efface en une étrange étreinte sans violence, où l'ange, au visage bouclé et boudeur, chevauche de son genou la taille de Jacob et semble presque soutenu par lui, qui en même temps l'entoure de ses bras.

Dans le tableau, Jacob est quasi passif, à l'exception de ses yeux crispés qui révèlent l'effort, alors que dans la fresque, il mène l'attaque en fonçant sur l'ange, appuyant son genou sur sa cuisse, tandis que l'ange résiste activement, sans céder du terrain, enserrant même de sa main la cuisse de son adversaire. Toutefois, la lutte semble ici aussi plus passionnelle que guerrière : Jacob est en effet dépouillé de ses armes ; les deux mains entrecroisées et levées évoquent la danse, et la partie basse du tableau, celle qui représente la lutte et ses accessoires, est dominée par la couleur rouge. Certes, cette couleur pourrait symboliser aussi le sang et la mort, mais, étant balancée par le vert qui domine la fresque, elle dénote plutôt la

proximité sexuelle. D'ailleurs, la pointe de la lance posée à terre oriente le regard du spectateur vers les lutteurs enlacés, vers le sexe de l'ange.

Selon le précurseur du symbolisme, Baudelaire, qui a fréquenté l'atelier de Delacroix dans les années 1846-1847, l'artiste peint Jacob « incliné en avant comme un bélier et bandant toute sa musculature, l'ange se prêtant complaisamment au combat, calme, doux, comme un être qui peut vaincre sans effort de muscle et ne permettant pas à la colère d'altérer la forme divine de ses membres ». Jacob serait donc une machine de guerre, une poutre pour faire une brèche dans la muraille, et l'ange un *être complaisant* qui lutte sans devoir lutter (« Peintures murales à Saint Sulpice », 1861).

Dans *Dimanche m'attend* (1965), Jacques Audiberti considère quant à lui que, malgré l'indication fournie par la Genèse, la fresque représente un ange à la « féminité lactescente », qui « tripote bizarrement au partenaire le haut de la cuisse gauche. Il adapte sans retenue la courbe de sa paume à la concavité musclée de cette cuisse » et, coup de théâtre, il lui dessèche le nerf de la cuisse. « La scène picturale invitait à continuer la description de l'écrivain [Baudelaire] dans le sens de sensuelles caresses, mais le texte biblique rappelle à l'ordre, et alors une étreinte d'amour (re)devient une lutte. Si le titre du tableau rattache la scène à l'épisode biblique de la lutte avec l'ange, et si la Bible dit lutte, lutte sera. Incontestablement...! »

Dans le poème « Delacroix » (*Nuit de Jacob*, 1970), l'écrivain catholique Pierre Emmanuel voit aussi la lutte peinte par Delacroix comme une étreinte hétérosexuelle, où Jacob est le « mâle » qui, par enjambement, « écarte » non pas les jambes, comme attendu, mais les bras de son rival, et l'ange, un être féminin au « delta sombre » qui « s'ouvre » :

*Jacob rué ceint l'ange, lui écarte
Les bras. Contre la cuisse féminine
Il pèse du genou et s'arc-boute, la bouche
Touchant presque la pointe du sein nu.*



*Ainsi forcerait-il une femme. Ses yeux
Et son souffle glissent ensemble au delta sombre.
L'ange fléchit en arrière sous l'assaut
Et s'ouvre. Tout son corps est une lourde rose.
Sa main au pli du genou surprend Jacob
et lui ramène la cuisse vers sa hanche.
Pour mesurer la puissance de ce mâle
Il s'écoute qui lui résiste : son regard
A pour assiette une douceur inébranlable.
Sa face est neutre car l'amour y vient de loin
Mais sa joue est contre le chef de l'adversaire.*

Si l'avant-dernier vers laisse entendre qu'Emmanuel voudrait introduire une lecture plus spirituelle, le « mais » du dernier vers maintient intacte l'ambiguïté.

Pareille ambivalence caractérise la lecture d'un autre poète catholique, Paul Claudel. Dans « Israël » (*Emmaüs*), il soutient que ce sont deux manifestations de la divinité qui s'affrontent au Jabboq : « Dieu contre Dieu ! Dieu de force en la personne de Jacob qui veut entrer dans la Terre Promise et Dieu à toute force en la personne de l'Ange qui ne veut pas le laisser entrer. » Dans un autre passage en revanche, Claudel semble pourtant bien postuler l'enlacement de deux êtres masculins : « J'ai parlé ailleurs de ce genou que lève notre champion et de ces deux mains droites entrelacées. Mais aujourd'hui je ne veux me rappeler que l'étreinte, ces deux corps dans un effort antagoniste violemment embrassés, ces charpentages forcenés d'os et de muscles qui s'épousent et s'étudient, cœur contre cœur et la bouche contre la bouche. »

Sans liens manifestes avec la fresque de Delacroix, un autre symboliste, Lautréamont, a exploité aussi le récit de la lutte de Jacob pour en proposer une relecture érotisante dans *Les Chants de Maldoror* (1869). Dans le deuxième chant de cette épopée toute parodique, sous-tendue par un combat entre le héros maléfique et la divinité, l'antagoniste céleste naît de la lampe d'un sanctuaire,

symbole de la conscience morale. Maldoror l'ayant copieusement insultée, la lampe se métamorphose en ange. Malgré la résistance opposée par son rival, Maldoror arrive à le lécher d'un baiser pestilentiel, sublimation du rapport sexuel, qui lui corrode les parties génitales: « Avec ses muscles, il étrangle la gorge de l'ange [...] ». Il se penche, et porte la langue, imbibée de salive, sur cette joue angélique, qui jette des regards suppliants. [...] la joue blanche et rose est devenue noire, comme un charbon! Elle exhale des miasmes putrides. C'est la gangrène; il n'est plus permis d'en douter. Le mal rongeur s'étend sur toute la figure, et de là, exerce ses furies sur les parties basses. » Et l'ange, de candide qu'il était, devient noir, un vautour aux ailes carbonisées, un être qui partage désormais sa chute et sa couleur avec son rival: « Une fois dehors, il [Maldoror] aperçoit dans les airs une forme noirâtre, aux ailes brûlées, qui dirige péniblement son vol vers les régions du ciel. » Au Jacob biblique, Lautréamont substitue Maldoror, encore plus ambigu et contradictoire que le patriarche. Avec cet ange gangrené, l'œuvre de Lautréamont participe de la même inspiration que plusieurs dessins troublants d'un autre symboliste, Odilon Redon, comme *Le Diable emportant une tête* (1876) ou *L'Ange déchu* (1872), tous les deux tracés au fusain noir. De nouvelles études en effet mettent en évidence les profondes affinités entre les *Chants*, avec leurs descriptions animées, leurs images en noir et blanc, et les *noirs* de cet artiste, qui leur sont contemporains.

La lutte biblique de Jacob en culbute avec El s'est transformée, chez les peintres et les écrivains, via la version d'Osée qui introduit un ange à la place du dieu, en un corps à corps très charnel, qui a été lu, à un premier niveau de sens, comme une rencontre sexuée, hétérosexuelle ou homosexuelle. L'art du XIX^e siècle, en particulier symboliste, s'est emparé de ce motif pour représenter la lutte comme le prérequis nécessaire à la rédemption et comme métaphore de l'effort créateur de l'artiste.



INTO THE LABYRINTH

par Jelena Ristic

Le Rempart des Béguines est le premier roman de Françoise Mallet-Joris. Avec le triangle amoureux formé par un veuf, sa fille et sa nouvelle compagne, l'autrice nous entraîne dans un labyrinthe où les rôles se brouillent pour mieux déjouer la norme hétérosexuelle. Un roman de formation mené par un jeu de références littéraires, entre Sappho et Racine, que Jelena Ristic — chercheuse en études genre à l'Université de Lausanne — nous fait déguster.

« Et Phèdre au Labyrinthe avec vous descendue
Se serait avec vous retrouvée, ou perdue. »
(Jean Racine, *Phèdre*, II, 5)

Hélène a quinze ans, habite à Gers, une petite ville belge, en compagnie de la bonne, Julia, et de son père veuf, René, dans la maison familiale bourgeoise où elle s'ennuie ferme. Jusqu'à sa rencontre avec Tamara, trente-six ans, l'amante masculine de son père, « une femme de mauvaise réputation », selon les racontars de l'élite locale régie par Mesdames Perier et Vallée, féministes-quand-ça-les-arrange. Hélène se lie d'amitié et d'amour avec Tamara, afin d'échapper à la fixité statufiante de la province. Les deux femmes se retrouvent régulièrement dans l'appartement de l'aînée, rue du Rempart des Béguines, dans l'ancien quartier rouge de la ville, non loin du port. Elles y poursuivent leur relation entre sadomasochisme et dévotion pendant près de deux ans, à l'insu des perruches embourgeoisées et du paternel, heureux que sa fille chérie ait trouvé une mère de substitution. Le mariage de René et Tamara met une fin à ce tourbillon amoureux, cette dernière occupant désormais le sanctuaire maternel dans la demeure familiale.

Avec *Le Rempart des Béguines*, Françoise Mallet-Joris signe son premier roman en 1951, à l'âge de dix-neuf ans, et « ouvre la voie » à des jeunes romancières telles que Françoise Sagan. Loin d'étaler une histoire de tabloïd pour le seul plaisir de satisfaire notre curiosité morbide, l'écrivaine orchestre savamment un triangle amoureux en utilisant les notions de lieu et d'espace afin de nous offrir un spectacle sans pitié des rhétoriques de discrimination et des relations de pouvoir liées aux rôles de genre et de classe.

La figure architecturale du labyrinthe, par exemple, parcourt le roman tel un fil d'Ariane : en tant que figure de style, mais également en tant que représentation des rapports qu'entretiennent les personnages avec leur environnement. Par définition, le labyrinthe, lieu d'égarement, est une structure architecturale qui, loin d'organiser,



désorganise, se refuse à toute linéarité de la pensée, à toute organisation systématique et hiérarchique de l'espace. Dans sa dimension mythologique, il est un lieu de transformation, une conséquence des sentiments humains problématiques et tragiques : dans l'*Énéide* de Virgile, Dédale construit un labyrinthe à la demande du roi Minos afin d'y enfermer le fils illégitime monstrueux, le Minotaure, qui sera nourri d'adolescent-e-s sacrifié-e-s, puis exécuté par Thésée. Deux choses sont ici à remarquer : premièrement, le labyrinthe est construit pour occulter et exiler l'hybride, le monstrueux généré par une transgression de l'ordre, des lois et des hiérarchies ; deuxièmement, la finalité utilitaire de cette construction architecturale complexe est devenue par la suite le symbole figuratif de tout rituel initiatique de passage de l'enfance à l'âge adulte. Dans *Le Rempart des Béguines*, roman de formation, nous assistons à une perte progressive de l'innocence et de la naïveté avec le personnage d'Hélène, et à l'apogée de la dévoration passionnelle avec le personnage monstrueux de Tamara l'exilée, qui se solde par sa mort symbolique au sein de l'institution du mariage.

Hélène cite les vers de *Phèdre* en s'identifiant à la reine (« Hélène au labyrinthe avec toi descendue, se serait avec toi retrouvée ou perdue... »). En actualisant la citation, elle génère un palimpseste qui remonte par des dédales intertextuels à l'expression du désir féminin et lesbien fondé par Sappho. Dans son article « Sappho, c'est moi, selon Racine : Coming of Age in Neo-Classical Theater », Joan Dejean retrace l'intertextualité saphique dans l'œuvre de Jean Racine. Elle se penche en particulier sur *Phèdre* où l'héroïne éponyme ne peut exprimer son désir coupable et tabou pour Hippolyte qu'à travers des vers empruntés aux fragments de la poétesse grecque (en particulier le fragment 31 — Sappho y exprime en termes antagoniques le désir amoureux d'une femme pour une autre déjà objectivée par le désir masculin). Les vers de *Phèdre* cités dans *Le Rempart des Béguines* nous montrent la fiction alternative créée par la reine afin de rendre son amour pour

Hippolyte possible et légitime, tout en désamorçant le topos de la femme abandonnée du théâtre tragique. Dans cette fiction, les rôles et les visages s'échangent : Hippolyte se substitue à Thésée, Phèdre à Ariane, d'où le vers cité en exergue. Or, Hippolyte comme objet du désir de Phèdre-Ariane-Sappho s'en trouve intertextuellement féminisé.

Dans *Le Rempart des Béguines*, Hélène devient Phèdre-Ariane-Sappho, Tamara se substitue à la figure d'Hippolyte-Thésée. La citation du vers survient alors que les deux personnages se trouvent entre chien et loup — la pénombre —, dans un lieu interstitiel entre le dedans et le dehors — le seuil — en face d'un escalier qui descend dans l'obscurité. Tous les éléments sont réunis pour permettre cette évasion temporaire vers une dimension abyssale qui touche au mythe tragique : « Nous étions seules sur le palier sombre, devant l'escalier silencieux. En bas, dans le vestibule, une lanterne en fer forgé brûlait. On entendait le murmure confus des invités, dans le salon, et de temps en temps, une rafale de vent secouait les vitres. Que faisons-nous là, debout dans la pénombre, n'osant pas élever la voix ? [...] Je savais bien qu'il y avait quelque chose d'effrayant dans mon attirance pour Tamara, quelque chose de semblable à mon désir de vide en me penchant par la fenêtre, ou à celui de rencontrer en nageant dans le lac le tourbillon dangereux, < pour voir > [...] < Hélène au labyrinthe avec toi descendue se serait avec toi retrouvée ou perdue... >. Comme elle aurait ri si je lui avais dit cela, tout à coup, en chuchotant, dans l'obscurité... Ou peut-être n'aurait-elle pas ri. Elle était capable de comprendre. De comprendre quoi ? Ce que je ne comprenais pas moi-même ? Je me sentais comme victime d'un dédoublement... »

Hélène-Phèdre-Ariane désire Tamara-Hippolyte-Thésée. Tamara se masculinise encore plus. En ayant à l'esprit l'intertextualité sous-tendue avec les fragments de Sappho dans *Phèdre* de Racine, on peut situer le personnage de Tamara dans un brouillage queer : elle devient un héros masculin capable de se plier, à travers le jeu de



la déconstruction du genre, à une poétique du désir saphique qui, de toute façon, fonctionne par défaut dans la relation Hélène-Tamara — une relation lesbienne métamorphosée, par l'incursion de la citation, en relation hétérosexuelle, tout en usant de la poétique saphique!

De plus, comme il s'agit d'un roman de formation, le Minotaure transparaît également sous les traits de Tamara — monstre social et sexuel, dévorateur de l'innocence enfantine. Ainsi, Tamara, au genre incertain, est une figure doublement exilée et contradictoire. Personnage enchaîné au sein d'une narrativité hétéronormée (la seule qui s'impose dans ses schémas de pensée comme unique structure viable à long terme), Tamara se précipitera elle-même dans le rôle figé de l'épouse. Un vers isolé, d'apparence anodine, semble englober avec une extrême concision l'essence même du roman et devient bien plus qu'un simple clin d'œil érudit à l'héritage littéraire. D'ailleurs, l'une des premières traductions de l'œuvre en anglais, par Herma Briffault, a été publiée sous le titre *Into the Labyrinth* chez Secker and Warburg à Londres en 1953.

On retrouve le topos du labyrinthe lors de l'évocation du séjour des deux protagonistes à Versaint, ville cosmopolite qui fait passer Gers pour une bourgade passéiste. Dans ce passage, c'est la ville qui devient un dédale où Hélène se perd et où les citadins, ignares, la renvoient à sa place d'enfant et la somment de retourner là d'où elle est venue, autrement dit, dans le lit de Tamara, son bourreau : « Je me dis avec désespoir que j'étais maudite. Il y avait un sort sur moi qui m'obligeait à retourner à Tamara. »

Malgré ses errances citadines, Hélène ne peut qu'obéir au cours des choses, à l'instar de l'héroïne tragique, inéluctablement bloquée dans ce qu'elle est censée incarner : un personnage d'adolescente dans un roman de formation. Alors que Tamara incarne le queer, le seuil de la lisibilité, et nous demande sans cesse de réviser nos attentes de lecteurs gavés (malgré nous) de prose romantique straight.



Cyclone

Frédéric-Yves Jeannet

/ Paris, Le Castor Astral, 1997, 316 p.

/ par Claudine Galea

Il y a trente-quatre ans, un jeune homme de seize ans quittait la France. Son pays d'adoption serait le Mexique, avec dans la tête et la bouche les pages de Malcolm Lowry. Plus tard, le jeune homme publiera un premier texte, *Si loin de nulle part*, aujourd'hui indisponible. Plus tard encore, il s'installera aux États-Unis. Et, durant toutes ces années, parcourra le monde et quelques villes-phares, Sydney, Vancouver, Mexico toujours, Wellington, Bangkok, Saigon, etc. En 1997, alors que je tentais d'articuler les couches de ce qui deviendrait mon premier roman cinq ans plus tard, je découvrais *Cyclone*. Pourquoi achetai-je ce livre? À cause du titre? De l'âge de l'auteur (quasi le mien)? De ce qu'il disait, sur la quatrième de couverture, d'un père revenu d'Algérie et, trop tôt, « absenté »? Le mien, pied-noir qui ne s'était jamais remis de son « exil » en France, était gravement malade depuis un an. *Cyclone* demeura près de moi, constant soutien, avec le *Journal* de Virginia Woolf, pendant cinq ans. Frédéric-Yves Jeannet n'était pas connu en France. Aujourd'hui son nom circule chez les aficionados, et ça lui va. Depuis, je n'ai cessé d'attendre son prochain livre.

Le dernier paru, *Osselets*, accompagne justement la réédition de *Cyclone*, grâce aux bons soins de l'éditrice d'Argol, Catherine Flohic. Longue intro pour un article déjà trop bref. C'est que je voudrais vous communiquer une manière de lire Jeannet, inconditionnelle et sans impatience. Une traversée en coupe du temps et du monde. Le présent n'existe pas, il est un acte de l'écriture. Jeannet a des centaines de carnets dans lesquels il prend des notes, d'un continent à l'autre. Par la suite, des fragments de ces carnets, cousus ensemble, réécrits ou non, recyclés, forment des livres. Romans, si l'on veut. Romans de l'écriture et de la dépossession. Prolifération et exubérance sont des figures du style de Jeannet, mais le retrait l'est tout autant. Aux antipodes de qui voudrait faire œuvre totale, Jeannet fait advenir la disparition au cœur de l'œuvre. L'hybridité des matières ne sert pas à rajouter, mais à faire entendre les blancs, les silences — comme dans la musique, si présente dans ses livres. « Cette sensation d'être habité, hanté, a-t-elle un équivalent dans la vie ordinaire? » (*Osselets*).

La Femme aux cinq éléphants

Vadim Jendreyko

/ Allemagne/Suisse, 2009, 92 min.

/ par Nicolas Couchepin

La femme, c'est Svetlana Geier. Les cinq éléphants, ce sont les romans monumentaux de Fédor Dostoïevski : *L'Idiot*, *Les Frères Karamazov*, *Crime et châtiment*, *Les Démons*, *L'Adolescent*. Svetlana, traductrice en allemand de l'immense Fédor, dit que « c'est déjà un effort *physique* que de les lire ». Ce beau documentaire parcourt, par petites touches apparemment libérées des contraintes temporelles, la vie de cette femme née en Ukraine. Peut-être est-ce un personnage exceptionnel. Peut-être aussi est-elle comme nous tous, au fond, une personne digne dans les différentes circonstances de la vie. Le propos du film est de tirer sans cesse le parallèle entre l'existence particulière de cette femme et son travail, la traduction, qu'elle pratique comme on vit. Car l'on ne peut pas faire œuvre de traduction impunément. Comme Svetlana le dit, en cherchant ses mots, comme si elle n'y avait jamais pensé jusque-là, et en suivant du doigt la tranche de l'un des livres, « il ne suffit pas de commencer en haut à gauche et d'aller jusqu'en bas à droite. Certains de ces grands auteurs auraient été recalés

au bac, tant leurs mots et leurs phrases se heurtent et se chevauchent. » Et pourtant, à la fin, cela donne, on ne sait comment, entre les mots et les lignes, une œuvre d'une parfaite cohérence. *Comme la vie*. Et en effet, Svetlana Geier, la femme filmée, et Vadim Jendreyko, l'homme qui la filme, nous font voir, le temps d'une poignée de minutes, une existence entière, par points qui n'ont rien de linéaire et semblent pris au hasard dans le déroulement du temps, mais qui finissent par former une trame parfaite, unique, véritable broderie au motif soigneusement défini. Le parti pris du documentaire est de montrer que la cohérence de cette existence tout entière se trouve en fait dans le déroulement du temps, plutôt que dans les choix de vie. La vie échappe à son sujet. Et cette femme en particulier, avec toute son intelligence, dit simplement, qu'elle « est vécue », plus qu'elle ne vit, et que sa dignité d'être humain est d'accepter, la tête haute, cette chose écrasante — la vie qui se déroule — sans en devenir l'objet. Ce serait cela, la liberté. Ce film est à voir, pour se souvenir (dans la peau !) que nos existences pleines de contraintes finissent par former une trame, et que notre liberté se trouve dans son motif. Et à voir aussi — surtout ! — pour être une fois de plus possédé par la folie de lire ce terroriste de Fédor Dostoïevski.



The Aftermath of Feminism, Gender, Culture and Social Change

Angela McRobbie

/ London, SAGE, 2009, 184 p.

/ par Valérie Cossy

Voici quelque temps, qu'en ce vingt-et-unième siècle, on se dit qu'il y a quelque chose de pourri au pays du féminisme. Que, dans un régime de séduction hétéro, l'étiquette « féministe » fasse mauvais genre, on le savait, et on avait même fini par prendre son parti des caricatures de féministes « excessives » en sorcières éternellement brûleuses de soutiens-gorges. Mais on finit par se lasser de passer pour des *has been* n'ayant rien de mieux à faire que de finasser sur la nature du politiquement correct. Et face à des jeunes femmes qui, fortes des conquêtes antérieures sans le savoir, semblent nous dire « tout va bien, nous sommes libres, nous n'avons pas besoin de vous », difficile d'y retrouver son latin de féministe. On sent confusément que les obstacles sont autres, qu'il faut inventer un nouveau discours. On a de la peine à cerner l'ennemi, mais on a tous les jours l'occasion de constater que l'inégalité, le sexisme et l'homophobie sont toujours parmi nous.

On voit même reflourir dans nos contrées et nos églises (si, si) une culture du mariage aux relents réacs. Alors pour celles et ceux qui se demandent comment traduire l'esprit du féminisme militant d'hier dans le contexte « post-féministe » d'aujourd'hui — individualiste, consumériste, dépolitisé, bling-bling et anti-féministe —, il y a Angela McRobbie. Elle nous aide à y voir clair dans notre sentiment paranoïaque diffus : non, il n'y a pas complot, mais oui, nous vivons une époque méchamment conservatrice parce que dépolitisée. Elle nous donne des mots (dont une partie a été traduite dans *Nouvelles Questions Féministes*) qui nous permettent d'avancer. Mauvaise nouvelle : le *backlash* se complique, l'ennemi n'est plus ce qu'il était. Nous vivons à l'ère des *top-girls* : des bonnes élèves travailleuses qui prennent sur elles, des dragueuses sans état d'âme qui font « comme les mecs », de la réussite individuelle qui se perche sur des talons aiguilles pour surtout ne pas attirer l'attention sur le pouvoir que l'on détient, de la réussite blanche et occidentale offerte en pâture aux filles du monde entier. À la lecture de McRobbie, heureusement, les féministes se relèvent avec un appétit renouvelé pour le politique. Et son discours nous redonne, avec les mots pour le dire, le goût de la critique pour dissiper le cynisme ambiant.

Photogénie des ombres peintes

Sandra Moussempès

/ Paris, Flammarion, 2009, 137 p.

/ par Philippe Rahmy

Sandra Moussempès est née à Paris en 1965. Initiée à l'art par son père Jacques, elle découvre dès l'âge de sept ans *Alexandre Nevsky*, Buster Keaton, les comédies musicales américaines, Duras, Kathleen Ferrier. Ces voix continuent à battre dans son œuvre. Pensionnaire de la Villa Médicis en 1996, elle a longtemps vécu à Londres. Son septième livre, *Photogénie des ombres peintes*, a reçu le Prix Hercule de Paris 2010. Il se compose de sept sections dessinant une trajectoire d'évitements et de frôlements au cours de laquelle le langage explore sa faculté de faire naître « une lignée de formes verbales » portées, à force égale, par le déni comme par l'affirmation de soi. Partout éclate le désir du fixe, de l'univoque. L'écriture invoque « un moment vraiment noir », « une source de lumière fixe ». Mais cette idylle, à peine envisagée, est contredite par la loi impérieuse des corps « sexuellement envoûtés » dont le pouvoir est de satisfaire l'instabilité de tout ce qui existe. Un Japon métaphorisé, mais aussi objectivé à force d'épure, hante ce texte dont le titre annonce le projet. L'ombre est

une figure à la fois produite par la lumière et conséquence d'un obstacle opposé à cette lumière. Elle n'existe que de ce dédoublement de nature, comme phénomène extérieur, mais également en tant que signature d'une subjectivité souveraine. La poésie de Sandra Moussempès évoque l'espace intersubjectif du philosophe japonais Bîn Kimura, une sorte de chaos par surabondance de propositions sans rapport entre elles, une architecture d'interactions et de couleurs dont la beauté perfore, frôlant, pour s'en défendre, la liquidation de l'art telle que l'envisageait Karel Teige : trace du poème qui brille encore là où il n'y a plus d'art. Certains textes permettent encore, ou à nouveau, d'y croire. On les lit, on les voit, on les sent éclater en soi avec la puissance d'un tableau de Tomory Dodge.



Nullipare

Jane Sautière

/ Paris, Verticales, 2008, 146 p.

/ par Elisabeth Vust

«Voilà, je voudrais interroger l'ahurissant mystère de ne pas avoir d'enfant comme on interroge l'ahurissant mystère d'en avoir.» La première scène de *Nullipare* montre Jane Sautière passant une mammographie, et observant la technicienne s'adresser à elle avec «la contrefaçon de notre époque» qui revient à s'adresser à la clientèle en la laissant («je vous laisse mettre votre bras ici, je vous laisse baisser la main»). Après s'être donc laissé plaquer les seins contre une surface métallisée, elle s'entend qualifier par le médecin de «nullipare», terme qui la frappe, la gêne «au-delà du vraisemblable», peut-être parce que «tout est joué, et que cet état est devenu définitif» pour elle, maintenant quinquagénaire. Ce choc lexical la confronte à cette «place vide et peuplée» par l'enfant non fait, non advenu. La quête des racines commence, dans une tension entre «nulle part» et une succession de pays, de lieux habités : souvenirs d'immeubles, appartements, jardins, rues, de Phnom Penh à Paris. La remémoration fait penser aux inventaires de Georges Perec (lui aussi resté sans enfant) et les thèmes centraux

de l'absence, de la disparition renforcent cette référence. Notons que si le geste d'écrire peut renvoyer à la gestation, Jane Sautière refuse la création littéraire comme «monnaie d'échange» à la procréation. À l'instar de *Fragmentation d'un lieu commun* (2003) — évocation de son travail en milieu pénitentiaire —, *Nullipare* n'est pas un témoignage ou un livre psychologisant. «J'ai, moi aussi, eu le choix de mes légendes.» Vie et fiction se nourrissent dans ses textes, où elle alterne les focales, les distances au sujet, de l'intime à la théorie. «Il y a un stéréotype de l'heureux événement comme il y a un stéréotype de l'infertilité.» Elle oriente les regards du soi à la société, à ses normes, discours, tabous (dont celui de ne pas aimer ses enfants, de regretter leur conception) et paradoxes (notamment le contraste entre la déception face à l'enfant présent, réel, et la douleur autour de l'enfant non né, rêvé). Elle passe également de soi à l'Histoire, parfois exténuante, stérilisante ; et de soi à la scène des origines, au «vide de l'image», à l'invisibilité du désir. Désir et refus sous-tendent d'ailleurs ce récit en fragments, incarné, sans amertume ni ironie, mû par une pensée féconde dont on sent à quel point elle s'enracine dans le corps.

Soufi, mon amour

Elif Shafak

/ traduit de l'anglais par Dominique Letellier, Paris, Phébus, 2010, 407 p.

/ par Anne Pitteloud

Un mari dentiste, trois enfants, une organisation domestique impeccable et des cours de cuisine hebdomadaires : Ella Rubinstein semble couler des jours heureux dans sa belle maison de Northampton, Massachusetts. Mais à l'approche de la quarantaine, elle se demande si elle n'est pas passée à côté d'elle-même. La lecture du manuscrit qu'elle doit commenter pour un agent littéraire transformera sa vie : signé Aziz Z. Zahara, *Doux blasphème* retrace la rencontre entre le poète soufi Rûmi et le derviche Shams de Tabriz dans l'Asie mineure du XIII^e siècle. C'est ce dialogue par-delà les siècles, les cultures et les continents que raconte Elif Shafak dans le splendide *Soufi, mon amour* (*The Forty Rules of Love*). Pour saisir le cheminement d'Ella, la romancière turque née en 1971 construit son roman comme une vaste polyphonie. Les messages que s'échangent Aziz et Ella sont juxtaposés au quotidien chamboulé de cette dernière et aux chapitres du manuscrit, où une foule de voix prennent la parole — celles de Shams et de Rûmi, celles de leurs proches, d'un disciple, d'un assassin, d'une prostituée,

d'un zélate... Voix amies ou ennemies venues du fond des âges, elles tissent la trame d'un récit aussi passionnant que parfaitement documenté sur le soufisme, ce courant mystique et ascétique de l'islam. À Konya au XIII^e siècle, donc, Rûmi est un érudit respecté dont les sermons attirent les foules. Le derviche itinérant Shams de Tabriz, lui, vit dans une marginalité libre et choisie, dérangeant l'ordre établi par son refus des règles. Il a pourtant les siennes : les quarante règles du soufisme qui mettent au cœur de tout l'amour et la liberté intérieure. Leur amitié transformera Rûmi le prédicateur en mystique engagé qui célèbre l'amour et l'union avec le divin à travers la poésie, la musique et la danse. À une époque empreinte de fanatisme et de violence guerrière, il prône une spiritualité libérée de tout dogme, qui transcende les frontières — nationales, religieuses, de genre ou de classe. Ce récit tend un miroir à Ella ; et si Aziz jouait pour elle le même rôle que Shams pour Rûmi ? Féministe, cosmopolite, imprégnée par le soufisme et la culture ottomane, Shafak ne se situe pas au-dessus de son texte ou de ses personnages, mais crée avec eux une relation horizontale où le sens circule librement, un dialogue où le lecteur a sa place. *Soufi, mon amour* s'oppose ainsi à toute autorité, dans son fond comme dans sa forme.



Still Black : A Portrait of Black Transmen

Kortney Ryan Ziegler

/ 2008, 77 min. / DVD

Blackstarmedia (téléchargeable sur www.stillblackfilm.org)

/ par Antoine Bal

« Ils peuvent bien modifier leurs corps, et qui ils sont, ils restent black... Et c'est sexy. » Jay s'exalte dans le hip-hop et la poésie. Carl, pasteur conscient de ses idées macho, voudrait s'améliorer. Dieu est très présent. Louis remercie les hormones d'avoir stoppé ses règles. Un jour, Ethan, accroc du tatouage, se trouve bloqué dans sa chaise roulante sur un trottoir enneigé de Toledo. Personne ne vient le tirer de là... Kortney Ryan Ziegler, jeune artiste et doctorant *genderqueer*, inscrit son premier film dans la lignée du *new black queer cinema* qu'ouvrait vingt ans plus tôt le Britannique Isaac Julien. Qu'est-ce que vivre comme homme trans aujourd'hui aux États-Unis, quand on a la peau « toujours noire » (*still black*) ? Dans un monde inondé d'images où parler de transidentité est devenu plus courant, les trans de couleurs, qui plus est FtM (*Female to Male transsexuals*) restent invisibilisés par un point de vue blanc dominant. Ziegler ouvre une brèche par ce tête-à-tête intime avec six hommes

trans afro-américains. On pourrait être gêné par une certaine monotonie formelle. Néanmoins, pas d'illustrations gratuites. Le renouvellement et la composition des plans focalisent l'attention sur le discours. Le cinéaste déjoue les clichés en jouant des niveaux de gris, loin des pièges de l'exceptionnalité. Ces maris, ces pères et ces fils, avocats, étudiants ou artistes, en se questionnant sur leur parcours, leurs transitions, leur sexualité et leurs désirs, nous renvoient systématiquement au jeu puissant des contraintes normatives dans la négociation de soi, de son corps et de ses propres strates identitaires. L'enchevêtrement des questionnements et décisions des personnages fait écho avec finesse aux manières de se définir et d'affirmer son existence dans un contexte où circulent et agissent les stéréotypes de l'Autre, de l'homme noir, de l'étranger, du *freak*. L'hétérogénéité valorisée de ces histoires et la diversité des tons libèrent un espace salutaire pour une pensée critique, complexe et décomplexée, au croisement de la transidentité, du genre et de la « race ». À regarder Jay jubiler quand il se raconte, dévoreur de sa vie, on voudrait faire claquer des mots, comme lui, comme eux, insolents contre la prudence et l'enfermement.



COMITÉ DE RÉDACTION

Pierre Lepori (directeur), écrivain/traducteur et journaliste radiophonique, historien du théâtre.

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

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

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

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

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

Sylvain Thévoz, poète, ethnologue et théologien.

OMBUDSMAN

Francesco Biamonte, francesco.biamonte@freesurf.ch

WEBMASTER

Fabrice Huggler

COMITÉ DE SOUTIEN

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

CONCEPTION ET RÉALISATION GRAPHIQUE

Isabelle Guillaume, isabelleguillaume@mac.com

PHOTOLITHO

Datatype LS SA

CORRECTION

Anne-Lise Delacrétaz, Chapitre Premier

PARTENAIRE PRESSE

Le Courrier, www.lecourrier.ch



LA REVUE *HÉTÉROGRAPHE* EST PUBLIÉE GRÂCE AU SOUTIEN DE



prohelvetia

MIGROS
pour-cent culturel



Erziehungsdirektion
des Kantons Bern
Direction de l'instruction publique
du canton de Berne

SWISSLOS
Culture
Canton de Berne

Ville de Genève – Département de la cohésion sociale, de la jeunesse et des sports
AdS – Autrices et Auteurs de Suisse
Fondation Oertli – Zürich
Fondation Jan Michalski
Fondation Pittet – Société Académique Vaudoise
Respect – Le fonds lesbien et gai

ABONNEMENT ANNUEL (2 NUMÉROS)

CHF 40.– (Suisse)

CHF 55.– € 37.– (Étranger)

abonnement@heterographe.com

L'abonnement comprend l'envoi et les frais de port des deux numéros annuels, ainsi que l'adhésion à l'Association (vous soutenez ainsi le projet Hétérographe et vous pouvez participer à l'assemblée générale annuelle).

CONTACT

www.heterographe.com

Hétérographe

Revue des homolittératures ou pas :

Avenue Montagibert 10

1005 Lausanne, Suisse

Téléphone : +41 (0)21 323 03 67

info@heterographe.com

Vous pouvez joindre un membre de la rédaction par courriel avec son prénom suivi de @heterographe.com

ADMINISTRATION

Association Hétérographe

Revue des homolittératures ou pas :

Case postale 231

1705 Fribourg, Suisse

Téléphone : +41 (0)78 659 87 81

admin@heterographe.com

ÉDITEUR ET DIFFUSEUR

Éditions d'en bas

Rue des Côtes-de-Montbenon 30

1003 Lausanne

Téléphone : +41 (0)21 323 39 18

enbas@bluewin.ch

www.enbas.ch

ISSN: 1662-3150

ISBN: 978-2-8290-0399-8



Prix CHF 15.- / € 10.-
ISBN : 978-2-8290-0399-8



**EDITIONS
D'EN BAS**