UNIVERSITÉ RENNES 2

Écrire le *queer* : réflexion sur l'autofiction comme principe de déconstruction identitaire dans les œuvres de Jean Genet (*Journal du voleur*, *Notre-Dame-des-Fleurs*) et de William Burroughs (*Queer*, *Le festin nu*)

Mémoire de Master en Littérature Générale et Comparée de l'Université Rennes 2

2019-2021

Présenté par : Justine Kerdiles

Sous la direction de : Mr Timothée Picard et Mme Charline Pluvinet

Soutenance le 22 septembre 2021 devant un jury constitué de Mme Charline Pluvinet et de Mme Hélène Baty-Delalande

Je remercie d'abord Mr Timothée Picard pour m'avoir soufflé le nom de « Burroughs ».
Un grand merci à Mme Charline Pluvinet d'avoir pris la suite de ma direction et de s'être tant impliquée.

L'année universitaire 2020-2021 ayant été assombrie par un virus, je remercie toute la promotion du parcours ECCO pour avoir entretenu la bonne humeur et pour sa solidarité.
Un remerciement particulier à ma camarade Meral avec qui j'ai pu partager mes doutes et mes cafés.

Merci à ma sœur pour son ordinateur.

Sommaire

Introduction.....9

Partie I. Les représentations du *queer* : de l'auteur à ses figures.....23

Chapitre 1. Genet et Burroughs dans leur temps : écrire contre les stéréotypes homosexuels 24

A. Les auteurs et les œuvres dans le contexte LGBT.....24

1. Conditions de parution.....25

2. Genet, Burroughs et la critique LGBT.....27

B. Quand l'homosexualité devient une esthétique.....28

1. Pour les auteurs, l'homosexualité n'a pas besoin d'être revendiquée.....29

2. L'homosexualité comme une dimension de la pensée queer.....30

C. Auteurs en lutte contre la sclérose des représentations de l'homosexualité.....31

1. Déconstruire la topique homosexuelle.....32

2. Naissance d'un homosexuel irréductible à un type.....34

Chapitre 2. Les « cent Jean Genets » et "El Hombre Invisible" : avatars textuels *queer*.....36
A. Typologie de l'autofiction.....36
1. « L'autofiction fantastique » : Le festin nu.....37
2. « L'autofiction biographique » : Journal du voleur, Queer.....37
3. « L'autofiction spéculaire » : Notre-Dame-des-Fleurs.....38
B. Considérer l'(auto)biographie au sein de l'autofiction.....38
1. Légitimité de la figure auctoriale.....39
C. Énonciation(s) de l'autofiction : étude narratologique.....43
1. La voix extradiégétique dans Queer.....43
2. La voix autodiégétique dans Journal du voleur.....44
3. Les voix combinées dans Notre-Dame-des-Fleurs et Le festin nu.....44
Chapitre 3......47
De l'autre côté du miroir : renversement des normes identitaires au sein d'espaces interlopes
.....47
A. Représentation de la logique centre/marge dans et par le *queer*.....47
1. Être en marge, mais où ?.....47
2. Représenter l'espace interlope par le biais de procédés autofictifs.....49
B. Itinéraires de l'espace interlope.....52
1. L'errance comme métaphore de l'absence d'identité fixe.....53
2. Un espace interlope qui motive et accueille la pensée queer.....56

Partie II. Performativité du *queer* et langage.....59

Chapitre 1. Performer la déconstruction du *gender* dans un genre littéraire trouble.....60
A. De la performativité du genre au *queer*.....60
1. Le genre performé et la théorie queer de Judith Butler.....60
2. Les écritures performatives genétiennes et burroughsiennes : du langage aux stéréotypes de genre.....61
B. Performativité et autofiction.....64
1. Les pseudonymes et autres alias : identités queer dans l'autofiction.....65
2. Quand l'autofiction porte le discours performatif queer.....66

Chapitre 2. Déconstruction du langage littéraire et de la narration : du chaos naît le sens...70
A. La recherche d'un langage *queer*.....70
1. La langue dominante.....70
2. De la réappropriation à la déconstruction : vers une possible « queerisation ».....72

du langage littéraire ?....72
B. La naissance d'une « forme-sens » : quand déconstruction du texte rime avec déconstruction de l'identité....75
1. L'écriture fragmentaire et la morphologie du récit....76

Chapitre 3. La fiction comme catalyseur d'un *queer* en acte....82
A. Révélation de l'être-amoureux : de la « réalité non satisfaisante » au « tribunal du réel »....83
1. La lexique amoureuse....83
2. Passer aux aveux : rôle de la fiction et motif du rêve....85
B. Les fantasmes *queer*....87
1. L'imagerie charnelle....87
2. Performativité du discours érotique/pornographique....89

Partie III. Investissement du *queer* dans le/la politique....93

Chapitre 1. L'autofiction comme un texte adressé....94
A. La figure contrastée du lecteur d'autofiction....94
1. Le lecteur de Genet et de Burroughs : prise en compte du destinataire dans l'écriture ?....94
2. Résultat de cette stratégie communicative différentielle....96
B. La « leçon » de l'autofiction....98
1. Exemplarité et exhibition : le lecteur entre attirance et répulsion....99
2. Refus de conclure....101

Chapitre 2. Le stimuli contestataire de l'écriture *queer*....104
A. Traitement des figures de l'autorité....104
1. Usage de l'ironie comme expression de défiance vis-à-vis de la domination....105
2. Imaginaire pénitencier....108
B. Le motif de la frontière : un franchissement illustrant la force agissante du *queer* ?....110
1. Liminalité burroughsienne : traversées des identités....110
2. Journal du voleur : mouvement et refus de la morale dominante....111

Chapitre 3. Écrire une nouvelle mythologie....113
A. L'autofiction *queer* : les vies de « Saint Genet » et de Saint Burroughs....113
1. Acte fondateur....114
2. Rituels et répétitions....115

B. Contre-discours doxique ?....117
1. Symbolique de l'image....117
2. L'écriture queer versus storytelling....120

Conclusion....122

Bibliographie....128

Introduction

"Do I contradict myself ?
Very well then I contradict myself,
(I am large, I contain multitudes.)"
Walt Whitman, *Leaves of Grass*, "Song of Myself", section 51, 1855[1]

Dans le fameux recueil de Whitman aux accents transcendantalistes, le long poème "Song of Myself" occupe à une place à part. Accordant son indépendance au « je », l'écrivain nord-américain y loue l'individualisme dans le même temps qu'il réalise une ode à la liberté. Le tercet sélectionné clôt presque le poème, après que Whitman a exploré les diverses facettes de son identité, lui qui affirme être « le poète de la femme aussi bien que de l'homme[2] ». Cette esthétique de la « contradiction » et de la « multitude » en lien avec avec la quête identitaire conditionne la présentation de la théorie *queer*.

Retour sur la théorie *queer*

Le *queer*, aujourd'hui présent dans les discours sociologiques, philosophiques, littéraires, politiques et médiatiques, s'accompagne d'une multitude de problématiques. Depuis sa théorisation au cours de la décennie 1990, il n'a cessé d'être débattu : tantôt revendiqué pour « son potentiel de

[1] Walt WHITMAN, *Leaves of grass and Others Writings*, expanded and revised edition, New York, W. W. Norton and Company, 2002, p. 77. Nous traduisons : « Suis-je en contradiction avec moi-même ? / Alors c'est parfait je me contredis, / (Je suis vaste, je contiens des multitudes.) ».

[2] *Ibid.*, "Song of Myself", section 21 : "I am the poet of the woman the same as the man, / And I say it is as great to be a woman as to be a man, / And I say there is nothing greater than the mother of men.", p. 43.

résistance à toute définition figée de l'identité »[3], tantôt réprouvé pour cette même capacité à toujours remettre en question et qui le prive de définition conventionnelle. Revenons dès maintenant sur l'étymologie du mot, dont l'équivocité originelle illustre sa difficile théorisation : la racine indo-européenne *twerkwo* qui a donné le latin *torquere* (« tordre »)[4] assure d'ores et déjà l'inscription du terme au sein d'un champ sémantique de la transgression, de l'étrangeté. Nous pouvons ajouter à ceci la synonymie anglaise ici résumée aux quelques termes *strange*, *odd*, *unconventionnal*, ou *uncanny*. De cette fonction à désigner quelque chose qui sort de l'ordinaire, les premiers usagers du mot "*queer*" en ont fait une insulte destinée aux homosexuels. Et c'est la récupération du terme par les activistes *LGBT* nord-américains qui est à l'origine de sa théorisation. La première universitaire à se saisir du mouvement *queer* est Teresa de Lauretis qui parle de la "*queer theory*" au cours d'une conférence de 1990 dans le but de remplacer l'expression consacrée "lesbian and gay"[5]. Ayant réalisé un déplacement transatlantique, ce notamment grâce à ACT UP et aux Sœurs de la Perpétuelle Indulgence[6] qui entretiennent des relations avec les groupes homologues étasuniens, le *queer* et sa théorie arrivent en France (où plutôt « reviennent », Bruno Perreau remarquant que la *queer theory* est inspirée du déconstructivisme de la *French Theory*). S'ensuit une période faste pour le *queer* qui gagne une multitude de domaines.

Les premières oppositions à la théorie *queer* viennent étonnement de ceux qui ont participé à sa construction. Considérant le rejet de toute forme d'essentialisation, le *queer* entre en effet en contradiction avec les revendications portées par les mouvements féministes et même homosexuels. Car si ces derniers refusent de considérer l'identité hétérosexuelle comme la norme, ils n'en défendent pas moins des identités à proprement parler. Parallèlement à ce premier argument le processus d'assimilation du *queer* par les médias engage résolument la dévitalisation d'une théorie prometteuse. Nous nous référons encore une fois à Bruno Perreau pour faire état des deux « re »formations établies par les adversaires de la *queer theory* : pour les théoriciennes du féminisme le *queer* pourrait ainsi être comparé à un « cheval de Troie »[7], l'anthropologue Nicole-Claude Mathieu avançant que « la théorie *queer* réduit le sexe et le genre à un statut symbolique »[8]. Dans la sphère médiatique, le *queer* est devenu « à la mode », il est « un outil promotionnel »[9] qui joue de son caractère anticonformiste à des fins stratégiques, c'est-à-dire pour toucher un public qui sera sensible à « l'ouverture d'esprit » de programmes s'intéressant au *queer*. Pour résumer la théorie *queer* est passée, en une trentaine d'années, d'un statut quasi révolutionnaire et stimulant à un objet de symposiums qui aujourd'hui décident de sa disgrâce.

Loin d'engager une entreprise de réhabilitation de la théorie *queer* dans l'ensemble des domaines

3 Pierre ZOBERMAN (sous la dir. de), *Queer : écritures de la différence ? 1. Autres temps, autres lieux*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 15.
4 *Ibid.*, p. 243.
5 Teresa de LAURETIS, "Gender symptoms, or, peeing like a man", *Social Semiotics*, vol. 9, n°2, août 1999, p. 257-270.
6 Bruno PERREAU, *Queer Theory, The French Response*, California, Stanford University Press, 2016, p. 12.
7 *Ibid.*, p. 96.
8 Nous traduisons : "queer theory reduced sex and gender to a symbolic status.".
9 B. PERREAU, *op. cit.*, p. 94 : "a promotional device".

où elle peut trouver des applications (même si les jalons précédemment posés sont indispensables à la compréhension des enjeux qui vont être développés), notre propos se restreint désormais à la littérature. Le *queer* entre dans cette dernière à la faveur des études critiques et notamment des études sur les discours minoritaires qui se développent largement au cours du XXe siècle, ou plus précisément dans un après-guerre témoin d'une multiplication des volontés d'émancipation et des affirmations identitaires. La notion de genre (au sens des sciences sociales) se retrouve ainsi au cœur de ce nouveau domaine littéraire et il s'agit dès lors de retracer la généalogie d'un phénomène qui demeure actif. On s'appuie avant tout sur le propos de Bernard Franco qui résume l'histoire des "*Gender, Queer, LGBT Studies*"[10]. Ces dernières seraient issues de la « pensée féministe » portée par l'écrivaine Simone de Beauvoir et dont l'ouvrage *Le Deuxième Sexe,* paru en 1949, sert d'emblème aux générations militantes des années 1970. Mais alors que nous examinons les représentations de la féminité, celles de la masculinité apparaissent spontanément. C'est le début des études de genre, notion pour laquelle nous préférerons d'ailleurs « la terminologie anglaise [qui] distingue entre *gender* et *literary genre*. »[11], et peut-être aussi parce que ces études, qui trouvent leur origine dans le féminisme beauvoirien, connaissent désormais une grande popularité dans les aires anglo-saxonnes. La théoricienne majeure des *Gender Studies* est Judith Butler, qui dans l'essai *Gender Trouble*[12] marque une différence entre sexe et genre, le premier émanant de la nature tandis que le second se révèle être une construction individuelle en opposition aux mécanismes d'essentialisation[13]. Plus généralement, les *Gender Studies* sont consécutives de la philosophie post-structuraliste, courant d'origine française au sein duquel on retrouve Jacques Derrida, Gilles Deleuze et surtout Michel Foucault qui dans son *Histoire de la sexualité*[14] analyse de façon diachronique les discours sur la sexualité, ses relations avec la religion, le pouvoir, etc.

Consécutives aux *Gender Studies*, les *Queer Studies* sont l'expression, dans l'histoire littéraire, d'un enjeu social qui ne cesse de grandir. Les populations de ce XXIe siècle sont fortes de l'émancipation gagnée depuis les années 1960 qui s'est matérialisée dans des événements contestataires marquants : la naissance des contre-cultures aux États-Unis, les révoltes de mai 1968 en France, la révolution sexuelle, etc. Et nous voyons désormais apparaître de nouvelles quêtes identitaires (ou plutôt non-identitaires) en lien avec le genre et l'orientation sexuelle. Le schéma binaire du masculin et du féminin est ainsi abandonné de même que la stricte hétérosexualité et homosexualité. De fait, le nombre d'individus qui se sentent à la fois homme et femme, ou aucun des deux, augmente quotidiennement et plus particulièrement au sein des jeunes populations. Nous parlons aussi de personnes *non-binary* (ou *genderqueer*) qui refusent l'attribution d'un genre de même que l'assignation d'orientations sexuelles. C'est

10 Bernard FRANCO, *La littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes*, Pairs, Armand Colin, « Collection U », 2016, p. 118-120.

11 *Ibid.*, p. 119.

12 Judith BUTLER, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* [1990], United Kingdom, Routledge, 2006.

13 Voir la définition du *Larousse* pour l'entrée « essentialisme » : « Philosophie qui considère qu'il existe des essences propres à chaque chose, à chaque être. ». Le terme d'essentialisation, ici connoté péjorativement, désigne donc la manière dont on réduit un être à une essence prédéterminée.

14 Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité,* Paris, Gallimard. Un ouvrage initialement paru en trois tomes, publiés entre 1976 et 1984, auxquels s'ajoute un ultime tome posthume publié en 2018.

d'ailleurs dans cette logique qu'est né en 2013 le néologisme « iel », pronom personnel neutre, issu de la combinaison de « il » et « elle », et qui permet de désigner une personne sans distinction de genre. Mais derrière ce rejet de l'essence et de toute forme de déterminisme réside en réalité une volonté profondément politique : celle de défaire la hiérarchie des genres sur laquelle la société patriarcale a été fondée. À la littérature donc d'étudier, dans les textes contemporains comme dans ceux plus anciens, les représentations *queer*, leurs origines, leurs évolutions, les enjeux qu'elles cachent et leur propension à infléchir la pensée dominante.

Si la théorie *queer* fait tout d'abord l'objet d'un vif engouement dans les études littéraires, son potentiel de déconstruction de l'identité est, comme dans les autres disciplines, à la source de ses premières critiques. D'aucuns l'accusent en effet de réfuter complètement les identités gays et lesbiennes auxquelles la sexualité est intrinsèque : Éric Bordas[15] parle même d'un processus de « déshomosexualisation ». L'auteur fait ici référence au postulat initial de la théorie qui est, pour le rappeler, le refus de l'attribution d'une identité genrée : le *queer* serait finalement réduit à sa dimension contestataire, à une pensée philosophique et politique. La filiation qui existe communément entre les *Queer* et les *LGBT Studies* est alors compromise. À Éric Bordas d'enjoindre désormais à une lecture plus globale de la littérature gay : « Le style gay, que les *queers* veulent outrer et violer, renvoie, plus largement, à toute une disposition de l'existence, à une manière d'être, une morale, en somme. »[16]. Face à cette hostilité manifeste envers la théorie *queer*, nous prenons dès lors le parti de Pierre Zoberman qui, quatre ans après la parution de l'article précédemment cité, tente de rétablir sa légitimité :

> Ainsi, la théorie *queer* ne devrait pas être perçue comme une suite cool des études *LGBT* ou une mise à jour de celles-ci, encore moins comme un terme générique recouvrant toute leur étendue, mais bien comme un antidote à leur rigidité conceptuelle. […] ce qui a donné naissance aux études *LGBT* est bien – doit-on s'en étonner ? – une théorie *queer* avant son ère […][17]

Les *LGBT Studies* seraient donc les héritières directes de la théorie *queer* et de son application à la critique littéraire. Cette révision de la généalogie contrarie *de facto* les objections qui ont pu être émises par les théoriciens et autres utilisateurs des *LGBT Studies* : car peut-on discréditer une théorie qui a été le catalyseur de son propre mouvement ?

Mais alors, qu'entend Pierre Zoberman par « une théorie *queer* avant son ère » ? On écarte d'ores et déjà la possibilité qu'il se réfère aux *queer critics*, ces dernières entrant dans le champ des études littéraires au même moment que les *LGBT studies*. Le phénomène qui est ici pointé est l'existence d'écrits, critiques ou littéraires, aux accents *queer* avant l'heure[18]. Des textes précurseurs que nous pouvons trouver au sein des deux aires géographiques d'où a émané la théorisation du *queer* : la France et les États-Unis. Nos deux auteurs se distinguent. D'une manière générale on peut s'accorder sur le fait

15 Éric BORDAS, « Cultures gays et identités queer, ou la pensée d'un style », *Critique*, n°683, avril 2004.

16 *Ibid.*, p. 294 -295.

17 P. ZOBERMAN, *op. cit.*, p. 27, 30.

18 *Ibid.*, p. 30. Zoberman parle d'écrits qui mettent en doute la sexualité, les normes, il prend l'exemple de Foucault avec son *Histoire de la sexualité*.

que William Burroughs est aux États-Unis ce que Jean Genet a été, quelques années avant lui, à la France : un précurseur d'une nouvelle pensée identitaire ou plutôt, comme nous allons l'avancer, d'une écriture *queer*.

Présentation des auteurs

Né le 10 décembre 1910 à Paris, Jean Genet est abandonné par sa mère et devient Pupille de l'Assistance Publique. Élevé par sa famille adoptive dans le Morvan, Genet passe une enfance heureuse et instruite. Voleur précoce, il est envoyé dans la colonie pénitentiaire de Mettray en 1926 où il fait l'expérience de relations homosexuelles avec ses camarades adolescents. Rejoignant la légion Étrangère à sa majorité, Genet déserte et vit sur les routes d'Europe avant de revenir à Paris, où ses activités illégales le conduisent à la prison de Fresnes[19]. C'est là qu'il se consacre pleinement à l'écriture, au moment où, dans la France occupée, la littérature peut être ramenée à ces quelques figures tutélaires : Jean Cocteau, François Mauriac, Jean-Paul Sartre. L'époque est marquée par une pluralité de genres, allant des récits sur la guerre jusqu'aux romans psychologiques. C'est dans cette situation particulière que Jean Genet acquiert sa reconnaissance littéraire. Après que Cocteau a découvert au hasard son poème du *Condamné à mort*[20], bientôt le tout Paris découvre ce « mauvais garçon » dont la beauté de l'écriture dénote d'avec le caractère brutal de ses personnages. Les thèmes de la violence et de l'érotisme intriguent Jean-Paul Sartre, alors au faîte de sa gloire, qui rencontre Genet en 1944. Face à cette personnalité complexe et aux multiples contradictions émanant de lui, le philosophe n'a pour autre choix que de réaliser une étude : ce travail colossal soutenu par la philosophie et par une certaine forme de psychanalyse qu'est *Saint Genet, comédien et martyr*[21]. Encensé par les intellectuels ce dernier gagne rapidement un statut iconique, lui qui dans ses œuvres adopte un discours jusque-là absent de la littérature française, largement inspiré de sa propre vie : celui d'un jeune voleur qui a découvert l'homosexualité en prison, errant par la suite dans des espaces interlopes. La singularité du « personnage » Genet, homme des marges et écrivain célèbre, reste active toute au long de sa vie. Le public connaît finalement plus sa seconde période littéraire, celle des pièces de théâtre où son engagement politique transparaît, étant un soutien indéfectible de la cause palestinienne et de celle des *Black Panthers*. À la fin de sa vie, l'écrivain qui s'est toujours refusé à avoir une adresse fixe vit dans des hôtels parisiens. Sa santé mentale comme physique est fragile : Abdallah Bentaga, l'homme qui partage sa vie, s'est suicidé et il doit à la fois lutter contre un cancer de la gorge et sa toxicomanie. Jean Genet meurt le 16 avril 1986.

19 Cf. Edmund WHITE, *Jean Genet*, Paris, Gallimard, coll. « nrf biographies », 1993.

20 Florence RICHTER, « Jean Genet : poète et voyou », *Revue interdisciplinaires d'études judiciaires*, 2008/2, vol. 61, p. 73-89 : « En 1943, on faire lire à Cocteau le poème *Le Condamné à mort* et, d'emblée, il se déclare ébloui. ».

21 Jean-Paul SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1952.

Dans les mêmes années, un auteur tout aussi remarquable ébranle les États-Unis : il s'agit de William Seward Burroughs. Né le 5 février 1914 à Saint-Louis dans une famille aisée, Burroughs réalise de brillantes études. Après avoir étudié la médecine à Vienne, il intègre la prestigieuse université d'Harvard et sort diplômé de littérature anglaise en 1936. Malgré ce parcours académique remarquable, Burroughs fait montre d'une personnalité complexe. Au début des années 1940 il devient détective et fréquente la pègre de New-York[22]. C'est aussi dans cette décennie qu'il se fait connaître en côtoyant les membres du mouvement littéraire de la *Beat Generation*, créé par Jack Kerouac en 1948, sans pour autant y prendre activement part. La vie de Burroughs est marquée par une addiction aux drogues, des expériences homosexuelles, une profonde ironie envers les institutions, autant d'éléments qui servent à la construction de son œuvre. Un événement marque le début de son existence en marge de la société : c'est la reproduction d'une scène de *Guillaume Tell* qui coûte la vie à sa femme en 1951. Désinhibé, Burroughs manque la pomme que Joan Vollmer avait placé sur sa tête et la tue par balle. Cet acte le mène à une errance volontaire en Amérique du Sud et en Afrique du Nord : il commence alors à écrire. Son œuvre qui s'inspire largement de sa vie, se veut également profondément contestataire de la société puritaine étasunienne des décennies 1950 et 1960. Étant accro à diverses drogues, hallucinogènes pour la plupart, Burroughs peine à réunir ses notes qui vont former son chef d'œuvre. C'est donc avec l'aide d'Allen Ginsberg et de Jack Kerouac, qui le rejoignent au *Beat Hotel* de Paris, qu'il parvient à faire publier *Le festin nu*. Pour mieux souligner la particularité de son écriture, nous rappelons ici la réception de cette publication, qui lui vaut un procès pour obscénité. Le talent de Burroughs est par la suite largement reconnu et il devient l'une des figures de proue de la littérature nord-américaine du milieu de XX^{e} siècle. S'ensuit une carrière artistique prolifique : en plus de l'écriture, Burroughs s'intéresse à la peinture et prend part à divers projets cinématographiques, musicaux, etc. Il meurt, chez lui, des suites d'une crise cardiaque le 2 août 1997.

À la suite de la présentation sommaire des auteurs, nous nous attachons à faire ressortir les liens qui peuvent les unir, justifiant par là leur présence respective dans le corpus d'étude. Du point de vue de l'histoire littéraire, il est important de noter que Jean Genet, notamment grâce au *Journal du voleur*, est une source d'inspiration majeure du mouvement *beat* : on le retrouve par exemple mentionné dans la correspondance de Jack Kerouac et plus sporadiquement dans celle de Burroughs au moment où il rédige *Queer*[23]. Les deux auteurs s'accordent également de manière inconsciente sur plusieurs points, qu'on parle de littérature ou même d'engagement politique : ils se rencontrent en effet à Chicago, en 1968, à l'occasion d'une marche en soutien aux *Black Panthers*. Plus encore, tous deux possèdent un matériau biographique fort qui influe directement sur leur production écrite (et d'ailleurs leurs vies ne sont pas sans se ressembler). Certains critiques ont même remarqué des similitudes au niveau des

22 Barry MILES, *Call me Burroughs, A Life*, New York, Hachette Book Group, "Twelve", 2014.

23 Cf. introduction de *Queer* par Oliver HARRIS, version française p. 24 : « Dans ses lettres, à la période où il écrivait *Queer*, Burroughs fait référence ici et là à Jean Genet et Gore Vidal […] ».

procédés narratifs, à l'instar de Marcelin Pleynet qui, dans la revue littéraire *Tel Quel*[24], dit que « la composition [de *Naked Lunch*] ne manque pas de rapport avec celle de certains romans de Jean Genet, la technique qui justifie les rêveries de Genet est ici mise au service de l'hallucination, et révèle une réalité qui n'est pas complémentaire. ». D'une manière générale, la richesse de leurs expériences vécues et racontées les élève au rang d'icônes. Si Sartre postulait déjà en 1952 la canonisation de Genet, ce dernier entre dans la culture populaire par l'entremise du chanteur David Bowie qui, en 1973, sort son album *Aladdin Sane* dans lequel le titre "*The Jean Genie*" est une référence directe à Jean Genet qu'il admire. Fait notable, deux valises appartenant à Jean Genet ont récemment fait surface : elles avaient été confiées « à son avocat et ami Roland Dumas […] [et sont] bourrées de manuscrits, dont un scénario de film commandé par David Bowie[25]. ». Le contenu de ces valises fait actuellement l'objet d'une exposition se tenant à l'abbaye d'Ardenne, près de Caen, preuve que Jean Genet reste aujourd'hui encore un personnage digne d'intérêt et suscite la curiosité du public. Le 29 avril 2021, l'œuvre genétienne est même éditée par la célèbre bibliothèque de la Pléiade. Dans une autre mesure, Burroughs est aussi un objet de la « pop culture » : s'il apparaît en tant qu'acteur dans le film *Drugstore Cowboy* de Gus Van Sant, il devient lui-même un personnage de cinéma. Nous pouvons ainsi le voir être joué par Viggo Mortensen et par Ben Foster dans deux adaptations : *On the Road* de Walter Salles paru en 2012 et *Kill Your Darlings* (film largement inspiré de *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks*, écrit par Jack Kerouac et William Burroughs) de John Krokidas paru en 2013.

Genet, Burroughs et la critique littéraire

Par souci de situer notre étude au sein de la critique littéraire, nous effectuons un tour d'horizon des analyses de nos auteurs. La surabondance de ces dernières impose un choix stratégique : dans le cas de Jean Genet, il faut passer sur les études qui mettent en lien la littérature et la politique (celles-ci s'intéressent surtout à ses œuvres théâtrales) ainsi que sur les biographies réalisées par Jean-Paul Sartre et Claude Bonnefoy, entre autres, même si nous y ferons référence au cours du développement. Les travaux les plus récents sont largement issus des *LGBT studies*, et mettent ainsi en avant les figures de l'homosexualité produites par Genet : nous citons ici l'ouvrage de Dider Eribon, *Théories de la littérature. Système du genre et verdicts sexuels*[26] et celui de Marie Redonnet*, Jean Genet, le poète travesti, Portrait d'une œuvre*[27]. Dans le cas de William Burroughs, les études *LGBT* sont moins nombreuses : la thématique homosexuelle travaillée par l'auteur est surtout mise en relation avec le mouvement *beat* qui prône la

[24] Marcelin PLEYNET, « William Burroughs : *Naked Lunch* », *Tel Quel* n°18, été 1964, p 85-86.

[25] www.francetvinfo.fr, rubrique « culture », Laure NARLIAN, « Les valises secrètes de Jean Genet s'apprêtent à révéler tous leurs trésors », 30/10/2020 : « *Divine* retient particulièrement l'attention : il s'agit d'une adaptation pour le cinéma du tout premier roman de Genet, Notre-Dame-des-Fleurs paru en 1947. Cette adaptation a été rédigée au milieu des années 1970 à la demande de David Bowie, qui rêvait d'interpréter le rôle du héros du roman, le flamboyant travesti Divine. ».

[26] Didier ERIBON, *Théories de la littérature. Système du genre et verdicts sexuels*, Paris, PUF, 2015.

[27] Marie REDONNET, *Jean Genet, le poète travesti : portrait d'une œuvre*, Paris, Grasset, 2000.

libération de la sexualité. Certains en parlent toutefois dans le cadre de cette « obscénité » dont nous avons pu parer les œuvres de Burroughs à l'instar de Philippe Sollers qui signe un article intitulé « Écritures et pornographies »[28]. Nous pouvons également faire appel à l'article d'Alex Wermer-Colan qui replace l'homosexualité de Burroughs dans le contexte d'une Amérique du Nord puritaine : le critique entend montrer que la représentation de l'homosexualité dans les textes à dimension autobiographique de Burroughs relève d'une esthétique de la confession[29].

Nous pouvons maintenant passer à l'orientation de nos auteurs vers des études s'appuyant sur la pensée *queer*. Ce déplacement critique est même identifié par David Andrew Jones dans « Jean Genet et l'homosexualité dans la presse étasunienne, 1959-1974 » qui parle de la « place privilégiée que Jean Genet occupe dans le panthéon de la théorie *queer*, qui depuis une vingtaine d'années s'est employée à rejeter la représentation fixe des identités sexuelles […] »[30]. Au sein de cette critique, nous relevons par la suite les analyses les plus à même de circonscrire à notre sujet. Agnès Vannouvong est ainsi l'une des premières spécialistes de Jean Genet à considérer son œuvre sous l'angle de la théorie *queer* dans un ouvrage qui date de 2010 : *Jean Genet, les revers du genre*[31]. Nous trouvons encore des études sur les personnages féminins qui nuancent l'univers « masculiniste » dans lequel Genet place ses intrigues : nous citons Caroline Daviron et son ouvrage *Elles : Les femmes dans l'œuvre de Jean Genet*[32]. Elizabeth Stephens choisit enfin de se focaliser sur l'exhibition des corps et l'écriture érotique en lien avec la fiction dans un ouvrage sur lequel nous nous appuierons régulièrement lors du développement : *Queer writing : homoeroticism in Jean Genet's fiction*[33]. Le cas de William Burroughs est moins évident : les *queer critics* qui ont pu être réalisées sur son œuvre se concentrent majoritairement sur une nouvelle au titre éloquent : *Queer*. S'offrant directement à la pensée *queer*, cet ouvrage peut donner la suite des travaux de Burroughs à être lue sous ce même angle, l'auteur truffant en effet ses écrits de représentations de l'homosexualité masculine.

Élément esthétique de l'étude : l'autofiction

Tenant compte des différents jalons posés par cette théorie *queer*, nous nous demandons quel élément esthétique permettrait de former un corpus d'œuvres. Après avoir introduit les auteurs, nous sommes capables de soutenir qu'une forte influence autobiographique est à l'origine de leurs travaux respectifs. Mais il n'existe pas d'autobiographie, de Genet ou de Burroughs, revendiquée comme telle. Si leurs œuvres comptent donc des accents autobiographiques, peut-être pourrions-nous les ranger du

28 Philippe SOLLERS, « Écritures et pornographie », *Minuit*, décembre 1975.

29 Alex WERMER-COLAN, "Implicating the Confessor : The Autobiographical Ploy in William S. Burroughs's Early Work", *Twentieth Century Literature*, vol. 56, n°4, 2010, pp. 493-529.

30 David ANDREW-JONES, « Jean Genet et l'homosexualité dans la presse étasunienne, 1959-1974 », Montréal, *Études françaises*, vol. 51, n°1, 2015.

31 Agnès VANNOUVONG, *Jean Genet, les revers du genre*, Dijon, les Presses du réel, 2010.

32 Caroline DAVIRON, *Elles : Les femmes dans l'œuvre de Jean Genet,* préface d'Edmund White, Paris, L'Harmattan, 2007.

33 Elizabeth STEPHENS, *Queer writing : homoeroticism in Jean Genet's fiction*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2009.

côté de l'autofiction ? Créée en 1977 par Serge Doubrovsky pour qualifier son ouvrage *Fils*, l'autofiction se veut être, à l'origine, le récit de la vie de l'auteur sous une forme romancée. Philippe Lejeune apporte de nouveaux éléments théoriques dans le *Pacte autobiographique*[34] en affirmant que l'auteur, le narrateur et le personnage principal ne doivent faire qu'un. Cette première théorie du genre, au vu du succès qu'elle détient en France jusqu'en 2012 et des nombreuses déclinaisons dont elle fait l'objet, est par la suite remise en question. Nous nous accorderons donc avec une nouvelle définition, offerte cette fois par Gérard Genette, qui dans *Fiction et diction*, considère l'autofiction comme ayant un « contenu narratif authentiquement fictionnel ». Auteur, narrateur et personnage principal ne sont plus nécessairement une seule et même personne, mais les deux derniers peuvent être vus comme des avatars de la figure auctoriale. Avatars capables de soutenir n'importe quel discours et pour qui la transgression d'une identité normée devient de ce fait plus aisée. Et Philippe Vilain, de toujours défendre ce genre devenu problématique peu à peu remplacé par l'exofiction[35]. Ainsi dans *Défense de Narcisse*, Philippe Vilain actualise la pensée de Serge Doubrovsky faisant de l'autofiction une « fiction homonymique » qui assure un champ d'expérimentation plus large. Vincent Colonna sera l'une des références majeures de cette étude concernant le volet esthétique, lui qui dans *Autofiction et autres mythomanies littéraires*[36] fait du genre littéraire un usage peu technique mais lui rend finalement une plurivocité originelle dont nous saurons, à son instar, tirer avantage :

> Prise au sérieux, dotée d'une extension et d'une compréhension conséquentes, reformulée dans ses principes et ses moyens, cette mythomanie littéraire devient un instrument de lecture prodigieux. Tour à tour macroscope et microscope, elle permet de reconsidérer des phénomènes d'écriture apparemment marginaux, de découvrir des plaisirs littéraires inconnus, des émotions inédites. / Une immense perspective s'ouvre alors sur la littérature, quantité d'œuvres et d'écrivains, mal distribués entre l'autobiographie ou le roman, entre la fantaisie et le factuel, apparaissent sous un jour nouveau, révèlent des beautés propres, une logique méconnue. Là où l'on supposait un mélange maladroit, le produit du hasard ou une démarche isolée, émerge un continent caché, un réseau d'affinités et de filiations[37].

La largesse de cet exercice définitoire permet à Vincent Colonna de découvrir ce « continent caché » que nombres d'auteurs ont finalement visité : des possibilités de lectures réactualisantes sont posées par l'écrivain qui cite, pour notre intérêt, Genet entre autres[38].

---

34 Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975.

35 L'exofiction, ou la « biographie romancée » est un néologisme créé en 2013 par l'écrivain Philippe Vasset pour désigner la biographie fictive d'une personne réelle mais autre que l'auteur.

36 Vincent COLONNA, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, éditions Tristram, 2004.

37 *Ibid.*, p. 13-14.

38 *Ibid.*, p. 14 : « Sait-on, pour donner quelques noms illustres, que Properce et Ovide, Lucien, Apulée, Adam de la Halle, Dante, Christine de Pisan, Merlin Coccaïe, Rabelais, Cyrano de Bergerac et Mlle de Scudery, Diderot, Rousseau et Restif de la Bretonne, Goethe, Byron et Chateaubriand, Balzac ou Nerval, Whitman, Proust, Hamsun, Kafka, Joyce, Cendrars, Henry Miller et Céline, Genet, Gombriwicz et Borges, Nabokov et même Arno Schmidt, en offrent des exemples certes différents par leur qualité et leur morphologie, mais tous remarquables ? ».

Choix du corpus

Le corpus, sélectionné sur notre dernier postulat, s'affiche hétérogène au niveau générique : l'autofiction n'ayant été théorisée qu'a *posteriori* de la parution des œuvres choisies, ces dernières ne sont évidemment pas officiellement inscrites dans ce genre. Nous introduisons d'ores et déjà la tonalité autofictionnelle présente dans chacune des œuvres pour mieux légitimer le corpus.

Notre-Dame-des-Fleurs est le premier roman de Jean Genet, publié en 1943 mais écrit en 1942 dans la prison de Fresnes. Cet ouvrage se lit comme les rêveries du prisonnier Genet qui, depuis sa cellule, imagine la vie du travesti Divine dans un Paris interlope. Une narration complexe qui fait souvent se confondre les figures imaginées et celle qui les imagine. Dans un geste relevant presque de l'hagiographie, Genet fait de Divine (de son véritable nom Louis Culafroy) une figure sainte, ajournant les codes de la bonne société et les reprenant à son compte pour présenter la marge de la capitale sous un jour nouveau. Ainsi la prostitution apparaît comme une activité banale, les travestis sont loués pour leur beauté et les assassins deviennent les princes de Montmartre. Pour ce qui est de l'identité genrée, Genet la met à mal en la figure de Divine, travesti à qui il attribue tantôt le pronom « il », tantôt le pronom « elle ». La seconde œuvre de Genet choisie est son *Journal du voleur* publié en 1949. Si ce dernier est dit « autobiographique », le récit des événements passés relève cependant d'une mise en scène et donc d'une fictionnalisation. Le narrateur, alors âgé de trente-cinq ans, se remémore une vie de voleur, de vagabond et d'homosexuel entre 1932 et 1940, un morceau de vie qualifié même de « cosmogonie sacrée » par Jean-Paul Sartre dans son essai S*aint Genet : comédien et martyr*. La spatialité étirée du *Journal* inscrit l'interlope dans l'Europe entière : là encore, le narrateur témoigne de la vie dans les marges et déconstruit des préconçus moraux. L'homosexualité qui a cours entre les vagabonds, les voleurs et autres macs concurrence la bicatégorisation féminine-masculine et questionne même un ordre hiérarchique en haut duquel nous trouverions l'individu le plus viril.

Du côté de William Burroughs, nous nous intéressons de manière évidente à son second travail : la nouvelle *Queer*, publiée tardivement en 1985, mais rédigée entre 1951 et 1953. Se voulant être la suite de *Junkie*, cet ouvrage met en scène William Lee, avatar de l'auteur que nous retrouvons dans un grand nombre de ses écrits, dont la routine quotidienne se résume aux prises de drogues et aux expériences homosexuelles dans la ville de Mexico. La topographie de la capitale est ramenée aux bars que le protagoniste écume : nous y découvrons une myriade de personnages, nord-américains pour la plupart, lancés dans des digressions dont la tonalité réaliste rend au texte une valeur testimoniale. Le sujet central de *Queer* est donné par son titre : c'est l'homosexualité qui est l'enjeu d'un dévoilement plus ou moins complet suivant les personnages. Alors que Lee l'assume sans pour autant la revendiquer, il n'en va pas de même pour Gene Allerton, son amant de quelques nuits. Dans cette nouvelle, Burroughs ne construit jamais d'identité homosexuelle : il ne fait état que d'un désir naissant chez un homme

apathique présenté comme un produit des États-Unis. Le choix d'inclure *Le festin nu* au sein du corpus tient au fait que, bien qu'habituellement rangé du côté de la science-fiction, ce roman se situe plutôt à la charnière de deux périodes burroughsiennes : nous pouvons en effet distinguer les premières nouvelles au matériau autobiographique des années 1950 et la *Nova Trilogy*, série expérimentale des années 1960. *Le festin nu,* publié en 1959 à Paris, rassemble des thèmes autobiographiques et des scènes d'anticipation que d'aucuns incombent à l'addiction aux drogues de Burroughs. Raconté à la première personne du singulier, le roman nous offre à voir le parcours chaotique et infernal de Bill Lee, autre avatar de l'auteur, dans un monde fantasmé. Si le voyage de Lee commence dans un métro de New-York, les cités de Libertie et de l'Interzone qu'il visite par la suite ne sont autre chose que les délires d'un Burroughs toxicomane. Délires certes, mais ceux-ci sont bien construits sur une réalité sociale : celle des États-Unis, que l'auteur grossie, analyse et critique. Ce ne sont pas tant les scènes homosexuelles et orgiaques qui valent au *Festin nu* son procès pour obscénité par le gouvernement étasunien, que son potentiel subversif lisible dans le portrait brossé au vitriol des institutions et du système.

Finalement aucune étude comparée n'a encore rassemblé ces deux auteurs représentatifs d'une même période littéraire, d'un même style de vie. Le postulat permettant la lecture du corpus repose donc sur la plasticité de la théorie *queer* et du genre littéraire qu'est l'autofiction. De cette double imprécision définitoire nous tirons la capacité à déconstruire : le lien entre le *queer* et le genre autofictionnel semble dès lors opérant compte tenu dans leur potentiel respectif à toujours remettre en question l'identité. Nous supposons que Jean Genet et William Burroughs, par leur statut d'acteur au sein d'un espace marginal, développent une première pensée *queer* à l'origine de sa théorisation subséquente. Il s'agit donc de considérer dans nos œuvres tant les conditions du rejet de l'identité sexuelle fixe (et des pratiques de la sexualité attribuées à celles-ci) que les conséquences de ce dernier qui se révèlent dans la performativité *queer*. Mais le *queer* n'est pas abordé que sous l'unique angle de la sexualité : il nous faut non seulement l'examiner d'un point de vue esthétique et politique (ce que les œuvres du corpus permettent), et faire usage des différentes traductions que nous avons déjà pu lui attribuer. Tout ce qui est étrange, c'est-à-dire les phénomènes relevant de la multitude ou d'une non-coïncidence relative à l'identité, fait l'objet de notre étude. La remarque de Pierre Zoberman concernant « une théorie *queer* avant son ère » conditionne la formulation de notre problématique qu'est la suivante : en quoi Jean Genet et William Burroughs, au travers du procédé autofictif, sont-ils des précurseurs de la pensée *queer* ?

La première partie de l'étude est pour nous l'occasion de discuter des représentations du *queer* visible chez les auteurs de même que chez leurs doubles textuels. Pour ce faire nous devons, dans le chapitre liminaire, opérer un retour sur le contexte dans lequel Genet et Burroughs prennent la plume et discuter de leur rapport à l'homosexualité. L'adoption d'une méthode plus historique et sociale que littéraire permet, dans un premier temps, d'établir la complexité de la pensée de nos auteurs quant à l'homosexualité et à ses enjeux. Ne faisant pas l'objet d'une quelconque revendication de la part de Genet comme de Burroughs, celle-ci se réduit finalement à une esthétique. Ceci ayant été posé, nous en venons au champ littéraire : nos auteurs ne seraient-ils pas en train de concurrencer des représentations topiques et instituées au travers de figures indéfinissables, *queer* ? Le passage de cette intention, dont nos auteurs ont conscience ou non, dans le texte autofictif est l'objet du deuxième chapitre. Il nous faut développer la théorie du genre en reprenant à notre compte les remarques de Vincent Colonna (entre autres) pour exposer la mécanique autofictive à l'œuvre dans notre corpus. Nous concentrant sur un volet plus technique, l'objectif est d'identifier le matériau autobiographique qui parsème les textes pour tenter d'établir la frontière qui sépare le réel de la fiction. La légitimité de la parole auctoriale ayant été posée, nous relevons les différents procédés énonciatifs de manière à montrer la richesse et la complexité de l'écriture de Genet et de Burroughs. Les figures sont, dans le troisième chapitre, considérées dans l'espace interlope, là où le *queer* apparaît non seulement chez les protagonistes mais plus encore dans les parcours spatiaux réalisés. L'errance à laquelle peut se résumer l'existence des personnages est alors perçue comme métaphore d'une quête identitaire ou plutôt d'un égarement identitaire volontaire.

Dans la seconde partie, nous considérerons le passage de cette pensée *queer* au domaine pratique, ou comment l'écriture permet une performativité de l'entreprise de déconstruction engagée par le *queer*. Genet et Burroughs sont ainsi placés, dans le chapitre un, à l'avant-garde déconstructiviste, eux dont le travail littéraire reste inclassable. L'objectif est de trouver différentes formes de performativité à l'intérieur même de la langue littéraire, c'est-à-dire de l'écriture. À travers la dénonciation de stéréotypes de genre et surtout au regard d'une pseudonymie omniprésente, diverses manières de performer le *queer* sont rendues. Cette performativité du *queer* dans l'écriture se lit, dans le chapitre deux, à un autre niveau. Nous supposons ici une résistance du langage *queer* face à une langue dominante : les auteurs font en effet montre de stratégies d'écriture tout à fait originales agissant comme une force de déstabilisation au sein du discours idéologique et normé. Tandis que Genet se réapproprie les codes d'un lyrisme hétéro-normé, Burroughs se livre lui à un mélange de registres carnavalesque. De la microstructure langagière, nous en passons à la macrostructure narrative et découvrons une forme-sens : l'œuvre, considérée dans sa globalité, se fait l'écho de la déconstruction identitaire narrée par son style et par son absence de conclusion. Le chapitre trois est essentiellement formé autour de la fiction. Discutant d'enjeux parfois psychanalytiques, nous considérons l'usage de la

fiction comme le comblement d'un réel décevant. Nous assistons alors à la naissance d'une réalité spécifique aux figures autofictives *queer* dans laquelle ces dernières révèlent des comportements ou des désirs étranges loin de circonscrire à la norme. L'analyse des différentes strates narratives et temporelles met à jour les actes manqués des protagonistes, des regrets récupérés par la fiction et assurant le dévoilement de l'être-amoureux. L'imagerie homoérotique sert également la conscience fantasmatique des personnages et nous permet de considérer la redéfinition de l'assignation des rôles dans l'acte sexuel. Cette écriture érotique/pornographique est une nouvelle manière de performer le *queer* et compte tenu de son potentiel subversif, elle gagne peu à peu une influence dans le champ politique.

Il s'agira enfin d'approfondir ce potentiel de déstabilisation et de contestation gagné par une pensée *queer* qui se fait contre des automatismes d'ordre identitaire, entrant par-là dans le champ politique. L'autofiction est d'abord vue, dans le premier chapitre, comme un texte adressé, s'inscrivant en conséquence dans un discours. La figure du lecteur est révélée dans les stratégies discursives de nos œuvres : si le lecteur n'est pas toujours pris en compte par la narration, nous pourrons, en vertu de notre propre expérience du texte, discuter de la réception qui oscille entre attirance et répulsion. Dans tous les cas les œuvres trouvent une oreille attentive, et leur potentiel de subversion n'en n'est que plus légitime. Nous nous efforçons, dans le chapitre deux, de conditionner les stimulus contestataires par un retour au contexte historique, politique et social que le corpus véhicule. La représentation de l'autorité et des autres institutions se faisant sur le mode épidictique, la morale de protagonistes issus des marges de la société trouve une nouvelle résonance. De cette déstabilisation non-frontale si ce n'est passive, les auteurs créent finalement une nouvelle mythologie qui concurrence celles de l'ordre occidental du XX^{e} siècle. C'est l'objet de notre ultime chapitre : comment Genet et Burroughs, en faisant s'effondrer les frontières identitaires, sexuelles, morales, etc, dans un geste épique, deviennent des icônes dont la pratique littéraire peut être pensée dans et par le *queer*.

Partie I. Les représentations du *queer* : de l'auteur à ses figures

Chapitre 1. Genet et Burroughs dans leur temps : écrire contre les stéréotypes homosexuels

Dans ce chapitre liminaire il s'agit de situer les auteurs dans le champ de la littérature homosexuelle. Sans retracer l'historique des représentations de l'homosexualité, nous postulons dès à présent la non-coïncidence de l'écriture de Genet et de Burroughs avec des topiques instituées. Un premier niveau de déconstruction, principe cher à notre propos, est ainsi atteint, d'une part dans le positionnement des auteurs concernant l'homosexualité en leur temps, d'autre part dans les représentations des personnages. C'est de cet esprit de contrevenir à n'importe quel schéma sclérosé concernant le genre, l'identité, la sexualité, etc, que peut naître le *queer*. Le premier temps du chapitre se veut être une étude du contexte : il nous paraît en effet opportun de considérer les auteurs et les œuvres dans leur contemporanéité, où les enjeux liés à l'homosexualité sont spécifiques à la seconde moitié du XX^{e} siècle. Une analyse préliminaire des représentations homosexuelles dans les œuvres du corpus est réalisée dans le but d'identifier cette déconstruction des topiques littéraires, Genet et Burroughs jouant ici le rôle précurseur que nous avons pu leur assigner dans l'introduction. L'étude des contextes de parution et des personnages permettant de dégager des pratiques et des représentations homosexuelles mises en jeu par les deux auteurs, un premier pas vers le *queer* est finalement fait.

A. Les auteurs et les œuvres dans le contexte LGBT

L'homosexualité est ici abordée selon différents points de vue : historique, sociologique et littéraire. L'objectif étant de « désituer » les auteurs par rapport à la littérature homosexuelle, nous nous

efforçons de recréer les conditions d'écriture des œuvres du corpus. Si l'appréhension du contexte historique assure d'ores et déjà la singularité des postures de Genet et de Burroughs, la critique littéraire vient corroborer le statut *queer* de ces derniers. Dans ce point A. nous faisons également grand cas du discours même des auteurs, direct ou rapporté, concernant l'homosexualité : le rapport de Genet et de Burroughs à celle-ci se montre problématique, contradictoire parfois, apportant alors une nouvelle validation à notre hypothèse concernant le *queer*.

1. Conditions de parution

Le contexte des œuvres est étudié dans les deux aires géographiques que sont la France et les États-Unis. Nous adoptons la logique suivante : le contexte historique et politique circonscrit l'écriture des œuvres à degré variable, l'homosexualité n'étant pas considérée de la même manière dans les aires géographiques qui accueillent nos auteurs.

a. La France des années 1940 et l'homosexualité

Suivant la chronologie de nos auteurs, nous nous intéressons d'abord à la France occupée et de l'après-guerre, celle qui a vu les premières œuvres de Jean Genet paraître. Comme dit dans l'introduction, c'est Jean Cocteau qui fait la découverte, fruit du hasard, du poème le *Condamné à mort* en 1943[39]. Contenant déjà le thème de l'homosexualité, ce dernier est encensé par l'intelligentsia parisienne de l'époque, preuve que d'un point de vue sociologique (certes ici restreint à une élite intellectuelle), l'homosexualité est admise, acceptée. *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Journal du voleur* ne sont d'ailleurs pas censurés car ils paraissent respectivement en 1943 et 1949 : ceci sous-entend une certaine indulgence de la part des gouvernements français quant à la parution d'écrits homosexuels. Car enfin le régime de Vichy tout comme le Gouvernement provisoire de la République française discriminent les relations homosexuelles en condamnant les actes qui auraient lieu entre des individus de moins de vingt-et-un ans (loi qui n'existe pas concernant les relations hétérosexuelles)[40]. Dans ce contexte de « tolérance » officieuse, les œuvres de Jean Genet trouvent un lectorat qui ne cesse de s'élargir. C'est peut-être en pensant à ce succès immédiat qu'Hubert Fichte, dans son célèbre entretien avec Jean Genet, dit « qu'il n'y a pas d'homosexuel actuellement [l'entretien a lieu en décembre 1975] dans le monde qui ne soit pas directement ou indirectement dans sa condition corporelle influencé par [son] œuvre.[41] ». La parole

[39] Florence RICHTER, « Jean Genet : poète et voyou », *Revue interdisciplinaires d'études judiciaires*, 2008/2, vol. 61, p. 73-89 : « En 1943, on faire lire à Cocteau le poème *Le Condamné à mort* et, d'emblée, il se déclare ébloui. ».

[40] Code pénal, « Loi Darlan », article 334, alinéa 1, 6 août 1942 : « Sera puni d'un emprisonnement de six mois à trois ans et d'une amende de 2000 francs à 6000 francs quiconque aura soit pour satisfaire les passions d'autrui, excité, favorisé ou facilité habituellement la débauche ou la corruption de la jeunesse de l'un ou de l'autre sexe au-dessous de vingt et un ans, soit pour satisfaire ses propres passions, commis un ou plusieurs actes impudiques ou contre nature avec un mineur de son sexe âgé de moins de vingt et un ans. ».
Code pénal, article 331, alinéa 3, 8 février 1945 : « Sera puni d'emprisonnement de six mois à trois ans et d'une amende de 60 francs à 15 000 francs quiconque aura commis un acte impudique ou contre nature avec un individu de son sexe mineur de vingt et un ans. ».

[41] Jean GENET, *Dialogues*, [avec Hubert Fichte] [entretien avec Bertrand Poirot-Delpech], Grenoble, Cent pages, 1990, p. 14-15.

directe de l'auteur vient contredire Hubert Fichte, non par fausse modestie, mais bien par souci de rétablir les conditions d'écriture dans cette France des années 1940 :

> […] je crois que vous vous trompez aussi ; ce que j'ai écrit n'a pas produit la libération dont vous parlez, mais c'est l'inverse, c'est la libération qui est venue et qui coïncide à peu près avec l'occupation de la France par l'Allemagne et ensuite la libération, la paix, etc … C'est cette espèce de libération des esprits qui m'a permis d'écrire mes livres.

Genet identifie ici une « libération des esprits » préexistante à son écriture, préexistante même à la fin de la Seconde Guerre mondiale, condition *sine qua non* de sa littérature à thématique homosexuelle et de la bonne réception de cette dernière.

b. Le puritanisme des États-Unis

Passons au cas étasunien, plus complexe que celui de la France d'une part parce que la censure y prévaut dans le domaine de la littérature jusqu'à une certaine époque, d'autre part parce que Genet comme Burroughs en font l'objet. Pour parachever la réception des œuvres de l'auteur français, nous nous référons à l'article de David Andrew Jones intitulé « Jean Genet et l'homosexualité dans la presse étasunienne, 1959-1974[42] ». Tandis que la renommée de Genet n'est plus à faire dans son pays natal, les premières traductions de ses romans voyagent outre-Atlantique et subissent la censure des années 1950, décennie marquée par le Maccarthysme. David Andrew Jones rapporte que « le fait même d'en parler [des romans de Jean Genet] fait courir certains risques aux médias.[43] ». La censure n'est levée qu'après la reconnaissance dramaturgique accordée aux pièces *Les Nègres* et *Les Paravents* jouées à New-York au début des années 1960. Le rapport de William Burroughs au contexte politique de son temps est tout autre. Rédigeant la nouvelle *Queer* durant les années de règne du Maccarthysme (c'est-à-dire entre 1951 et 1953), Burroughs se heurte à la censure. Les expériences homosexuelles du personnage William Lee entretenant la « peur violette[44] » du gouvernement, *Queer* reste longtemps interdit et n'est publié qu'en 1985. Le roman *Le festin nu* subit lui aussi la censure : sa première publication est faite en 1959 mais à Paris, et ne paraît aux États-Unis qu'en 1962. Nous assumons ce détour par le corpus pour montrer qu'à l'instar de la « libération des esprits » ayant motivé l'écriture de Jean Genet, William Burroughs est fortement dépendant du contexte ici exposé. Si sa parole ne vient pas directement valider ce postulat, d'aucuns ont identifié dans ses œuvres (principalement dans *Queer* et *Le festin nu*) des références au Maccarthysme. C'est à ce propos qu'Alex Wermer-Colan voit dans certaines scènes du *Festin nu* " [a] [r]ecalling [of] the government interrogations and the psychiatric evaluations imposed upon homosexuals during the 1950s[45] […]".

---

42 David Andrew JONES, « Jean Genet et l'homosexualité dans la presse étasunienne, 1959-1974 », Jean Genet, le Québec et l'Amérique, vol. 51, n°1, 2015.

43 *Ibid.*

44 La « peur violette », ou "*Lavender Scare*", se trouve dans la lignée de la « peur rouge » qui, elle, concerne les communistes. Durant le Maccarthysme, l'homosexualité est toujours considérée comme une maladie psychiatrique, le gouvernement encourageant la dénonciation des « malades » et condamnant les relations homosexuelles.

45 Alex WERMER-COLAN, *op. cit.*, p. 500, nous traduisons : « [un] [r]appel des interrogatoires menés par le gouvernement et des évaluations psychiatriques imposées aux homosexuels durant les années 1950 […] ».

2. Genet, Burroughs et la critique LGBT

Nous discutons ici de l'appartenance des auteurs à une littérature dite homosexuelle. En d'autres termes, pouvons-nous les inscrire aux côtés de Wilde, Proust, Miller dont la postérité des écrits a participé aux mouvements LGBT des années 1960 ? La figure des auteurs étant la seule à nous préoccuper dans ce point, nous consacrons à chacun un paragraphe autonome.

a. Burroughs et son rapport à l'homosexualité

Ce développement est pour nous l'occasion de faire un détour vers la biographie de William Burroughs. Se rapprochant au moment de ses études du mouvement *beat* qui prône une libération sexuelle, Burroughs ne montre pas d'intérêt pour la question homosexuelle au contraire de son ami Allen Ginsberg qui milite tout au long de sa vie. Ce n'est qu'après l'accident qui coûte la vie à son épouse Joan Volmer que Burroughs se lance dans des voyages initiatiques et expérimente l'homosexualité. Cette période de sa vie donne notamment naissance à la nouvelle *Queer*, que Burroughs affirme avoir écrit « "pour Marker[46]" », l'amant qui se cache sous les traits du personnage Allerton. Quand bien même Burroughs est indissociable de la *Beat Generation*, écrit des textes autofictifs à thématique homosexuelle et assume la dédicace de *Queer*, le préfacier Oliver Harris a tôt fait de remarquer que l'auteur américain et sa nouvelle « demeure[nt] en marge des histoires de la littérature gay et des "études homosexuelles[47]". ». Quels arguments Oliver Harris donne-t-il pour expliquer le désintérêt des études LGBT pour l'œuvre de Burroughs ? C'est que le discours de l'auteur peut être perçu comme orienté contre toute forme de revendication homosexuelle, lui qui « répugn[e] à voir en *Queer* un "roman homo[48]". ». L'intensité du verbe « répugner » utilisé dans la préface connote un quasi rebut de la part de l'auteur quant à voir sa nouvelle être classée au rang de la littérature homosexuelle, une vive réaction qui pourrait presque relever de l'homophobie. La complexité du rapport que Burroughs entretient avec l'homosexualité trouve un nouvel exemple dans son jugement de *L'Homosexuel en Amérique*, essai rassemblant histoire de la littérature et sociologie, rédigé par le professeur Donald Webster Cory. De cet ouvrage pro-homosexuel jouant un rôle majeur dans la mouvance LGBT aux États-Unis, Burroughs n'aura qu'une phrase sentencieuse : « "C'est assez pour te donner la nausée.[49]" ». En résumé, si l'homophobie de Burroughs doit rester à l'état d'hypothèse, il est néanmoins certain que celui-ci n'est pas un pro-homosexuel engagé dans quelque mouvement de revendication que ce soit, et c'est sans doute cette absence de militantisme qui l'écarte, lui et son œuvre,

46 Oliver HARRIS, préface de *Queer*, version française p. 33, version originale p. xxix : " « I wrote *Queer* for Marker. »".

47 *Ibid.*, p. 32, version originale p. xxviii : "has continued to remain marginal to gay literary histories and « queer studies. ».".

48 *Ibid.*, p. 22, version originale p. xx : "his reluctance to see *Queer* as a « queer novel » at all.".

49 *Ibid.*, p. 32, phrase trouvée par Oliver Harris dans la correspondance que Burroughs entretient avec Ginsberg, version originale p. xxviii : "enough to turn a man's guts.".

des études LGBT.

b. Genet et sa « théorie » de l'homosexualité

Le rapport de Genet à l'homosexualité est traité sur le même mode que celui de Burroughs. De nouvelles similitudes semblent ainsi établir le lien entre les deux auteurs. En effet, lorsqu'on questionne Genet à propos de l'homosexualité, ce dernier ne répond jamais en terme militant. Nous nous reportons une nouvelle fois à l'entretien que l'auteur français accorde à Hubert Fichte en 1975. Lorsque ce dernier lui demande d'exposer sa « théorie de l'homosexualité », la réponse faite pourrait paraître lacunaire mais elle révèle en réalité le détachement de Genet pour qui l'homosexualité n'a pas besoin d'explication ni même de revendication. Nous citons la réponse :

> J. G. : J'en ai pas. J'en ai plusieurs. Plusieurs ont été élaborées. Aucune n'est satisfaisante, que ce soit la théorie œdipienne de Freud, que ce soit une théorie élaborée par les généticiens, que ce soit la théorie sartrienne à propos de moi dans un de ses livres. Selon lui, j'ai répondu d'une certaine façon, mais d'une façon libre aux conditions sociales qui m'était faites, ça ne me satisfait pas non plus. Enfin, je ne sais pas. Je n'ai pas de théorie d'un désir indifférencié. Je constate, je suis pédéraste. Bon. Ce n'est pas une affaire. Chercher à savoir pourquoi ou même comment je suis devenu pédéraste et comment je l'ai su, pourquoi je le suis, c'est une amusette … c'est un peu comme si cherchais à savoir pourquoi mes yeux ont une pigmentation verte[50].

Le non-militantisme de Genet est toujours questionné, trente-cinq ans après l'entretien avec Fichte, dans *les Rencontres de Fontevraud*, colloque réunissant auteurs et critiques. Lorsqu' intervient Tahar Ben Jelloun, auteur et poète présent dans la salle, ayant connu Genet de son vivant et affirmant qu' « "il nourrissait beaucoup de mépris pour les homosexuels qui se rapprochaient de lui ou qui essayaient de l'instrumentaliser dans le combat[51]." ». Comme pour Burroughs, l'homophobie qui pourrait être ici sous-entendue par un « mépris » affiché n'est qu'hypothétique et doit finalement être assimilée à la non-revendication de l'homosexualité partagée par nos deux auteurs. Ralph Heyndels, dans sa réponse à Tahar Ben Jelloun, analyse en de justes termes la pensée personnelle de Jean Genet : « Je ne crois pas qu'on puisse parler d'indifférence vis-à-vis de l'homosexualité, mais d'indifférence vis-à-vis de la question homosexuelle[52] […] ».

B. Quand l'homosexualité devient une esthétique

Dans ce deuxième point, nous développons plus encore le propos sur le rapport des auteurs à l'homosexualité : si cette dernière n'est, chez eux, ni revendiquée ni défendue dans quelque acte militant

50 J. GENET, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 49.

51 Hadrien LAROCHE, (sous la direction de) *Pour Genet, Les Rencontres de Fontevraud 25 et 26 juin 2010*, colloque littéraire Saint-Nazaire, Maisons des écrivains étrangers et des traducteurs, 2011, p. 149-150.

52 *Ibid.*

qui engagerait leur personne dans le champ social, elle n'en reste pas moins inscrite dans leur esthétique. Leur conception problématique de l'homosexualité peut alors être identifiée comme le catalyseur d'une pensée *queer* en devenir, la première manifestation d'un déconstructivisme systématique.

1. Pour les auteurs, l'homosexualité n'a pas besoin d'être revendiquée

Chez Genet et Burroughs, les enjeux relatifs à l'homosexualité n'interviennent pas au même niveau. Si pour l'un, ils sont directement liés au concept du beau, pour l'autre ils se veulent déjà agir dans le politique au travers de la forme-sens de son œuvre.

a. Genet et l'homosexualité comme esthétique

Dans son article susmentionné, David Andrew Jones avance justement que « [l]'écrivain [Genet] parle de l'homosexualité comme phénomène esthétique plutôt que moral ou politique[53]. ». Quel sens attribue-t-on ici à l'esthétique ? Il va sans dire qu'elle est en lien avec le concept du beau présent dans toute l'œuvre de l'auteur. Car enfin, ce que nous retenons de la lecture du *Journal du voleur* et de *Notre-Dame-des-Fleurs*, pour ne citer que notre corpus principal, c'est justement cette beauté que Genet rend aux homosexuels qu'il côtoie et à l'acte sexuel lui-même. Nous le verrons dans la suite de l'étude, mais c'est tout un cérémonial de l'érotisme homosexuel que l'auteur peint en des termes élogieux, faisant oublier, par le prisme de la beauté, la crudité de ce qu'il décrit. Continuant dans cette exploration de l'esthétique de Genet, nous nous servons maintenant de l'ouvrage de Sartre passé à la postérité : *Saint Genet : comédien et martyr*. Le philosophe donne l'argument à un élargissement de la définition d'esthétique en avançant le fait que « Genet n'aime que l'apparence, ne se soumet qu'à l'apparence, laquelle est à la fois le Mal, l'Autre et la Beauté[54]. ». Si par dérivation nous considérons « l'apparence » comme un synonyme d'esthétique, le postulat sartrien ferait voir que « le Mal, l'Autre et la Beauté » sont indissociables dans l'esthétique de Genet. Il est important de noter que ces trois concepts sont utilisés dans les descriptions que l'auteur fait de ses amants : ces autres issus de la fange de la société sur qui Genet pose un regard singulier. À la lumière de ces deux énoncés, nous révisons l'idée initiale de ce point en considérant l'homosexualité comme un élément de l'esthétique de Genet parmi d'autres. Si esthétique elle est, l'homosexualité pensée par Genet ne prend pas la forme de celle qui peut être revendiquée par les mouvements militants.

b. Homosexualité et forme-sens chez Burroughs

Nous l'avons préalablement évoqué dans le paragraphe sur le contexte des États-Unis, mais l'homosexualité de Burroughs est liée au puritanisme gouvernemental qui ne s'est que très peu atténué depuis la fin du Maccarthysme. Si l'auteur ne se montre jamais aux côtés d'Allen Ginsberg dans les

[53] David Andrew JONES, *op. cit.*

[54] Jean-Paul SARTRE, *Saint Genet […], op. cit.*, p. 103.

manifestations pro-homosexuelles, son discours politique se lit à défaut dans ses œuvres. Les expériences et orgies homosexuelles de *Queer* et du *Festin nu* ne sont autre chose qu'un outil de déstabilisation d'un pouvoir dogmatique, discriminant et même criminalisant l'homosexualité. Certes l'engagement de Burroughs ne passe ni par la revendication personnelle ni par l'exposition littéraire explicite, mais bien par l'usage d'une forme-sens, un phénomène repéré par Alex Wermer-Colan :

> And by deploying and distorting the genre, autobiography, most integral to reinforcing stultified conceptions of identity as inflexible and sclerotic that prove so conductive to categorization and marginalization, *Queer* does indeed disrupt a logic of identity based normativity. However, Harris overlooks the fact that the subversive potential of the unidentifiable, uncategorizable, and uncontainable was precisely Cold War America's justification for surveillance and interrogations of the populace in the first place[55].

Si cette forme-sens ici identifiée comme étant « l'autobiographie déformée » nourrira notre propos dans la Partie II de l'étude, nous y faisons dès lors référence car elle a affaire avec la conception de l'homosexualité de Burroughs. Ainsi le travail effectué sur le genre autobiographique dans *Queer* est similaire a celui que l'auteur réserve à son personnage Lee, dont l'identité (de genre, sexuelle) ne rentre pas dans la bicatégorisation féminine-masculine. Burroughs faisait fi des limites et frontières instaurées dans le genre littéraire et dans le *gender*, il devient un concurrent de la pensée dominante étasunienne, celle qui a trouvé son plus haut degré de dogmatisme durant les années de la Guerre froide.

2. L'homosexualité comme une dimension de la pensée *queer*

L'homosexualité perçue comme phénomène moral ou social venant d'être relativisée chez nos auteurs et dans leurs écrits, il nous reste maintenant à orienter le développement sur le *queer*. Le point qui va suivre est pour nous l'occasion d'apporter une nouvelle justification au sujet et à la problématique : pourquoi avons-nous fait le choix du *queer* plutôt que d'une étude LGBT ?

a. Retour sur la théorie *queer* des sexualités

Considérant la complexité du rapport entretenu par nos auteurs avec l'homosexualité, nous postulons donc qu'une pensée *queer* les anime. Sans nous lancer dans un doublon de la définition que nous avons donné du *queer* dans l'introduction, nous rassemblons ici au moins trois sources critiques évoquant la relation entre l'homosexualité et le *queer*. Pierre Zoberman, que nous avons déjà présenté comme référence majeure, marque une différence essentielle entre le *queer* et les études LGBT, identifiant chez ces dernières un « ton polémique qui l'emporte fréquemment sur la réflexion[56] […] ». Suivant notre logique, il paraîtrait alors malvenu d'appliquer une étude LGBT, dont l'inflexion

[55] Alex WERMER-COLAN, *op. cit.*, p. 510, nous traduisons : « Et en élargissant et déformant le genre autobiographique, presque intégralement pour renforcer le caractère aberrant de conceptions identitaires rigides et sclérosées menant à la catégorisation et à la marginalisation, *Queer* perturbe la logique identitaire basée sur la normativité. Cependant, Harris néglige le fait que le potentiel subversif de ce qui ne peut être identifié, catégorisé ou contenu était précisément le prétexte initial de l'Amérique de la Guerre froide pour surveiller et interroger la population. ».

[56] Pierre ZOBERMAN, *op. cit.*, p. 25.

polémique semble inévitable, sur nos auteurs et leurs œuvres alors même que nous avons pris soin de mettre en relief l'absence de revendication et de militantisme qui les caractérise. Nous nous accordons également avec la définition que donne Teresa de Lauretis d'un *queer* ayant pour « projet de questionner, déplacer, restituer ou suspendre les paradigmes conceptuels dominants […] sur l'homosexualité […] sur la sexualité, l'identité[57]. ». Ce que pointe ici l'universitaire, c'est une conception de l'homosexualité déjà sclérosée sujette à l'entreprise déconstructiviste du *queer*. Nous terminons par un retour au corpus et nous posons la question de la référence explicite au *queer*. La nouvelle *Queer* de Burroughs, ne serait-ce que par son titre, apparaît comme un choix légitime de même que *Le festin nu* qui décrit des pratiques sexuelles que nous qualifions, pour le moment, de « bizarres ». Il est finalement moins évident de faire rentrer les œuvres de Genet dans le *queer*, lui qui a tant été analysé sous le signe des études LGBT. Pourtant une tendance, peut-être lancée par Agnès Vannouvong, vise à relire Genet au travers du prisme *queer*. C'est d'ailleurs ce à quoi Nathanaël Wadbled fait allusion lors des *Rencontres de Fontevraud* en décrivant de la sorte la sexualité écrite de Genet : « Vivre une sexualité bizarre, prendre des plaisirs bizarres avec des parties bizarres de son corps, pour reprendre les termes que Michel Foucault utilisait pour décrire le sadomasochisme. En un sens, il s'agit d'un programme politique, d'une politique qui sera nommée *queer*[58]. ». Tout comme nous l'avons fait avec Burroughs en qualifiant de « bizarres » les pratiques sexuelles dépeintes dans *Le festin nu*, la « sexualité bizarre » rendue dans l'œuvre de Genet peut dénoter un *queer* qu'il nous faut ici penser dans sa plurivocité (pour rappel, l'une des traductions françaises possibles de "queer" est « bizarre »).

C. Auteurs en lutte contre la sclérose des représentations de l'homosexualité

L'ultime point du Chapitre 1 sert de propédeutique à ce qui va suivre. Nous étant jusqu'ici attardées sur la figure des auteurs, notre intérêt se porte dorénavant sur les personnages du corpus. Si nous posons quelques jalons sur la dimension *queer* de ces derniers, nous n'épuisons pas pour l'instant le sujet et considérons plutôt les avatars textuels de Genet et de Burroughs comme des concurrents au phénomène de sclérose que subissent les représentations de l'homosexualité.

1. Déconstruire la topique homosexuelle

Notre hypothèse se forme autour de l'existence d'une topique homosexuelle, sociale mais aussi littéraire. Nous supposons en effet que les personnages publics (nous nous intéressons plus particulièrement aux auteurs) dont l'homosexualité est avérée nourrissent un imaginaire actif au moment où Genet et Burroughs prennent la plume. Dans un autre domaine, l'histoire de la littérature

57 Teresa de LAURETIS, *op. cit.*

58 H. LAROCHE, *Rencontres de Fontevraud*, *op. cit.*, p. 143.

montre en effet que le thème de l'homosexualité se retrouve jusque dans des textes de l'Antiquité gréco-latine (de Pétrone à Virgile) et traverse les âges en gagnant de nouvelles représentations. Ce que nous entendons par « topique homosexuelle » littéraire sont plutôt les représentations qui marquent la littérature du XIX^{e} siècle et du début du XX^{e} siècle, celles que nous supposons avoir été lues par nos auteurs.

a. Représentations communes de l'auteur homosexuel

Nous faisons ici appel à trois grandes figures homosexuelles ayant marqué la seconde moitié du XIX^{e} siècle. Notre sélection s'appuie sur la renommée que ces auteurs gagnent dans leur vie si ce n'est plus après leur mort. Le caractère quasi légendaire de leurs existences nous permet de penser l'influence que ces dernières ont dans la construction de l'imaginaire représentatif de l'homosexualité opérant dans la contemporanéité de Genet et de Burroughs. Ces trois auteurs que sont Verlaine, Rimbaud et Wilde subissent un phénomène de mythification et deviennent par-là de véritables « personnages » dont les traits si caractéristiques sont aisément reproductibles (textuellement) par les écrivains qui leur succèdent. Identifions maintenant les éléments biographiques de la triade susceptibles de contenir un potentiel littéraire. Suivant une logique chronologique, nous commençons par Paul Verlaine, poète français né en 1844, dont la vie faite de déceptions amoureuses, d'errance et d'addictions décide de son entrée dans le groupe des « poètes maudits ». Un épisode en lien direct avec l'homosexualité achève la modélisation archétypale de sa vie : après avoir entretenu une liaison amoureuse avec Rimbaud, Verlaine, par désespoir, lui tire dessus au moyen d'un revolver par crainte qu'il ne le quitte. C'est dans une autre mesure que la vie de Rimbaud participe à la typification de l'homosexuel. Outre sa relation tumultueuse avec Verlaine, le jeune poète se forge un destin aventureux et rebelle le menant à une mort précoce. Voyageant en Orient, Arthur Rimbaud devient trafiquant d'armes et visite régulièrement les fumeries d'opium. Dans la frénésie de cette période, il tarde à soigner une blessure à la jambe et meurt de complications à l'âge de trente-sept ans. Nous terminons ce tour d'horizon des auteurs homosexuels avec Oscar Wilde, romancier, dramaturge et poète irlandais ayant marqué la période du décadentisme anglais. Connaissant le succès de son vivant, Wilde subit la déchéance morale et financière après son procès pour atteinte aux bonnes mœurs. S'il trouve refuge à Paris où son homosexualité est plus facilement acceptée, il meurt seul et pauvre à quarante-six ans. Si les existences de ces auteurs sont toutes trois singulières, elles partagent un certain aspect tragique dans lequel l'homosexualité tient une place à part entière. Suscitant le pathos, Verlaine, Rimbaud et Wilde contribuent malgré eux à la formation d'une représentation de l'homosexualité, certes pensée collectivement, mais ne pouvant éviter l'écueil de la rigidité conceptuelle comme la plupart des topiques.

b. Le topos de l'homosexuel dans les textes littéraires

Le topos de l'homosexuel est maintenant observé dans des exemples littéraires. Comme annoncé, la focalisation se resserre sur des œuvres du XIXe siècle et du début du XXe siècle. Didier Eribon, dans son ouvrage *Réflexions sur la question gay* mentionne cette création d'une topique homosexuelle par les textes en se référant à « Eve Kosofsky Sedgwick lorsqu'elle écrit qu'un certain nombre de grands textes littéraires ont "façonné les termes d'une identité homosexuelle moderne". Elle mentionne *Le Portrait de Dorian Gray*, le *Billy Budd* de Melville, et aussi, bien sûr, Proust dans *La Recherche du temps perdu* ainsi que *La Mort à Venise* de Thomas Mann[59]. ». Prenant le parti d'Eve Kosofsky Sedgwick, nous étudions les représentations de l'homosexualité dans les quatre œuvres identifiées comme étant à l'origine d'une construction identitaire « homosexuelle moderne ». Si nous avons discuté de la figure d'Oscar Wilde dans le paragraphe précédent, nous en venons à son œuvre la plus connue, *Le Portrait de Dorian Gray*, dont la représentation de l'homosexualité n'est qu'évanescente : elle est en effet sous-entendue dans la relation qu'entretiennent le peintre Basil Hallward et son modèle Dorian Gray, le premier ne pouvant résister à la beauté du second. Si les sentiments du peintre ne sont jamais exposés comme relevant d'une attirance homosexuelle assumée, Wilde inscrit cette relation dans le registre tragique en faisant tuer Bill Hallward par Dorian Gray, manière de mettre plus en relief encore la complexité de ce qui unissait au départ les deux hommes, à savoir l'amitié. Le roman de Melville gagne certains aspects du chef-d'œuvre de Wilde : son personnage Billy Budd, jeune homme enrôlé de force sur un navire de guerre, suscite l'admiration de tous les marins par son indicible beauté. Tout comme dans *Le Portrait de Dorian Gray*, les sentiments des membres de l'équipage ne sont jamais définis en des termes homosexuels. Pour ce qui est de *La Recherche*, nous retiendrons évidemment le personnage du baron de Charlus, chez qui d'aucuns ont vu les traits de l'auteur lui-même. Nous nous en remettons une deuxième fois à Didier Eribon pour comprendre quelle représentation de l'homosexualité Charlus peut-il véhiculer : « Charlus n'aime pas Vaugoubert : il le trouve trop voyant, trop exubérant. Il se veut viril et déteste l'efféminement. Il se veut discret et craint les efforts de cette exubérance. Là encore, nous nous trouvons face à un trait caractéristique de l'homosexualité (masculine en tout cas) : la polarité entre masculinité et efféminement[60]. ». Ce sont ici deux représentations de l'homosexuel qui s'opposent : celle de Charlus, animé par la modération de son comportement en société même s'il ne nie pas son attrait pour les jeunes hommes, contre celle de Vaugoubert qui aime à jouer d'un « efféminement » traduisant son homosexualité. Le dernier exemple donné par Eve Kosofsky Sedgwick est *La Mort à Venise*, court roman de Thomas Mann où son personnage Gustav von Aschenbach est obnubilé par le jeune Tadzio : n'osant lui adresser la parole, l'écrivain Aschenbach le suit dans une Venise que le choléra ravage. Ce parcours dans les rues de la ville, que nous pourrions d'ailleurs considérer comme la métaphore de la découverte de son homosexualité, trouve une fin tragique lorsque le personnage principal est touché par l'épidémie et meurt. En somme, ces quatre textes littéraires s'unissent dans un même thème : celui de l'homosexualité latente, sujette à l'inconscience ou à la dissimulation qui forge la topique littéraire toujours prégnante au moment où

59 Didier ERIBON, *op. cit.*, p. 217.
60 *Ibid.*, p 13.

Genet et Burroughs écrivent.

2. Naissance d'un homosexuel irréductible à un type

Les représentations de l'homosexuel travaillées par nos auteurs concurrencent la topique qu'il nous a été permis d'identifier grâce aux figures d'écrivains passés à la postérité et les quelques personnages fictifs évoqués. Nous nous attachons ici à découvrir l'entreprise déconstructiviste menée par Genet et Burroughs dans le cadre d'un renouveau de la figure littéraire homosexuelle échappant à toute réduction typifiante, *queer* donc. Nous utilisons largement les critiques de notre corpus pour dessiner les contours de ces représentations que nous étudions en détails dans la suite du développement.

a. Le nouveau paradigme homosexuel de Genet

Le propos s'ouvre sur une citation de Sartre : « La tante-fille poursuivra donc en secret son entreprise systématique de dévirilisation. Genet s'acharnera à découvrir chez tous les durs qui le soumettent une féminité secrète. En ses livres, il ne produit ces grandes figures criminelles qui font d'abord illusion que pour s'amuser sournoisement à les mettre en posture de femelles[61] […]. ». Si l'écrivain ne précise pas l'ouvrage sur lequel il fait le commentaire de la « tante-fille » nous supposons que c'est un commentaire général sur la partie autofictive de l'œuvre de Genet. En faisant usage pour lire *Journal du voleur* et *Notre-Dame-des-Fleurs*, le narrateur et le personnage principal des deux textes (qui ne sont autres que des avatars de Genet comme nous pourrons le voir plus tard) apparaissent en effet comme des homosexuels omniscients quant au trouble identitaire qui assaillent leurs amants. L'accent est ici mis par Sartre sur la machinerie mise en place par cette « tante-fille », feignant la soumission, pour dévoiler à la conscience d'autrui sa propre non-coïncidence. Cependant l'efféminement dont parle le philosophe n'a rien à voir avec celui que le baron de Charlus a pu attribuer à Vaugoubert : il prend la forme d'une stratégie destinée à chahuter les codes genrés, à mettre en question la virilité de criminels trop sûrs de ce qu'ils sont et du pouvoir que leur confère une telle masculinité. L'impossibilité de réduire les personnages homosexuels de Genet à un type se lit clairement dans ce second commentaire sur Divine, héroïne de *Notre-Dame-des-Fleurs* : « Il est "poétiquement" vrai que Divine est une femme, mais cela n'est pas vrai tout court. Elle-même ne souhaite pas devenir femme tout à fait puisque les femmes lui font horreur. Elle veut être homme-femme ; femme lorsqu'elle est passive, homme lorsqu'elle agit[62]. ». Ni tout à fait homme, ni tout à fait femme : voilà comment Genet représente ses personnages étranges, *queer*.

[61] J. P. SARTRE, *Saint Genet* […], *op. cit.*, p. 127.
[62] *Ibid.*, p. 272.

b. Burroughs contre le topos « de la victime tragique ou du rebelle romantique »

Le titre de ce paragraphe nous est donné par Alex Wermer-Colan qui, s'appuyant sur Oliver Harris, observe que la stratégie burroughsienne suivante : "instead of following in the footsteps of contemporaneaous homosexual fiction by adopting the status of tragic victim or romantic rebel, (…) presents a homosexual who radicaly fails « to conform to type or class » (Harris 94) (…)[63]". Si ce « statut de la victime tragique ou du rebelle romantique » correspond à la topique littéraire que nous venons plus tôt d'identifier, le commentaire sous-entend une volonté, de la part de Burroughs, de se soustraire à n'importe quel schéma établi de l'homosexualité. Ainsi son personnage (et avatar) William Lee, que nous retrouvons dans *Queer* et dans *Le festin nu* subit l'analyse d'Oliver Harris qui le voit « refuse[r] son propre statut de victime tout en révélant à quel point l'Américain Ignoble peut être digne de ce nom[64]. ». Ce que souligne ici le commentateur c'est le caractère violent de Lee, possédant « un revolver […] et brûl[ant] de s'en servir[65] », qui tranche définitivement d'avec les représentations topiques établies. Si l'agressivité par laquelle Lee se caractérise pourrait être assimilée à la masculinité (celle des criminels qui constellent l'œuvre de Genet par exemple), la non-dissimulation de ses sentiments pour Allerton et la répétition de ses avances placent le protagoniste dans cette zone grise, où il ne peut être ramené à autre chose qu'au *queer*.

Dans ce Chapitre 1 nous nous sommes efforcées d'identifier l'émergence du *queer* chez nos auteurs dans leur conception de l'homosexualité et comme d'un phénomène de réaction face aux représentations que cette dernière prend dans l'imaginaire collectif ainsi que dans la littérature. De la nécessité d'établir le contexte d'écriture nous passons maintenant à l'analyse propre du corpus et plus précisément des figures autofictives *queer*.

63 Alex WERMER-COLAN, *op. cit.*, p. 510, citant Oliver HARRIS, *The Secret of Fascination*, p.94, nous traduisons : « au lieu de suivre les marques de la fiction contemporaine homosexuelle en adoptant le statut de la victime tragique ou du rebelle romantique, Burroughs présente un homosexuel qui échoue à se conformer "à un type ou à une classe" (Harris 94) […]. »

64 Oliver HARRIS, préface de *Queer*, p. 31.

65 *Ibid.*, p. 30.

Chapitre 2. Les « cent Jean Genets » et "El Hombre Invisible" : avatars textuels *queer*

Si l'espace définitoire de l'autofiction n'a, comme nous l'avons esquissé dans l'introduction, pas de limite, il nous faut néanmoins placer les œuvres de notre corpus dans une typologie souple du genre. L'identification de stratégies autofictives variées nous amène à considérer la figure auctoriale : quelle place cette dernière occupe-t-elle au sein de son œuvre ? Pour saisir au mieux l'influence des auteurs sur leurs textes, nous avons recours à des éléments tantôt biographiques, tantôt autobiographiques. Et si l'hybridité d'un genre alliant réel et fiction est certifiée, jusqu'où l'auteur impose-t-il sa présence dans la narration ? Ce chapitre n'a pour autre objectif que d'exposer une multiplicité de voix qui se confondent et révèlent une dimension *queer*. Nous assistons alors à l'émergence d'avatars textuels, plus ou moins assumés pour différentes raisons, par Genet et Burroughs.

A. Typologie de l'autofiction

Le développement qui suit s'appuie largement sur le propos de Vincent Colonna dont l'ouvrage[66] a été précédemment cité. S'il se veut lui-même très critique vis-à-vis de raccourcis

[66] Vincent COLONNA, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, *op. cit.*

définitoires qui ont pu être faits, par lui comme par d'autres théoriciens, sur l'autofiction, la typologie qu'il propose à ceci d'avantageux : en identifiant plusieurs types de stratégies autofictives, le genre s'élargit et devient opérant pour des textes littéraires hétérogènes, ce que sont les œuvres de notre corpus. Des quatre types que Vincent Colonna établit nous en retenons trois convenant au *Journal du voleur*, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *Queer* et *Le festin nu*.

1. « L'autofiction fantastique » : *Le festin nu*

Vincent Colonna définit ainsi « l'autofiction fantastique » :

> L'écrivain est au centre du texte comme dans une autobiographie (c'est le héros), mais il transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréelle, indifférente à la vraisemblance. Le double projeté devient un personnage hors norme, un pur héros de fiction, dont il ne viendrait à personne l'idée d'en tirer une image de l'auteur. À la différence de la posture biographique, celle-ci ne se limite pas à accommoder l'existence, elle invente ; l'écart entre la vie et l'écrit est irréductible, la confusion impossible, la fiction de soi totale[67] ?

L'écrivain donne ainsi l'exemple de la *Comédie* de Dante : le héros porte le même nom que l'auteur mais les voyages qu'il réalise ne sont en rien vraisemblables. Il en va de même pour la catabase effectuée par William Lee (pseudonyme choisi par Burroughs) : si le récit du *Festin nu* s'ouvre sur la réaliste rame d'un métro new-yorkais et de « la station de Washington Square[68]» les lieux décrits par la suite sont bien fictionnalisés. La cartographie du *Festin nu* se compose de villes et de pays arrachés à leur ancrage dans le réel et le surréalisme de Breton gagne résolument le texte dès lors qu'apparaissent « la république de Libertie[69]», « l'Annexie[70]» et « l'Interzone[71]», territoires carnavalesques qui font que le protagoniste devient ce « pur héros de fiction » autour duquel gravitent d'autres figures imaginées. La définition ici produite permet de lire des procédés autofictifs à l'intérieur même du genre de la fiction, ou même, pour le cas du *Festin nu*, de ce qui s'apparente à de la science-fiction.

2. « L'autofiction biographique » *: Journal du voleur*, *Queer*

C'est ce type d'autofiction qui se rapproche finalement le plus de l'autobiographie, à ceci près que l'exercice de la fabulation est décelable, si ce n'est bien visible. Voici la définition de « l'autofiction biographique » :

> L'écrivain est toujours le héros de son histoire, le pivot autour duquel la matière narrative s'ordonne, mais il affabule son existence à partir de données réelles, reste au plus près de la vraisemblance et

67 *Ibid.*, p. 75.
68 W. BURROUGHS, *Le festin nu*, *op. cit.*, p. 25. Version originale, p. 3 : "at Washington Square station".
69 *Ibid.*, p. 53. Version originale, p. 19 : "Freeland".
70 *Ibid.*, p. 54. Version originale, p. 19 : "Annexia".
71 *Ibid.*, p. 258. Version originale p. 148 : "Interzone".

> crédite son texte d'une vérité au moins subjective – quand ce n'est pas davantage. Certains contemporains (Doubrovsky, Angot) revendiquent une vérité littérale et affirment vérifier dates, faits et noms[72].

Nous y faisons entrer les deux œuvres largement considérées comme des textes à valeur autobiographique : *Journal du voleur* et *Queer*. Dans la trame même du texte ou dans les introductions rédigées par les auteurs, les « dates, faits et noms » sont en effet mentionnés et présentés comme *materia prima* de l'œuvre de même que la part de mystification est assumée. Ces questions ayant trait à la fiction et à la vérité sont traitées dans la suite du chapitre.

3. « L'autofiction spéculaire » *: Notre-Dame-des-Fleurs*

Le troisième type d'autofiction identifié par Vincent Colonna convient presque tout à fait au roman *Notre-Dame-des-Fleurs*. Cette « autofiction spéculaire » est perçue de la manière suivante :

> Reposant sur un reflet de l'auteur ou du livre dans le livre, cette orientation de la fabulation de soi n'est pas sans rappeler la métaphore du miroir. Le réalisme du texte, sa vraisemblance, y deviennent un élément secondaire, et l'auteur ne se trouve plus forcément au centre du livre ; ce peut n'être qu'une silhouette, l'important est qu'il vienne se placer dans un coin de son œuvre, qui réfléchit alors sa présence comme le ferait un miroir[73].

Nous justifions l'adéquation de la définition avec le texte de Genet en citant Sartre qui, à l'instar de Vincent Colonna, utilise « la métaphore du miroir » pour définir le projet de l'auteur dans son roman :

> Si Genet se mire dans la glace, ce n'est pas d'abord coquetterie pédérastique : il veut comprendre son secret. […] La glace est en miettes et Genet tire la leçon de ses échecs : on ne coïncide pas avec soi-même sans médiation. Le miroir était une médiation illusoire mais il incite à chercher des médiations vraies qui mettraient Genet en face de soi pour s'éliminer tout de suite après[74] […]

Si la présence de Genet se lit dans « un coin de son œuvre » que sont les moments où il dit être enfermé dans sa cellule de la prison de la Santé, sa figure se reflète également dans les personnages de Divine, Louis Culafroy ou Mignon-les-Petits-Pieds. Ces derniers vont pouvoir être considérés comme autant de « médiations », pour reprendre Sartre, *queer* de l'auteur.

La typologie de Vincent Colonna pointe finalement l'enjeu même de l'autofiction : c'est la « part de soi » injectée par les auteurs dans leur fiction. Un soubassement biographique sélectionné, inchangé ou transformé sur lequel l'œuvre se construit et qui constitue la frontière même entre vérité et mensonge, entre autobiographie et autofabulation.

---

72 V. COLONNA, *op. cit.,* p. 95.
73 *Ibid.*, p. 119.
74 J. P., SARTRE, *Saint Genet […]*, *op. cit.*, p. 76-77.

B. Considérer l'(auto)biographie au sein de l'autofiction

Dans ce deuxième point il s'agit d'examiner la matière (auto)biographique de Genet et de Burroughs au sein du corpus. En relevant, dans des textes critiques, préfaciers, introductifs, parfois écrits de la main même des auteurs, nous comparons les existences réelles à celles des personnages dans le but de légitimer une parole introspective débouchant sur le *queer*. Nos deux auteurs ne s'en cachent pas, la recherche d'eux-mêmes est au centre de leur logique d'écriture. Un Burroughs essayiste cite même Genet disant, à propos « d'un écrivain français […] [qu']il n'a pas le courage d'être écrivain. ». Notre auteur américain se demande alors « [à] quel courage fait-il allusion » et trouve la réponse : « [l]e courage de l'exploration intérieure, celui du cosmonaute de l'espace intérieur[75]. ». Les embrayeurs de réalité sont également étudiés de manière à faire voir le degré de « tromperie » que les auteurs atteignent et leur posture respective par rapport à cette fabulation.

1. Légitimité de la figure auctoriale

L'autofiction étant affiliée au genre autobiographique, nous opérons un léger écart théorique et revenons au *Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune[76] dans lequel il postule que la triple instance auteur-narrateur-personnage est une unité, une seule et même personne. Mais si ce pacte est rompu dans l'autofiction (en vertu de la typologie exposée par Vincent Colonna), qu'est-ce qui fait que le genre littéraire ne peut être considéré comme une fiction totale ? En d'autres termes, sur quel(s) élément(s) repose(nt) la référentialité de l'œuvre autofictive ? Nous en venons finalement a asseoir l'inscription de Genet et de Burroughs dans ce genre trouble où vécu et vie écrite s'établissent sur un même plan, se complètent, s'entrecroisent. À la manière de ce que Jean-Bernard Moraly[77] fait pour Genet, nous comparons des éléments (auto)biographiques des auteurs à des éléments textuels et entrons dans un espace narratif à la frontière du réel et de la fiction où le spectre du *queer* est déjà présent.

a. « Une vie en marge » : dans le monde et dans le texte

S'il est un point commun entre les récits de vie véhiculés par notre corpus c'est bien la marginalité. Les narrateurs et/ou personnages possèdent un ethos singulier, celui de l'inadapté ne répondant pas aux critères d'intégration de la société. Des lieux traversés par les vagabonds, aux actes illégaux perpétrés par ceux-ci, l'ethos du marginal est décuplé au point de se demander s'il est vrai que de telles personnes existent, vivent cette vie. Comme annoncé plus haut, l'expertise de la biographie d'auteurs ne nous est pas due, tout du moins pour le cas de Jean Genet.

75 W. BURROUGHS, *Essais*, *op. cit.*, p. 331.

76 P. LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*

77 Jean-Bernard MORALY, *Jean Genet : la vie écrite*, Paris, éditions de La Différence, 1988, p. 7 : l'écrivain tente de démêler le vrai du faux, projet ainsi définit : « Mais que valent des renseignements fournis par des livres qui restent des fictions ? Genet y parle à la première personne. Mais comme celui de *À la recherche du Temps perdu*, ce "je" est menteur. ».

C'est donc Jean-Bernard Moraly qui dans *Jean Genet : la vie écrite* s'efforce de découvrir l'homme derrière le narrateur de *Journal du voleur*, *Notre-Dame-des-Fleurs* ou encore *Miracle de la rose*. Un méticuleux travail de recherche et de récupération de témoignages fait ainsi perdre à Genet son statut de déserteur précoce, Jean-Bernard Moraly annonçant que « [s]on passage à l'armée semble avoir été plus long. Edouard Dermit se souvient d'avoir entendu évoquer un séjour de six ans en bataillon disciplinaire[78]. ». Son autoportrait en éternel prisonnier est lui aussi révisé par la réduction du temps d'incarcération que Jean-Bernard Moraly lit « infin[i][79]» dans *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose*. Malgré ces quelques corrections, Genet n'en reste pas moins celui qu'il présente dans *Journal du voleur*. Claude Bonnefoy, un autre de ses biographes, retrace son parcours dans le chapitre « Une vie en marge », titre éloquent, que nous avons d'ailleurs repris pour nommer ce point a. :

> Dès lors, à Marseille, en Espagne – dans le Barrio Chino de Barcelone ou sur les routes du Sud – pour vivre il mendie ou se vend aux bourgeois, aux touristes, aux matelots. Son existence est celle d'un vagabond. Bientôt il connaîtra l'Europe – et les prisons d'Europe. […] Pourchassé ou poussé par ses désirs, il va. Nomade, hors la loi, il est chez lui dans tous les bouges[80].

L'homme Jean Genet, ce « vagabond », « [n]omade », et « hors la loi » est bien le référent du personnage dépeint dans les pages du *Journal* quand bien même l'exercice d'écriture puisse parfois pousser à une exagération des traits du marginal.

La frontière séparant le réel de la fiction est, chez Burroughs, encore moins palpable et ce pour une raison médicale/biologique. Si nous savons qu'il a écrit *Queer* et *Le festin nu* dans des moments de dépendance ou de sevrage, les vies de son avatar William Lee, qui mêlent récits factuels et fictions proches de délires, il est presque impossible de démêler le vrai du faux dans ces œuvres rédigées par un auteur toxicomane. Ce que nous pouvons affirmer c'est qu'à l'instar de Jean Genet, la marginalité dans laquelle Burroughs a pu se trouver circonscrit la construction de ses personnages. La quasi bipolarité de l'écrivain est reconnu par celui-là même dans l'introduction à *Queer* datée de 1985 : « Du temps où j'étais accro, à Tanger, j'étais connu comme "El Hombre Invisible", l'Homme Invisible. Cette dissolution de sa propre image déclenche une véritable boulimie d'images[81] [...] ». Maintenant que l'écrivain a gagné le surnom de « l'Homme Invisible » comment savoir si ce qu'il fait vivre à Lee a pour modèle l' « image » originelle de Burroughs ou n'est que l'une de ses autres « images » symptomatiques de sa dépendance aux drogues ? L'apparente factualité de *Queer* pourrait faire s'accorder la biographie burroughsienne et la vie marginale de Lee mais Oliver Harris remarque un « singulier refus de distinguer entre son personnage et lui-même, ou entre les événements de 1951 et leur traitement dans *Queer* en 1952, Burroughs troubl[ant] la clarté de cette explication[82] […] ». Lésé par le manque de documents

78 *Ibid.*

79 *Ibid.*, p. 41.

80 Claude BONNEFOY, *op. cit.*, version numérique non-paginée.

81 W. BURROUGHS, *Queer*, op. cit., p. 191. Version originale, p. 126 : "During my period of addiction in Tangiers, I was known as El Hombre Inivisible, The Invisible Man. The desintegration of self-image often results in an indiscriminateimage hunger.".

82 Oliver HARRIS, introduction de *Queer*, op. cit., p. 13. Version originale, p. xii-xiii : "The simplicity of this explanation is complicated by Burroughs' curious refusal to distinguish between himself and his persona, or between the events of

concernant William Burroughs dans les mois qui suivent la mort de sa femme, il nous est impossible d'affirmer ou d'invalider les détails de la vie de son personnage. Ce que nous pouvons reconnaître c'est le partage d'une marginalité dont le théâtre est la ville de Mexico, ses bars, et même plus largement les forêts d'Amérique du Sud[83]. Nous disposons d'une plus grande documentation sur la période qui inspire à Burroughs la rédaction du *Festin Nu*. Le chapitre sud-américain étant achevé, Burroughs « […] décide donc de se rendre en Europe sur le conseil de Paul Bowles, traverse la Méditerranée pour s'installer à Tanger. […] Pour l'exilé volontaire commence alors une lente et inexorable descente jusqu'aux tréfonds de la maladie et de la déchéance physique et morale[84]. ». Cette « lente et inexorable descente » n'est pas décrite d'un point de vue extérieur comme il a pu le faire dans *Junkie* : la catabase est vécue de l'intérieur, l'écrivain accordant l'accès à une psyché qui, sous l'effet de la dépendance, donne naissance à un nouvel avatar Lee, encore différent de celui de *Queer* mais tout aussi analogue au William Burroughs que nous nous sommes ici attachées à présenter dans la marginalité.

b. « Une morale du minoritaire »

Sur le même mode de ce que nous venons de développer, l'enjeu moral soulevé par les personnages du corpus est un élément majeur qu'il convient de placer dans cet espace frontalier entre vérité et fiction. Par morale nous entendons ce concept philosophique[85] qui distingue le Bien du Mal et plus précisément encore son acception sociologique englobant tout ce « qui a rapport aux mœurs, aux coutumes, traditions et habitudes de vie propres à une société, à une époque[86]. ». Si les autofictions se situent dans la marginalité, c'est-à-dire en-dehors de la société, la morale dépeinte n'est pas celle de la communauté majoritaire. Nous en venons à l'explicitation du titre donné à ce paragraphe, cette fois emprunté à Didier Eribon et à son ouvrage dédié à Jean Genet : *Une morale du minoritaire : variations sur un thème de Jean Genet* qui peut tout aussi bien devenir *Une morale du minoritaire : variations sur un thème de William Burroughs*. Si marginalité et morale vont de pair dans les œuvres étudiées, voyons si les auteurs partagent le discours transgressif soutenu par leurs personnages.

L'hostilité envers la société est un trait caractéristique de nos auteurs. Eric Mottram, dans *L'algèbre du besoin* explique l'ostracisme volontaire de Burroughs de la manière suivante :

> Il ne trouva une société tolérable pour lui que sur la scène homosexuelle internationale, cette minorité obligatoirement et universellement bannie […] Il trouva la solidarité sociale et, en même temps, un sens nécessaire de l'urgence et du risque dans la compagnie des criminels avec qui et sur qui il pouvait exercer un certain pouvoir, ainsi que dans les drogues qui le rendaient à la fois vulnérable et puissant[87].

Chez Burroughs l'homme, homosexualité, criminalité et toxicomanie répondent à la nécessité de

1951 and their fictionalization in 1952 (…)".

83 À la fin de *Queer*, Lee part à la recherche du yage : ceci fait l'objet d'une œuvre à part entière intitulée *Lettres du Yage*.

84 Gérard-Georges LEMAIRE, préface *Le festin nu*, *op. cit.*, p vi.

85 Voir la définition du cnrtl.fr pour « Morale ».

86 Didier ERIBON, *Une morale du minoritaire, variations sur un thème de Genet*, Paris, Fayard, 2001.

87 Eric MOTTRAM, *William Burroughs, l'algèbre du besoin*, Paris, Christian Bourgeois, 1980, p. 23.

s'extraire d 'une société, celle des États-Unis de la seconde moitié du XXe siècle, jugée intolérable. Sur ce point Burroughs partage l'avis de ses amis appartenant à la *Beat Generation* mais son adhésion à un « envers » du monde est radicale dans le sens où il expérimente tous les comportements qui forgent une morale antithétique à celle de la société. La grande similitude entre la morale de Burroughs et celle de William Lee est notable, quand bien même l'écrivain parle de son avatar textuel à la troisième personne du singulier pour s'en distancer :

> Dans la première partie de *Queer*, Lee revenu des limbes de la défonce dans le monde des vivants, tel un Lazare insensé, forcené, semble bien déterminé à emballer, au sens sexuel du terme. […] Tel un photon émergeant des brumes de l'insubstantialité, Lee n'aspire en fait qu'à être reconnu ou accepté, afin de marquer l'esprit d'Allerton de son empreinte indélébile[88].

La morale de Lee est fondée sur une double satisfaction : celle de sa dépendance aux drogues (les « limbes de la défonce » font ici référence à la nouvelle *Junkie* tout comme elles pourraient désigner *Le festin nu*) et celle de sa sexualité narrée dans *Queer*.

La morale de Genet est largement discutée par ses critiques et autres spécialistes. S'il est plus d'écrits favorables, ou du moins neutres quant à cette question, il nous faut ici présenter un point de vue divergeant, celui de Georges Bataille. Dans un célèbre essai intitulé *La Littérature et le Mal*, paru en 1957, l'écrivain analyse les œuvres de huit de ses semblables qui, selon lui, sont empreintes de Mal. Dans son avant-propos il condamne même l'ouvrage *Saint Genet, comédien et martyr* : « Quel que soit l'enseignement qui découle des livres de Genet, le plaidoyer de Sartre pour lui n'est pas recevable. À la fin la littérature se devait de plaider coupable[89]. ». Sans prendre part au débat qui voit s'opposer les deux écrivains et philosophes, revenons-en simplement à la présentation de la morale genétienne par Sartre qu'il donne dans le « Livre II » :

> Son affaire est ici : c'est ici qu'on le méprise et qu'il est avili ; c'est ici qu'il doit poursuivre ses entreprises. Il aime la société française comme les Noirs aiment l'Amérique : d'un amour haineux et désespéré ; quant à l'ordre social qui l'exclut, il fera tout pour le perpétuer : il faut que la rigueur en soit parfaite pour que Genet puisse atteindre la perfection dans le Mal[90].

Le syntagme oxymorique « amour haineux » utilisé par Sartre est adéquate pour illustrer la morale complexe de Genet : si au départ l'exclusion vient de « l'ordre social », cet exil forcé devient exil volontaire et même nécessaire au développement d'un individu *queer* qui embrasse sa transgression. La morale des avatars genétiens repose, à l'instar de William Lee, sur le crime et l'homosexualité. Ainsi, dès les premières pages du *Journal du voleur*, le narrateur déclare avoir « bandé pour le crime[91]», tandis que celui de *Notre-Dame-des-Fleurs* dit vouloir « chanter l'assassinat, puisqu['il] aime les assassins. Sans fard les chanter[92]. ». Genet et ses avatars se confondent dans cette mystique du Mal : ils côtoient au plus près le crime, ou plutôt les criminels, mais les actes potentiellement répréhensibles dont ils sont les auteurs se

88 W. BURROUGHS, *Queer*, *op. cit.*, p. 194-195.
89 Georges BATAILLE, *La Littérature et le Mal*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1957, p. 8.
90 J. P., SARTRE, *Saint Genet […]*, *op. cit.*, p. 60.
91 J. GENET, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 13.
92 J. GENET, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 61.

réduisent au vol et à la prostitution.

C. Énonciation(s) de l'autofiction : étude narratologique

Le dernier point du Chapitre 2 vise à identifier les différentes voix narratives du corpus. L'examen de la diégèse issue du genre autofictif tend à mettre au jour des postures du narrateur, ce dernier régissant à différents degrés la fictionnalité du personnage. Ce faisant, les avatars de Genet et de Burroughs gagnent en complexité, en étrangeté, sont *queerisés*. Pour ouvrir cette étude narratologique nous citons Mikhaïl Bakhtine qui, dans *Esthétique et théorie du roman* marque l'impossibilité d'une coïncidence entre auteur et narrateur :

> Si je narre (ou relate par écrit) un événement qui vient de m'arriver, je me trouve déjà comme "narrateur" […] hors du temps et de l'espace où l'épisode a eu lieu. L'identité absolue de mon "moi" avec le "moi" dont je parle, est aussi impossible que de se suspendre soi-même par les cheveux ! Si véridique, si réaliste que soit le monde "représenté", il ne peut jamais être identique, du point de vue spatio-temporel, au monde réel, "représentant", celui où se trouve l'auteur qui a créé cette image[93].

Si la logique bakhtinienne prévaut pour les récits à la première personne du singulier, nous l'élargissons au genre autofictif où une narration à la troisième personne n'empêche pas d'y voir la trace de l'auteur.

1. La voix extradiégétique dans *Queer*

La narration de *Queer* se distingue par un usage de la troisième personne du singulier séparant donc l'instance narratrice du personnage Lee. Si comme le dit Oliver Harris, ce sont « […] toutes les voix qui résonnent dans la tête de Burroughs, démons hérités de son milieu et de sa culture[94] » que nous entendons dans la nouvelle, celles-ci ne sont pas soutenues par l'auteur. En atteste l'introduction rédigée tardivement, en 1985, dans lequel Burroughs affirme un écart ontologique entre lui et le personnage de Queer : l'auteur parle de Lee comme d'un être de papier et en donne même une analyse. Pour le Burroughs de 1985 donc, Lee apparaît « désintégré » et « inexorablement entraîné dans l'univers de la fiction. ». De cette information apportée par l'auteur lui-même nous en tirons l'hypothèse suivante : est-ce qu'une telle volonté de distanciation par rapport à un de ses avatars supposés ne ferait décidément pas glisser *Queer* du côté de la fiction, espace dans lequel Lee se trouve relégué ? C'est sans compter cette ultime étrangeté qu'est l'ajout d'un épilogue dans le manuscrit de 1985. Intitulé « Deux ans plus tard : retour à Mexico », Burroughs y passe soudainement d'une narration à la troisième personne pour une narration à la première personne du singulier. Le fait que l'auteur ait joint cette dizaine de pages en même temps que son introduction ne fait que brouiller plus encore les liens qui unissent ce dernier à Lee. Nous convenons que Burroughs a décidément choisi le titre de sa nouvelle bien à propos.

---

93 Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman* [1978], préface de Michel Aucouturier, traduction de Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1987, p. 396.

94 W. BURROUGHS, *Queer*, *op. cit.*, p. 195. Version originale, p. 130 : "Lee is being inexorably pressed into the world of fiction.".

2. La voix autodiégétique dans *Journal du voleur*

La narration à la première personne du singulier de *Journal du voleur* se double d'une voix autodiégétique : le narrateur Jean Genet n'est autre que le personnage principal de l'histoire qu'il raconte. Ce procédé commun dans les « autofictions biographiques » aurait pu asseoir le caractère véritable des faits rapportés si le Genet narrateur n'avait pas truffé son récit de formules mettant en doute la valeur des souvenirs de son *Journal*. Ce n'est pas tant l'appareil de la mémoire (qui aurait pu se trouver faussé par l'écart temporel séparant le passé raconté du présent de rédaction) qu'une pleine conscience de la fictionnalisation qui rend trouble la posture du narrateur autodiégétique :

> De cette époque je parle avec émotion, et je la magnifie, mais si des mots prestigieux, chargés, veux-je dire, à mon esprit de prestige plus que de sens, se proposent à moi, cela signifie peut-être que la misère qu'ils expriment et qui fut la mienne est elle aussi source de merveille. Je veux réhabiliter cette époque en l'écrivant avec les noms des choses les plus nobles.[95]

C'est par le biais des mots que Genet enclenche la « magnification » et la « réhabilitation » de son passé : il est dès lors impossible de considérer la manière dont il se raconte comme répondant à une logique autobiographique classique. Et comme le dit Claude Bonnefoy, si « la biographie le cède à l'imaginaire, plus précisément à la transfiguration du vécu[96]», comment ne pas voir en l'autofiction un prisme à partir duquel les multiples images de Genet sont diffractées ? Le narrateur du *Journal* devient une instance non-fiable, plus troublante encore parce qu'elle avoue le façonnage de la matière biographique. La diégèse s'établit sur la frontière entre réel et fiction comme en témoigne l'usage du futur antérieur de la phrase suivante : « La vie dont j'ai parlé plus haut, c'est entre 1932 et 40 que je l'aurai vécue[97]». L'expression d'une supposition relative au passé prend alors la valeur d'un subjonctif passé composé mais la précision temporelle apportée dans la datation vient nuancer la teneur hypothétique du temps verbal. Tout ceci concourt à la formation d'une diégèse poreuse à l'intérieur de laquelle les images genétiennes gagnent en *queer*.

3. Les voix combinées dans *Notre-Dame-des-Fleurs et Le festin nu*

Au niveau narratif, ces deux œuvres révèlent un degré de complexité qu'il s'agit d'étudier. L'immixtion de voix multiples est un phénomène revêtant une dimension *queer*. Si *Le festin nu* se présente comme un récit à la première personne du singulier, nous distinguons plusieurs ruptures narratives où la troisième personne survint comme dans l'extrait suivant :

> Mais l'infection brûla le fongus … Lee vécut dès lors dans un état de transparence variable … Il n'était pas à proprement parler invisible mais du moins très difficile à voir. C'est à peine si l'on remarquait sa présence. On l'assumait comme une vue de l'esprit, ou on le rejetait comme un reflet ou une ombre : « Ça doit être une illusion d'optique ou une enseigne au néon[98] … »

95 J. GENET, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 65.
96 Claude BONNEFOY, *op. cit.*, Chapitre « Réussir ma légende ».
97 J. GENET, J*ournal du voleur*, *op. cit.*, p. 162.
98 W. BURROUGHS, *Le festin nu*, *op. cit.*, p. 117. Version originale, p. 60 : "But the infection burn the mold out … Lee lived

Ce morceau littéraire où Lee semble perdre toute consistance corporelle se situe à la fin du chapitre « Lazare go home » presque entièrement soutenu par une narration à la troisième personne à l'exception du dernier paragraphe. Cette disparition physique surréaliste causée par le sevrage auquel le Dr Benway contraint Lee est ici transcrite par une impossibilité de dire « je ». Le portrait du personnage nous est alors rendu par un tiers impersonnel, ce narrateur qui s'accorde avec le « on-dit » et qui peine à trouver une voix comme le prouve les multiples aposiopèses. Comment ne pas voir derrière ce narrateur rangé du côté de l'opinion générale (celle des infirmières et du médecin) Lee lui-même, extérieur à son corps et à sa psyché, victime du syndrome de la privation ? Nous sélectionnons un second extrait pouvant constituer une variation du précédent où le « je » domine à nouveau la narration :

> On appelle ça la "possession" … Il arrive parfois qu'une *entité* se faufile dans le corps … contours qui vacillent dans une gelée ocre, mais qui se tendent pour étriper une putain de rencontre, pour étrangler le fœtus dans l'espoir de remédier à la crise du logement … Tout semble se passer comme si j'étais habituellement *présent*, mais susceptible de perdre la tête de temps à autre. C'est faux ! *Je ne suis jamais là*[99] …

Du statut de spectre Lee passe à celui de possédé, cette fois capable de parler en son nom et même d'affirmer son caractère évanescent dans cette étrange affirmation « *Je ne suis jamais là* » mise en relief dans le texte par les italiques. En décisive, l'hybridité de la voix narrative du *Festin nu* rend, comme le dit Gérard-Georges Lemaire l' « analyse [de Lee] […] étrange et paradoxal[e]. L'espion qui s'est glissé dans le corps d'autrui est d'abord son propre double –, un double qui est aussi un traître. Il joue, de par sa nature interlope, un double je[100]. »

L'analyse des voix narratives de *Notre-Dame-des-Fleurs* s'appuie en majeure partie sur le travail d 'Elizabeth Stephens présenté en introduction. La chercheuse australienne identifie l'appareil narratif genétien comme répondant à une logique d'écriture *queer* :

> The Genet who features as narrator of the author Genet's novels is a similary plural and transformative character, dispersing and multiplying himself into « les cent Jean Genets entrevus au vol chez cent passants (*NDF*, 193) (…) The practice of writing, as described in Genet's novels, is a mode of destabilisation and disruption, a means by which to render conventional narrative forms and representational economies strange, transformed by the perverse influence of his queer narrators[101].

Alors que la réflexion d'Elizabeth Stephens vaut pour l'ensemble romanesque de Genet, son choix de citer *Notre-Dame-des-Fleurs* prouve que cette œuvre renferme une immixtion de voix conséquente. Si le

now in varying degrees of transparency … While not exactly invisible he was at least difficult to see. His presence attracted no special notice … People covered him with a project or dismissed him as a reflection shadow : « Some kinda light trick or neon advertisement. »."

99 *Ibid.*, p. 317. Version originale, p. 184-185 : " « Possession » they call it … Sometimes an entity jumps in the body-outlines waver in yellow orange jelly-and hands move to disembowel the passing whore or strangle the nabor child in hope of alleviating a chronic housing shortage. As if I was usually there but subject to goof now and again … *Wrong! I am never here* …".

100 W. BURROUGHS, *Essais*, *op. cit.*, p. 11.

101 Elizabeth STEPHENS, op. cit., p. 2-3, nous traduisons : « Le Genet qui prend les traits du narrateur de l'auteur Genet dans les romans est également un personnage pluriel et changeant, se dispersant et se multipliant dans les "cent Jean Genets aperçus au vol chez cent passants" (*NDF*, 193) […] La pratique de l'écriture décrite dans les romans est un mode de déstabilisation et de perturbation, un moyen par lequel rendre les formes narratives conventionnelles et l'économie de la représentation bizarres, transformées par l'influence perverses de narrateurs *queer*. »

narrateur se voit « au vol chez cent passants », il se retrouve surtout chez les personnages qui constituent la galerie du roman. Nous relevons ainsi les passages dans lesquels le narrateur lie son ethos à ceux qu'il raconte. Il commence par mettre « [s]on destin […] sur les épaules de Divine[102]», l'héroïne de son récit. Après quoi il se dit « bien pareil à Mignon[103]», une coïncidence entre le narrateur et son personnage qui fait naître un « nouveau Jean[104]». À ces trois avatars textuels du narrateur de *Notre-Dame-des-Fleurs* nous en ajoutons un : c'est Louis Culafroy, qui n'est autre que Divine, plus jeune et non travesti. Continuant son entreprise de déstabilisation au travers de la voix narrative, Genet ne montre jamais Culafroy et Divine comme étant une seule et même personne. L'épisode de la transition étant passé sous silence, il nous faut lire entre les lignes et interpréter les indices disséminés par le narrateur pour comprendre la nature du lien unissant les deux personnages. Par exemple, lorsqu'il est dit que « Culafroy et Divine [ont des] goûts délicats[105] » c'est là l'une des rares phrases où ils sont réunis par la conjonction de coordination « et » et qu'il leur ait attribué un même trait caractéristique.

D'une voix hétérodiégétique à l'immixtion et passant par l'autodiégèse, les stratégies narratives genétiennes et burroughsiennes achèvent l'édification *queer* de leurs avatars. Les œuvres du corpus forment un espace expérimental où la typologie de Vincent Colonna trouve des exemples. L'autofiction entretient, de manière plus ou moins affirmée, sa filiation avec le genre autobiographique. Finalement l'étrange se lit dans la voix narrative même, celle derrière laquelle se cache l'auteur et qui imprègne également les personnages. La voix d'un seul homme, passé par le filtre de l'écriture autofictive, se fait alors polyphonie et l'identité ne répond plus à une logique unitaire, individuelle. Après avoir éclairé le « qui parle ? » nous abordons le « d'où l'on parle ? » suivant l'hypothèse d'un espace *queer*.

102 J. GENET, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 46.
103 *Ibid.*, p. 168.
104 *Ibid.*
105 *Ibid.*, p. 92.

Chapitre 3.
De l'autre côté du miroir : renversement des normes identitaires au sein d'espaces interlopes

L'objectif de ce chapitre est de replacer les figures autofictives, non pas dans leur contexte d'émergence dont nous venons de discuter, mais bien dans leur domaine d'action. Pour illustrer au mieux l'appartenance des personnages à un univers singulier, nous nous entendons sur le fait communément accepté que le domaine socio-culturel produit des identités. Une logique que la pensée *queer* se donne pour mission d'invalider. Tout comme leurs autorités (Genet et Burroughs), les personnages autofictifs se tiennent donc hors de ce centre socio-culturel. Il s'agit dès lors d'interroger les caractéristiques, si tant est que nous puissions les identifier, des espaces marginaux au sein desquels les figures sont inscrites ainsi que leur capacité à défaire des automatismes identitaires et conséquemment à créer une potentielle pensée *queer* qui pourrait être mise en pratique.

A. Représentation de la logique centre/marge dans et par le *queer*

D'un point de vue général l'autofiction créée, de par un apport de fiction, une réalité parallèle au réel. Mais lorsque cette même fiction a pour *materia prima* les existences si particulières de Genet et Burroughs, nul doute que le texte littéraire accentuera cette distance par rapport au centre (sous-entendu la société) et prendra en charge la représentation de microcosmes *queer* (ici au sens d'étrange). Dans ce point A nous faisons le choix d'étudier deux œuvres de notre corpus : *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Queer* dont l'ancrage spatial fortement travaillé sert de cadre à l'émergence d'une pensée *queer* qui, par un effet de retour, retravaille la représentation de l'espace.

1. Être en marge, mais où ?

Nous étant attardées sur la matière biographique des auteurs dans le chapitre précédent, nous sommes à même de considérer la place singulière occupée par leurs avatars textuels. Une marginalité que nous aimerions associer à un espace. Ce dernier nous étant rendu par l'autofiction, il nous reste à savoir comment le relier à l'expression de la pensée *queer*. Le terme « interlope » semble pouvoir répondre à cette problématique.

a. Situer le *queer*

Dans son ouvrage *Queer : écritures de la différence ?* Pierre Zoberman, référence majeure de cette étude, réunit tout un florilège de problématiques posées par des critiques à propos du *queer* et de sa définition. C'est ainsi qu'il reprend les interrogations posées par l'une des grandes théoriciennes du *queer*, Eve Sedgwick, qui dans *The Epistemology of The Closet* se questionne précisément sur la place occupée par les représentants du *queer* : « être *out*, mais où ? », « être *out*, mais dans quoi ? »[106]. Réaffirmant ici la volonté que le *queer* à de battre en brèche le conditionnement identitaire produit par la société en s'éloignant le plus possible de cette dernière, en étant "*out*", Eve Sedgwick va plus en avant de ce premier mouvement de distanciation et s'interroge sur la possible construction d'un nouveau milieu, antithétique de celui qui vient d'être fui, dans lequel l'expression de la pensée *queer* serait possible. Nous nous retrouvons alors confrontées à un paradoxe : car en avançant l'hypothèse de l'édification d'un nouveau milieu capable d'accueillir le *queer*, nous allons à l'encontre de l'idéal de cette pensée qu'est la déconstruction systématique.

Abandonnant dès maintenant l'identification d'un centre topique du *queer*, nous prenons le parti de dégager non pas un territoire (dont l'association sémantique charrie des termes tels que « frontière »

[106] Eve SEDGWICK, *The Epistemology of The Closet* [1990] dans Pierre ZOBERMAN, *Queer : écritures de la différence ?*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 36 : « […] sa question cruciale et déconcertante "être *out*, mais où ?", "être *out*, mais dans quoi ?" ».

ou « liminalité » toujours contraires à l'idéal déconstructiviste *queer*), mais bien un espace. Cette notion laisse en effet plus de place à l'abstraction en matière de géographie et qui plus est permet un élargissement de l'analyse vers des données sociales qui pourraient se révéler être des spécificités s'exerçant aux côtés du *queer*. Nous nous servons du terme « interlope », largement présent dans les critiques et analyses des œuvres de notre corpus pour représenter les espaces dans lesquels le *queer* s'écrit.

b. Interlope : une sémantique similaire à celle de *queer*

Quand bien même la plasticité sémantique du *queer* l'autoriserait à s'associer à une réalité de type spatial, nous le réservons dans la logique de notre propos à des phénomènes relatifs à l'identité et à la sexualité. Le *queer* possède toutefois ce que nous pourrions considérer comme un homologue communément utilisé pour définir des espaces en marge. Le substantif « interlope » est ainsi défini par le *Larousse* : « Équivoque ; qui n'a que des apparences louches. ». Nom autrefois donné à un navire marchand qui trafiquait dans le commerce illicite, il se dote d'une extension sémantique et est désormais utilisé pour définir tout ce qui apparaît comme douteux, suspect, qui sort de la norme en sorte mais il désigne encore plus généralement un espace ou même un monde. Nous prenons ici l'exemple d'une étude menée par François Buot ayant pour objectif de dresser la cartographie d'un Paris interlope de la première moitié du XX^{e} siècle. Ce dernier entreprend en effet le recensement de tous les lieux louches de la capitale : « brasseries, bains, vespasiennes et promenades publiques. »[107]. Faisant émerger de ces endroits des figures de la nuit parisienne et surtout des personnages homosexuels, François Buot fait un bon usage du terme « interlope » dans une étude *LGBT*. Sans revenir sur le lignage entretenu par la théorie *queer* et les *LGBT studies*, il apparaît légitime d'utiliser l'espace interlope comme celui représenté dans l'autofiction et dans lequel transitent les doubles textuels de nos auteurs.

2. Représenter l'espace interlope par le biais de procédés autofictifs

Il s'agit maintenant de considérer les caractéristiques qui font l'espace interlope en mettant en relief les stratégies de représentation dans le genre de l'autofiction. Nous nous intéressons donc au degré de filtrage adopté par chacun des auteurs concernant la représentation des espaces interlopes. Pour ce faire, nous réalisons, à l'instar de ce que fait François Buot, un relevé des lieux où les figures *queer* agissent en tant que telles. La présence de « non-identités » et la pratique libérée de sexualités est

[107] Article de Thierry PASTORELLO, *Cahiers d'histoire*, avril 2014, vol.123, sur François BUOT, *Gay Paris : une histoire du Paris interlope entre 1900 et 1940*, Paris, Fayard, 2013, 312 p.

ainsi visible dans les divers lieux de prostitution, les bars, mais aussi dans les délires d'un toxicomane, autant d'espaces mis à disposition dans *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Queer*.

a. La référentialité du Paris interlope dans *Notre-Dame-des-Fleurs*

Dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, Jean Genet montre un souci de réalisme dans la représentation de l'espace interlope qu'il a personnellement traversé. Comme pour contrebalancer la fictionnalisation troublante qu'il insuffle à ses figures, l'auteur fait en effet le choix de rendre compte avec le plus possible d'ancrages dans le réel de ces espaces. Discutons donc de la description qu'il fait du Paris interlope des décennies 1930 et 1940. Nous nous bornons ici aux espaces dans lesquels nous pouvons trouver les personnages de Divine et Mignon-les-Petits-Pieds, ceux que le narrateur imagine « du fond de [s]a 426 »[108], cellule de Fresnes qui amène avec elle tout l'univers pénitencier dont nous aurons l'occasion de discuter plus tard. Genet situe donc l'action dans Paris, plus précisément dans le quartier de Montmartre et ses alentours. Si l'accumulation de toponymes trace fidèlement une cartographie du Paris de l'époque, l'auteur use de cette dernière comme d'un palimpseste en y superposant une réalité spatiale, celle que connaissent des figures déjà représentatives d'une certaine pensée *queer*.

Concurrençant par-là la vision normative que la société a de la capitale, Genet en révèle sa face cachée, son envers. Ainsi Montmartre se peuple de « michetons »[109], la place Clichy de « macs »[110], les boulevards d'individus qui « cherch[ent] l'aventure »[111], et le rue de l'Elysée-des-Beaux-Arts devient le lieu d'un trafic de cocaïne, le tout dans une ambiance nocturne ambivalente qui trouve son apogée dans la longue description du *Tavernacle* réunissant à elle seule les caractéristiques de l'espace interlope :

> Au sommet de la rue Lepic, existe ce petit cabaret dont j'ai déjà parlé : *Le Tavernacle*, où l'on fait de la sorcellerie, triture des mélanges, consulte les cartes, interroge les fonds de tasses, déchiffre les lignes de la main gauche […], où de beau garçons-bouchers s'y métamorphosent quelquefois en princesses à traîne. Le cabaret est petit et bas de plafond. Prince-Monseigneur gouverne. S'y réunissent : Toutes, mais surtout Première Communion, Banjo, la Reine de Roumanie, la Ginette, la Sonia, Perséphess, Clorinde, l'Abbesse, Agnès, Mimosa, Divine. Et leurs Messieurs. […] Rien que des folles costumées, qui se frottent à des macs-enfants. En somme, pas une grande personne. Le maquillage et les lumières défigurent assez, mais souvent on met un loup, on porte un éventail pour goûter le plaisir de se deviner au maintien de la jambe, au regard, à la voix, le plaisir de se tromper, de faire chevaucher des identités.[112]

Si Genet décrit les habitudes (jeux ou pratiques qui relèvent de l'ésotérisme) du cabaret, ce que nous retenons surtout c'est sa propension à contenir des personnages *queer* : *queer* (étranges) parce qu'ils ne sont qualifiés qu'au travers des surnoms, *queer* parce qu'ils prennent « plaisir » à déconstruire l'identité et

[108] J. GENET, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 10.
[109] *Ibid.*, p. 26.
[110] *Ibid.*, p. 55.
[111] *Ibid.*, p. 96
[112] *Ibid.*, p. 137-138.

queer parce qu'ils font fi des codes de la sexualité. Cette peinture d'un univers carnavalesque fait émerger le thème du déguisement et avec lui l'engagement d'une déconstruction identitaire : difficile donc de ne pas y voir de lien avec la pensée *queer*. Nous terminons ce point avec un ultime citation du roman, dans laquelle Genet fait état, avec son lyrisme habituel, de la capacité de métamorphose de son héroïne : « Dans l'espace, elle se renouvelait de formes nouvelles et barbares […] »[113]. Si Divine est une projection du Genet rêveur emprisonné dans sa cellule, nous pouvons penser que ce dernier écrit ici une pensée *queer*, donnant la possibilité à une figure textuelle de se travestir, de devenir quelqu'un d'autre qu'un homme ou une femme, de prendre une « form[e] nouvell[e] ».

b. La fictionnalité du Mexico interlope dans *Queer*

Racontée à la troisième personne, la nouvelle *Queer* met en scène William Lee dans la capitale du Mexique largement retravaillée par le biais de la fiction. Pour appuyer notre propos nous citons tout d'abord l'article "Beat Mexico" dans lequel John Tytell remarque que "[w]hat is most surprising about *Queer* […] is the novelist's refusal to be drawn into the exotic, to attend to the recognizable local color of Mexcio City or Latin American life in the early 1950s."[114]. Évacuant donc la « couleur locale » de la ville, Burroughs y substitue la vision de son personnage, homme désabusé dont les fameuses routines constituent le cœur de l'ouvrage. Transformée par la conscience que ce dernier projette sur elle, la ville devient aussi interlope que Lee apparaît suspect.

Notons dès à présent une différence de traitement de l'espace interlope : alors que Genet place son personnage principal dans un espace réel déjà interlope établissant par là une coïncidence entre les deux, Burroughs procède autrement en faisant de Lee un catalyseur de l'étrangeté qu'il répand sur les lieux et les autres personnages. Le réalisme exotique de Mexico est ainsi abandonné au profit d'un surréalisme non-complémentaire. Le germe de la déconstruction se donne à voir au moyen d'une esthétique de la mosaïque dirons-nous, l'auteur réduisant la description de Mexico aux multiples bars que Lee occupe : « La Taverne », le « K. C. Steakhouse », le « Babord Amure », le « Chimu Bar », le « Lola », le « Cuba », pour n'en citer que quelques-uns. Les routines dans lesquelles se perd Lee et qui consistent exclusivement à la consommation d'alcool dans ces différents lieux sont d'ailleurs corrélées par Alex Wermer-Colan à une " loss of coherent identity […]"[115].

---

113 *Ibid.*, p. 198.

114 John TYTELL, "Beat Mexico", Studies in Latin American Popular Culture, 2013, vol. 31, pp. 50-68, nous traduisons : « ce qu'il y a de plus étonnant dans *Queer* […] c'est le refus du romancier à tomber dans l'exotique, d'appuyer la couleur locale représentative de Mexico City ou de la vie en Amérique latine au début des années 1950. ».

115 Alex WERMER-COLAN, "Implicating the Confessor : The Autobiographical Ploy in William S.Burroughs's Early Work", *Twentieth Century Literature*, vol. 56, n°4, 2010, p. 517, nous traduisons : « une perte d'identité cohérente ».

Nous dépassons ensuite le cadre que nous avions fixé dans ce point en nous intéressant au traitement réservé à l'Amérique latine que Lee et Allerton visitent dans le but d'y trouver du yage[116]. Ne serait-ce que pour appuyer l'ancrage dans la fiction, nous ne saurions passer à côté des descriptions hallucinées produites par Lee. Nous choisissions celle qu'il fait de la ville de Guayaquil :

> Quel peut bien être le destin du Pays où Tout Finit ? Hommes métamorphosés en scolopendres géantes … scolopendres assiégeant les maisons des hommes … scolopendres de trois mètres de long écrasant de toute leur hauteur un type pieds et poings liés … Quel est le sens de cette symbolique, si toutefois c'en est une ? Une épouvantable métamorphose serait-elle survenue ? Que peut bien symboliser cette scolopendre ? …[117]

Ici c'est l'établissement du lien entre l'espace interlope, c'est-à-dire le « Pays où Tout Finit », et la métamorphose qui nous intéresse, en lisant dans cette dernière un processus de re/déconstruction de l'identité comme dans la dernière remarque du précédent paragraphe faite à propos de Divine. Finalement l'espace de *Queer* devient aussi suspect que son personnage et pour sanctionner le choix du titre de cette nouvelle, nous nous accorderons avec Oliver Harris qui avance le fait que « *Queer* recèle bel et bien quelque chose de surréaliste, de troublant et de suspect. »[118]. Un trouble qui va se voir accentué par une pensée *queer* du narrateur se révélant à l'intérieur de fantasmes homoérotiques dont nous discuterons dans la partie II.

Les stratégies de représentation de l'espace interlope sont donc spécifiques à la pratique de l'autofiction. Jean Genet et William Burroughs décident d'un ancrage spatial plus ou moins réaliste dans le but de créer les conditions nécessaires à l'édification de figures marginales agissantes en tant que catalyseurs d'une pensée *queer*.

B. Itinéraires de l'espace interlope

Après avoir identifié l'espace interlope comme étant celui de l'autofiction, et d'avoir fait état des liens qu'il peut entretenir avec les personnages, nous portons notre intérêt sur les agissements de ces

[116] Le yage est une drogue hallucinogène pour laquelle Burroughs (et ses doubles) montre un vif intérêt. Présente dans certaines régions d'Amérique du Sud, William Lee et Allerton se lancent à sa recherche dans les dernières pages de *Queer*.

[117] W. BURROUGHS, *Queer*, p. 143-144, version originale : "What happens when there is no limit ? What is the fate of the Land Where Anything Goes ? Men changing into huge centipedes … centipedes besieging the houses … an man tied to a couch and a centipede ten feet long rearing up over him. Is this literal ? Did some hideous metamorphosis occur ? What is the meaning of the centipede symbol ?".

[118] Introduction de *Queer* rédigée par Oliver HARRIS, version française p. 17, version originale : "there is indeed something disquietingly surreal and fishy beneath *Queer*'s outward realism.".

derniers dans *Journal du voleur* et dans *Le festin nu*. Nous considérons plus précisément les itinéraires qui les mènent vers une déconstruction identitaire. Si nous avons fait le choix de réserver ces deux œuvres au point B., c'est parce qu'elles nous semblent mettre en valeur l'errance, tant physique que psychique, des avatars de Genet et Burroughs. Une quête de soi toujours légitimée par la présence auctoriale et dont la valeur de vérité intrinsèque au genre de l'autofiction pousse à reconsidérer la position marginale des deux protagonistes. Car inscrits dans leurs espaces interlopes, ceux-ci adhèrent tant à l'anti-conformisme général qu'ils sont en mesure de créer une pensée *queer*.

1. L'errance comme métaphore de l'absence d'identité fixe

Nous avons déjà posé quelques jalons sur l'errance des personnages dans le point précédent : mais si la dimension statique prédomine dans *Notre-Dame-des-Fleurs* ainsi que dans *Queer* (la spatialité est tout de même restreinte à Paris et à Mexico) il n'en va pas de même pour les deux autres œuvres de notre corpus qui représentent un espace sans cesse traversé. Reste à savoir quel sens ces parcours peuvent avoir pour les protagonistes et surtout quels en sont les effets sur leur identité. Nous faisons appel au lieu commun, applicable au réel comme à la littérature, selon lequel le voyage forge l'être humain. Mais ici le voyage initiatique se révèle bientôt aporétique.

a) Voyager pour se trouver ?

Journal du voleur et *Le festin nu* présentent donc les caractéristiques d'un récit de voyage. À commencer par le sème du mouvement qui donne aux œuvres un rythme particulier. L'ouverture se fait de deux manières : le préambule de Genet annonce le récit de « [s]on aventure »[119] tandis que Burroughs, adoptant la stratégie d'un incipit *in medias res*, place son narrateur dans une rame du métro de « la station de Washington Square »[120]. L'inauguration du thème du voyage se double presque aussitôt de celui de l'introspection : une recherche d'identité qui entend se faire au grès des multiples déplacements effectués par les figures autofictives. Pour ce faire le schéma narratif, dont nous aurons l'occasion de discuter plus en détails dans la partie II, abandonne la linéarité d'un récit d'aventures pour adopter la fragmentation typique du récit de soi.

[119] J. GENET, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 13.
[120] W. BURROUGHS, *Le festin nu*, *op. cit.*, p. 25.

Nous ne pouvons nous empêcher de penser ici à Rousseau et à ses *Rêveries du promeneur solitaire*, qui constituerait un bon intertexte de nos deux œuvres. L'héritage rousseauiste motive notre première remarque sur l'exposition du projet introspectif porté par le narrateur de *Journal du voleur*. Nous relevons ainsi deux occurrences du substantif « promenade », titre donné par Rousseau aux chapitres de son autobiographie. La première présente le narrateur Genet et les autres « mendiants » en mouvement dans l'Espagne interlope des années 1930 : « À travers l'Espagne, nous promenions une magnificence secrète, voilée, sans arrogance. »[121]. Si l'identité peut ici se lire dans la « magnificence secrète », elle l'est autrement suggérée dans cette seconde citation : « Le souvenir de ces brefs instants me permettrait de vous décrire des promenades, des fuites haletantes, des poursuites dans les contrées du monde où je n'irai jamais. »[122]. Le germe de l'exploration de soi est ainsi palpable dans le « souvenir » et bien entendu dans les « promenades » rousseauistes. Et par l'usage du conditionnel présent « permettrait » Genet inscrit « la recherche de soi » du côté de la fiction, une initiative qui va être propice à l'analyse du voyage dans *Le festin nu*. Avant donc de passer à Burroughs, nous relevons une ultime intention introspective dans *Journal du voleur* : « […] mon aventure si, géographiquement elle s'arrêtait à Barcelone s'y devait poursuivre profondément, dans les régions de moi-même les plus reculées. »[123].

De cette intention, Burroughs en fait une expérience. Si dans le développement qui va suivre, nous n'insisterons pas sur le rôle des drogues dans la création littéraire, il convient de rappeler que *Le festin nu* a bien été écrit par un Burroughs dépendant. La prise de substances est donc à l'origine de cette exploration des « régions de [lui]-même les plus reculées », pour reprendre Genet, une exploration qui prend ici des proportions vertigineuses. L'auteur engage son double William Lee dans ce que Gérard-Georges Lemaire appelle une « infernale spirale descendante, qui ne cesse de s'enfoncer dans les territoires terrifiants d'un monde infernal. »[124]. Ayant donc commencé à New York, la catabase[125] mène le narrateur vers des « cités imaginaires évoquant des inventions utopiques »[126] dont celle de « l'Interzone » qui constitue le décor de la majeure partie de l'œuvre. Nous pouvons même lire « ce monde [qui] n'a plus de limites ni de définitions établies »[127] comme l'espace interlope intérieur d'un auteur toxicomane. Ainsi les nombreux personnages du *Festin nu* se révèlent être des facettes de celui-là même qui a produit l'espace, à commencer évidemment par le narrateur William Lee. Pour illustrer les enjeux relatifs à l'identité, nous nous appuyons sur deux passages qui semblent accréditer la théorie d'une exploration intérieure. Nous nous intéressons tout d'abord aux étudiants de l'université d'Interzone qui « se piquent à l'héroïne avec compte-gouttes et épingles de nourrice, étudient journaux

121 J. GENET, *Journal du voleur, op. cit.*, p. 29.
122 *Ibid.*, p .46.
123 *Ibid.*, p. 34.
124 W. BURROUGHS, *Le festin nu*, *op. cit.*, préface p ix.
125 La catabase est un motif littéraire propre au genre épique : il désigne le voyage aux enfers d'un héros comme celui qu'effectuent Virgile ou encore Orphée. Aujourd'hui nous pouvons utiliser cette descente dans le monde infernal comme métaphore de la toxicomanie et des effets destructeurs.
126 W. BURROUGHS, *Le festin nu, op. cit.*, p x.
127 *Ibid.*, p xii.

hippiques, romans-photos et grimoires maya »[128] : des habitudes qui sont celles de Burroughs (et de Lee). En plus de la coïncidence de ces habitus nous remarquons des échos et résonances perçus par Lee, comme si la voix du docteur Benway était en fait une voix intérieure : « Venant de nulle part et de partout, la voix de Benway s'infiltre dans ma conscience – une voix désincarnée, tantôt claire et puissante, tantôt presque imperceptible […] »[129]. Si nous tentions de résumer *Le festin nu* nous dirions donc que Burroughs procède à une personnification de l'ensemble des facettes de son identité, qu'il donne le soin à une première entité de rencontrer les autres dans un espace interlope, entreprise surréaliste qui débouche paradoxalement sur une perte de tout repère identitaire et qui dissémine finalement des représentations fantasmées de pratiques du *queer* sous la forme par exemple d'orgies homosexuelles et d'autres images qui ont valu au *Festin nu* son procès pour obscénité.

b. Subversion du parcours introspectif : du singulier « je » au pluriel *queer*

Les quelques remarques que nous avons déjà pu faire laissent à penser que le but de l'introspection, que le philosophe Kant définit comme la possession du « je dans sa représentation [celle du sujet pensant] »[130] est subverti dans *Journal du Voleur* et dans *Le festin nu*. Nous notons à ce propos que l'échec de la reconnaissance de son « je », donc de son identité, intervient dans les récits de soi à l'époque contemporaine, période de la mise en doute généralisée. À l'issue de leur parcours, les protagonistes ne gagnent donc pas une identité, mais bien des caractéristiques *queer*. Pour Genet il s'agit principalement de sa résolution à se fondre dans un monde interlope, composé de voleurs, de mendiants, d'homosexuels, etc. Embrassant cette réalité, il rejoint la marge, disparaissant presque aux yeux de ceux qui sont du côté de la norme :

> J'ai l'imprudence de croire que mon corps débarrassé de tous signes distinctifs, et qu'il paraît vide, impossible à identifier tant, de moi tout a bien abandonné mon image, mon regard, mes doigts dont les tics s'évaporent, et que les inspecteurs aussi voient que ce qui marche sur le trottoir à côté d'eux, c'est une coquille vide, débarrassée de son homme.[131]

Alors que le protagoniste du *Journal du voleur* se maintient dans un espace périphérique où son identité d'homme l'abandonne presque, William Lee semble, dans les dernières pages du *Festin nu*, revenir de l'Interzone : « J'étais de l'autre côté du miroir de l'univers, m'estompant dans la grisaille du passé avec Hauser et O'Biren, aux prises avec des démons pas encore nés – Bureaucratie Télépatique, Trusts du Temps, Drogues de Coercition, Piquousards de Fluide Lourd … »[132]. Si prise de conscience il y a, le

---

128 *Ibid,* p. 131, version originale : "shoot junk with a safety pin and dropper, study racing forms, comic books, Mayan codices …".

129 *Ibid*, p. 63, version originale : "Benway's voice drifts into my consciousness from no particuliar place … a disembodied voice that is sometimes loud and clear, sometimes barely audible […]".

130 Emmanuel KANT, *Anthropologie du point de vue pragmatique* [1798], I, paragraphe 1.

131 J. GENET, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 233.

132 W. BURROUGHS, *Le festin nu*, *op. cit.*, p. 312, version originale : "Far side of the world's mirror, moving into the past with Hauser and O'Brien … clawing a not-yet of Telepathic Bureaucraties, Time Monopolies, Control Drugs, Heavy Fluid Addicts …".

voyage dans son propre espace intérieur ne lui a de toute évidence pas offert la possibilité de se trouver une identité, Lee affirmant dans la « *Postface atrophiée* » qu'il n'est « *jamais là* … ou, du moins, jamais en parfait de "possession" [...] »[133]. Dans les deux cas, nous assistons bien à une subversion du parcours introspectif, ce dernier ayant eu sur les voyageurs un effet inverse de ce à quoi il est destiné : celui d'amorcer une mécanique de déconstruction identitaire.

2. Un espace interlope qui motive et accueille la pensée *queer*

De cet échec introspectif, les protagonistes en font une nouvelle force. Car inscrits dans l'espace interlope, les avatars de Genet et Burroughs incarnent pour ainsi dire un idéal (nous éviterons ici l'utilisation du « type », le *queer* étant exempté de toute tentative de classification), celui de l'anticonformisme et de la déstabilisation des automatismes relatifs à l'identité. En effet, dans les réalités que nous nous sommes attachées à caractériser, les narrateurs coïncident avec le déplacement, voire avec l'absence de norme. Considérant ceci nous pouvons, pour clore ce chapitre, interroger la capacité de l'autofiction à générer une réception du *queer* comme concurrent d'une pensée *straight* qui produit des identités figées. Dans le but d'établir une intention contestataire, nous pouvons relever des motifs picaresques issus d'un genre littéraire qui met en scène un anti-héros dont les « aventures […] sont pour lui l'occasion de contester l'ordre social établi »[134]. Nous allons donc considérer les vagabondages de nos protagonistes comme une réaction à la linéarité imposé par un ordre socio-culturel établi, ceci servant de prétexte à une remarque liminaire sur la performativité du *queer*.

a. De la nécessité d'un « envers du monde »

Notre réflexion affiche ici un ton plus politique que dans les points précédents. Il s'agit en effet de pointer la marginalisation des figures de l'autofiction comme un effet de la nécessité. L'emprunt de ce que nous pourrions appeler des « chemins de traverse » peut ainsi avoir été imposé par l'entité dominante que nous avons préalablement assimilée au centre et au domaine socio-culturel. Si dans *Journal du voleur* et *Le festin nu* les protagonistes ne revendiquent pas leur rejet des mécanismes identitaires, ils disséminent néanmoins les causes qui les ont menés vers la pensée *queer*. Ainsi « l'endroit du monde » (contre « l'envers du monde » qui est la marge, l'espace interlope) peut être pointé comme l'entité à l'origine des phénomènes de marginalité. C'est donc dans la conscience d'un ordre dominant que les itinéraires au sein d'un espace interlope se font, une raison qui dans nos œuvres peut être

133 *Ibid.*, p. 317, version originale : "*Wrong ! I am never here* … Never that is *fully* in possession […]".
134 Cf. définition de « picaresque » par le *Larousse*.

affichée ou sous-entendue.

Ainsi, dans *Journal du voleur*, Genet pointe indirectement la société comme origine de « l'envers du monde ». Sans brosser le portrait de cette entité, il parvient à mettre en valeur le paradoxe d'un ordre qui, parce qu'il érige des vertus et des normes, crée son pendant inverse, le désordre qui est ici assimilé au monde des « criminels » que le narrateur visite : « Niant les vertus de votre monde, les criminels désespérément acceptent d'organiser un univers interdit. Ils acceptent d'y vivre. L'air y est nauséabond : ils savent le respirer. »[135]. L'utilisation de l'adverbe « désespérément » motive une analyse axiologique, le narrateur montrant ici de la compassion pour ces « voleurs » auxquels il se joint et dont l'entrée dans l ' « univers interdit » va assurer la naissance d'une pensée *queer* et des pratiques qui en découlent.

Si la critique d'une société dominante était ici palpable, elle est autrement affichée par William Lee dans *Le festin nu*. Avec cynisme, le narrateur pointe l'Amérique comme étant un territoire « déjà vieux et sale et maudit avant l'arrivée des pionniers, avant même les Indiens. »[136], prédisposition exacerbée par la société du XX^{e} siècle, dont il résume les maux au travers d'un procédé anaphorique, mettant ainsi en valeur les causes de ce que nous avons appelé sa « catabase » : « Et les flics, toujours et partout […] / Et les ennuis de voiture, partout et toujours […] / Et voilà que le coupe de bourdon nous tombe dessus, le vrai bourdon noir et nauséeux *made in U.S.A.*, pire que tout au monde. »[137]. La répétition de la conjonction de coordination « et » produit en premier lieu un effet d'insistance sur la critique des maux des États-Unis mais également un martèlement, comme si Lee était pris au piège d'un réel oppressant. L'addiction aux drogues et la descente dans cette « spirale infernale » qu'est *Le festin nu* apparaît donc comme un moyen de pallier au « bourdon noir » : tout comme pour le narrateur du *Journal de voleur*, c'est la nécessité qui a poussé le double textuel de Burroughs vers un espace interlope capable d'accueillir les effets d'un rejet de la norme.

b. Une première mise en pratique de la pensée *queer*

Nous amorçons ici l'analyse du point central de notre étude qu'est la mise en pratique ou, comme nous l'utilisons plus volontiers, la performativité du *queer*. Ayant posé la condition de l'émergence de le pensée *queer* qui est, pour le rappeler, l'inscription du sujet au sein d'un espace interlope, nous pouvons maintenant interroger de manière plus directe les pratiques *queer* s'opérant à l'intérieur de cet espace. Pour ce faire, nous réalisons une sélection des représentations les plus à même d'exemplifier la déconstruction de l'identité sexuelle et de la sexualité. Notre objectif n'est pas tant de livrer une analyse approfondie de cette performativité, chose que nous développerons au centre de l'étude, mais bien de montrer que le principe de déconstruction systématique à l'œuvre dans l'espace

135 J. GENET, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 10.

136 W. BURROUGHS, *Le festin nu*, *op. cit.*, p. 39-40, version originale : "America is not a young land : it is old and dirty and evil before the settlers, before the Indians.".

137 *Ibid.*, version originale : "And always cops […] / And always car trouble […] / And the U.S. Drag closes around us like no other drag in the world.".

interlope permet une expression du *queer*. Cette dernière est examinée à la faveur de représentations dont les protagonistes sont, pour le moment, plus spectateurs que producteurs.

Ce que nous constatons ici est un premier niveau de performativité *queer* qui se verra ensuite exacerbée par les avatars de nos auteurs. Ainsi la condition de la pratique *queer* du narrateur du *Journal de voleur* tient à sa proximité d'un « monde [qui] sent la sueur, le sperme et le sang »[138], du « peuple du Barrio Chino [qui] contient de mariconas »[139] ou encore des « pissotières [accueillant] le manège des pédés »[140]. Suivant cette même logique pour traiter de *Le festin nu*, nous sommes sensibles aux scènes se déroulant dans l'Interzone et qui charrient des représentations transgressives. Au chapitre liminaire, Burroughs donne la parole au dénommé « l'Acheteur » qui livre un premier témoignage de pratique sexuelle déviant la norme, offrant de la drogue à un « jeune camé » en échange de quoi il « veu[t] seulement [s]e frotter un petit coup contre [lui] ». Cette déconstruction des pratiques de la sexualité dite « normale » est à nouveau illustrée dans une scène explicite rapportée par le narrateur : « Le Mugwump culbute un svelte adolescent blond sur un sofa et le déshabille d'une main experte. […] Il lui attache les mains derrière le dos avec une cordelette de soie rouge. »[141]. Ces représentations fantasmatiques que nous avons identifié comme étant les délires d'un toxicomane révèlent bien une pensée *queer* sous-jacente et même latente.

Nous venons d'identifier un premier facteur participant à l'émergence de la pensée *queer*. En effet, c'est à la suite d'un échec introspectif que les figures autofictives de nos auteurs adoptent volontairement l'idéal déconstructiviste représenté dans l'espace interlope. Les doubles textuels prennent la mesure d'une telle position marginale en exacerbant les mécanismes de défiance vis-à-vis des automatismes identitaires par la production d'images performatives de la pensée *queer*.

138 J. GENET, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p 10.

139 *Ibid.*, p. 47.

140 *Ibid.*, p. 69.

141 W. BURROUGHS, *Le festin nu*, *op. cit.*, p. 119, version originale : "The Mugwump pushes a slender blond youth to a couch and strips him expertly. […] He ties the boy's hands behind him with a red silk cord.".

Partie II. Performativité du *queer* et langage

Chapitre 1. Performer la déconstruction du *gender* dans un genre littéraire trouble

Ce chapitre a pour objectif d'éclairer la notion de performativité introduite précédemment[142]. À la lumière des travaux de la philosophe Judith Butler cette performativité est liée au genre puis, par dérivation, au *queer*. Issue du domaine linguistique, la performativité telle que décrite par Judith Butler ne s'arrête pas à la langue : il n'empêche que l'analyse du caractère performatif de cette dernière, dans les œuvres de Genet et Burroughs, constitue une entrée en matière pertinente. L'autofiction serait alors un lieu privilégié où le discours performatif peut entrer en acte.

A. De la performativité du genre au *queer*

Ce premier point est pour nous l'occasion de présenter une des références majeures de la théorie *queer*, si ce n'est celle qui a été à son origine. La compréhension de la pensée de Judith Butler est, à ce stade de l'étude, indispensable pour percevoir dans notre corpus différentes formes de la performativité *queer*.

[142] Cf. Partie I., Chapitre III., B., 2.

1. Le genre performé et la théorie *queer* de Judith Butler

Judith Butler pense la performativité dans son célèbre essai philosophique *Trouble dans le genre*[143]. L'identité sexuelle y apparaît comme un phénomène construit, à l'intérieur d'une société, par le biais de la performativité. Le cas pratique qu'elle choisit en guise d'exemple est celui des *drag queens* : ces individus de sexe biologique masculin qui « jouent » une identité sexuelle féminine au travers de l'habit, du langage, du comportement, etc, c'est-à-dire de l'ensemble des caractéristiques sur lequel le modèle féminin (qui comme le modèle masculin est imposé par la société et ses traditions) repose. Si *Trouble dans le genre* constitue une première étape de la pensée du genre performatif de Judith Butler, c'est dans *Défaire le genre*, publié en 2004, que la philosophe lie résolument performativité et *queer*. Elle analyse le rejet d'une « conception normative du genre »[144] en tant qu'expérience pouvant « défaire la représentation que nous avons de ce que nous sommes […] dont la finalité est une vie plus vivable[145] ». Cette première évocation d'une déconstruction du genre par une « puissance d'agir [*agency*[146]] » s'exprimant dans la performativité amène Judith Butler à reconsidérer la théorie *queer*, déjà dévoyée au moment de la rédaction de cet ouvrage. Son objectif n'est pas tant de réhabiliter une théorie répudiée pour sa radicale opposition « à toute revendication identitaire [et] […] assignations à un sexe stable[147] » que de faire valoir son refus de la catégorisation systématique, symptôme d'une société dont la volonté unificatrice se fait au détriment d'une certaine liberté. Finalement, le point de vue de Judith Butler se rapproche de celui de Pierre Zoberman exposé en introduction qui voit la théorie *queer* « comme un antidote à [la] rigidité conceptuelle[148] » des identités sexuelles. Et si la performativité est d'abord apparue dans le domaine de la linguistique, notamment grâce à John Searle[149], le premier *medium* par lequel le *queer* peut être performé est le langage.

---

143 Judith BUTLER, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion* [1990], préface d'Eric FASSIN, traduction de Cynthia KRAUS, Paris, Éditions La Découverte, 2005.

144 Judith BUTLER, *Défaire le genre* [*Undoing gender*, 2004], traduit de l'anglais par Maxime Cervulle, postface traduite par Joëlle Marelli, Paris, Éditions Amsterdam, 2016, p. 11.

145 *Ibid.*, p. 11.

146 *Ibid.*, p. 14.

147 *Ibid.*, p. 19.

148 P. ZOBERMAN, *Queer : écritures de la différence ? […]*, *op. cit.*, p. 27.

149 John SEARLE, *Sens et expression : études des actes du langage* [*Expression and Meaning*, 1979], traduction et préface par Joëlle Proust, Paris, Les éditions de Minuit, 1982.

2. Les écritures performatives genétiennes et burroughsiennes : du langage aux stéréotypes de genre

Les œuvres de Genet et de Burroughs reproduisent des sociolectes propres à l'espace interlope. Selon la linguistique pragmatique développée par Austin[150] et sa théorie des actes de langage, ce dernier a pour fonction d'agir sur le monde (et non plus de le décrire). La transcription de la prégnance de l'hétéro-normativité au travers d'insultes homophobes nous montre une première performativité du genre dans la langue qui va, par la suite, gagner une capacité agissante performative du *queer*.

a. Expressions homophobes : étude lexicale du « pédé »

L'étude lexicale du corpus fait ressortir un usage prégnant du registre familier dès lors qu'il s'agit de parler du genre. Nous rencontrons ainsi une pléthore d'insultes à caractère homophobe : ayant déjà discuté des liens complexes qui unissent les auteurs à l'homosexualité[151], nous pouvons penser que la reprise de telles injures à valeur axiologique répond à une stratégie similaire à celle du *queer* ainsi présentée par Judith Butler dans *Bodies that matter, on the discursive limits of "sex"* : " « Queer » derives its force precisely through the repeated invocation by which it has become linked to accusation, pathologization, insult. This is an invocation by which a social bond among homophobic communities is formed through time[152].". Avant même que le *queer* et sa théorie reprennent à leur compte un mot utilisé en guise d'attaque à l'encontre des individus homosexuels, Genet et Burroughs témoignent de l'existence d'un tel langage performatif au sein de l'espace interlope où ceux qui y ont recours sont bien souvent les *queer* eux-mêmes. Nous évoquons naturellement la nouvelle de Burroughs qui, ne serait-ce qu'en affichant son titre « *Queer* », montre bien la récupération d'un terme insultant par l'insulté. Outre la prolifération du terme "queer" (traduit par « pédé » dans la version française) dont nous pouvons relever une trentaine d'occurences, l'originelle insulte est dérivée en ces quelques termes : « mignon[153] », « gouape[154] », et « pédale[155] ». Ces unités lexicales sont presque toujours associées aux prises de parole du personnage Lee et donc soutenues par un individu présenté comme *queer*. En cela, la nouvelle burroughsienne se rapproche du J*ournal du voleur* qui présente également une abondance du terme

150 John AUSTIN, *Quand dire c'est faire* [*How to do things with words*, 1962], traduit de l'anglais par Gilles Lane, postface de François Récanati, Paris, éditions du Seuil, coll. « Points », 1991.

151 Cf., Partie I, Chapitre 1.

152 Judith BUTLER, *Bodies that matter, on the discursive limits of "sex"*, London and New-York, Routledge, 1993, p. 226, nous traduisons : « Le *queer* tire précisément sa force de l'invocation répétée par laquelle il a été associé à une accusation, une pathologie, une insulte. Cette invocation qui, à travers le temps, a créé du lien social entre les communautés homophobes. »

153 W. BURROUGHS, *Queer*, *op. cit.*, p. 64. Version originale : "queer", p. 3.

154 *Ibid.*, Version originale : "boyfriend", p. 3.

155 *Ibid.*, p. 67. Version originale : "queers", p. 6.

« pédé », qui trouve ici peu de dérivations à l'exception de « "Tapette[156]" » : et c'est bien le narrateur Jean qui fait usage de ce lexique performatif. Dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, l'instance narratrice prisonnière de sa cellule parle plutôt de « tantes-filles et tantes-gars, tapettes, pédales, tantouzes[157] […] », une énumération décrivant les figures imaginées qui déambulent dans le Paris interlope rêvé par Jean. *Le festin nu* ne déroge pas à la règle lexicale du « pédé » que nous retrouvons à maintes reprises : ce qui le différencie des trois autres œuvres c'est l'identité de celui qui en fait usage. En effet, le narrateur Lee ne se présente jamais sous les traits d'un *queer* : dans les rares moments où il se donne à voir comme un personnage de la diégèse, il n'est rien d'autre qu'un toxicomane. Son usage du lexique performatif pourrait se présenter problématique. De quel côté le narrateur du *Festin nu* se place-t-il lorsqu'il essentialise le « pédé » : du côté des homophobes ou du même côté que les narrateurs des trois autres œuvres ? Un élément qui nous ferait opter pour la seconde option est la tonalité ironique si ce n'est satirique que prend le voyage infernal de Lee. De plus, et ceci marque la transition vers le prochain point, les stéréotypes visant à performer l'homosexualité sont, dans *Le festin nu*, si caricaturés qu'il est difficile de ne pas y voir une profonde critique de l'homophobie.

b. Genet et Burroughs rejouent les stéréotypes associés à l'homosexualité

La mise en évidence de la performativité d'une homosexualité stéréotypée relève d'une double stratégie : il s'agit d'une part de porter témoignage des représentations clichéiques du genre et de l'identité sexuelle à une époque donnée, d'autre part d'exagérer ces dernières dans l'écriture de manière à dévoiler la dimension arbitraire de tout un inconscient collectif.

Nous nous intéressons d'abord à la représentation de l'ethos homosexuel, Genet et Burroughs s'emparant du lieu commun selon lequel un homme homosexuel apparaîtrait féminisé et inversement, une femme homosexuelle apparaîtrait masculinisée. Une fois n'est pas coutume, le corpus nous offre la représentation clichéique d'une lesbienne dans un des épisodes les plus caustiques du *Festin nu* : « la Grande Gouine plantée sur son piédestal, vêtue en tout pour tout d'un suspensoir en peau de léopard moulant une pharamineuse doublette postiche … Elle arbore un sourire abruti et fait jouer ses muscles survirils[158]. ». Au travers de cette parodie, Burroughs joue de la valeur typifiante qu'à la lesbienne dans l'imaginaire collectif de son temps. La performativité de l'homosexualité féminine est en effet ramenée aux symboles masculins que sont le « suspensoir », sous-vêtement destiné à soutenir les testicules, la « doublette postiche » qui contrefait justement l'anatomie masculine et enfin la musculature qui devient ici un élément de « surviril[ité] ». Divers éléments comiques parachèvent la caricature de la « Grande Gouine », les majuscules faisant déjà d'elle un personnage à part entière : la caractérisation adjectivale de

156 J. GENET, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 45.

157 J. GENET, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 15.

158 W. BURROUGHS, *Le festin nu*, *op. cit.*, p. 107-108. Version originale : "the Lesbian standing on a pedestal clad only in a leopard-skin jockstrap with enormous falsie basket … She stands there smilling stupidly and flexing her huge muscles … ", p. 54.

la « doublette postiche » et des « muscles » au travers des termes « pharamineuse » et « survirils » connote l'intention de l'auteur qui, dans une esthétique de l'excès et de la surenchère, entend montrer les poncifs du discours performatif concernant l'homosexualité. De manière plus directe, Burroughs dote Allerton, dans *Queer*, d'une parole subjective mettant en jeu la modalité épistémique de son propos lui qui dit ne pouvoir imaginer Lee en « pédé, car dans son esprit pédérastie impliquait comportement efféminé[159]. ». Ainsi le savoir supposé du locuteur qui entendait créer un rapport nécessaire entre « pédérastie » et « efféminé[isation] » est réfuté par la figure d'un Lee non-efféminé et ayant des relations homosexuelles. Dans une même logique, Genet reproduit cette topique de l'homosexuel pour mieux la battre en brèche. Le narrateur du *Journal* a ainsi « la surprise de voir pour la première fois un pédéraste aux allures viriles, un peu brusques même[160] » en la personne de Michaelis Andritch. Ces trois exemples ont pour en effet de remettre en cause les schémas performatifs de l'homosexualité correspondant à un inversement caricatural des genres, et ce grâce à des procédés d'écriture qui relèvent du genre satirique.

Une seconde forme de performativité est visée par les auteurs : c'est la performativité de l'identité sexuelle dans la sexualité même. Autrement dit, Genet et Burroughs font état de la réduction des individus à leur pratique sexuelle et ce encore au moyen de l'exagération. Dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, le portrait des « tantes » brossé par le narrateur ramène ces dernières à leurs désirs et à rien d'autre : « Le grand mâle est trop fort pour ces faibles tantes. Il suffisait à Seck Gorgui de frotter un peu, sans avoir l'air d'y toucher, la bosse que faisait sous son pantalon son membre énorme, pour qu'elles ne puissent plus, les unes comme les autres, se détacher de lui[161] […] ». Les tantes caractérisées de « faibles » deviennent les victimes d'une *libido amundi* symbolisée, de manière comique, par leur attrait pour le « membre énorme » de Seck Gorgui. Le cliché de l'identité homosexuelle circonscrite à la sexualité est aussi visible dans *Le festin nu*, lorsque Lee et un jeune toxicomane rencontré dans la rame du métro énumèrent les expressions des « pédés » que sont « "mettre dans l'œuf" », « "vise le Môme Parégorique qui balance la purée à son micheton" », « "File-Vinaigre perd pas son temps à écrémer la cave[162]" ». N'étant pas développées dans un autre registre, ces trois expressions forment en tout et pour tout le langage des « pédés » tel que se l'imaginent le narrateur et un personnage subsidiaire. Ce sociolecte homosexuel gagne sa valeur clichéique dans l'imagerie sexuelle véhiculée par les duos « œuf » et « cave », « purée » et « écrémer » qui, par analogie, symbolisent la sodomie et l'éjaculation. La performativité du genre est ici présentée comme un phénomène construit par autrui : mais les procédés d'écriture de Genet et de Burroughs moquent les stéréotypes affiliés au genre ce qui correspond à un premier pas vers la déconstruction d'un *queer* performé.

---

159 W. BURROUGHS, *Queer*, *op. cit.*, p. 85. Version originale : "he associated queerness with at least some degree of overt effeminacy.", p. 25.

160 J. GENET, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 105.

161 J. GENET, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 38.

162 W. BURROUGHS, *Le festin nu*, *op. cit.*, p. 27. Version originale : " « raise » letting someone know you are the same line", " « Get the Paregoric Kid giving that mark the build up »", " « Eager Beaver wooing him much too fast »", p. 4.

B. Performativité et autofiction

En quoi l'autofiction peut-elle devenir le lieu privilégié d'une performativité de la théorie *queer* telle que décrite par Judith Butler : une performativité *queer* qui entend bousculer « une conception normative du genre[163] » ? Le fait de « défaire la représentation[164] » de soi implique l'existence d'un espace où la capacité d'agir sur ces représentations normatives peut s'exercer. Et si le champ littéraire remplit de manière générale les conditions nécessaires à une telle expérimentation, l'autofiction, qui permet à son auteur de s'écrire autre que soi, se présente *de facto* comme un creuset littéraire où les discours performatifs du *queer* se fondent.

1. Les pseudonymes et autres *alias* : identités *queer* dans l'autofiction

Trois de nos autofictions présentent un usage de la pseudonymie : un procédé de distanciation de soi pour le moins commun dans un genre littéraire qui joue sur les troubles de la personnalité. Le recours aux *alias* doit ainsi être pensé comme un marqueur de performativité d'une déconstruction identitaire.

Prenons le cas de William Burroughs : dès la parution de *Junkie*, l'auteur décide de signer sous le nom d'emprunt « William Lee ». Ce désir d'anonymisation a sans doute à voir avec le contenu, autobiographique pour le coup, de cette œuvre qui aurait pu faire condamner Burroughs dans l'Amérique puritaine des années 1950. L'utilisation des pseudonymes est somme toute un phénomène courant pour Burroughs et ses camarades de la *Beat Generation* : dans des écrits où consommations illégales, vols et délits en tous genres fleurissent, l'*alias* protège l'identité réelle des personnes et les garde de poursuite judiciaire. C'est particulièrement le cas pour le roman *Et les hippopotames ont bouilli vifs dans leurs piscines*[165] qui raconte le meurtre de David Kammerrer par son ancien amant Lucien Carr, tous deux proches des membres de la *Beat Generation* : rédigé par Jack Kerouac et William Burroughs en 1945, les personnages deviennent Mike Ryko et Will Dennison, tandis que les auteurs eux-mêmes se dissimulent derrière leurs pseudonymes John Kerouac et William Lee. Quelques années plus tard, Burroughs renoue avec l'anonymisation lorsqu'il donne à Lewis Marker[166], cet étudiant dont il est tombé amoureux, le nom de Gene Allerton dans *Queer*. Caché derrière ces noms d'emprunt, le couple peut vivre son idylle au bon vouloir de l'auteur et performer un des principes de la théorie *queer* qu'est la lutte contre la normativité du genre et son identité sexuelle associée. Si *Le festin nu* présente une myriade de surnoms et pseudonymes, tous n'entrent pas dans une logique de performativité *queer*. Toutefois

163 Cf., A. 1.

164 *Ibid.*

165 William BURROUGHS, Jack KEROUAC, *Et les hippopotames ont bouilli vifs dans leurs piscines* [2008], postface de James Grauerholz, traduit de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 2012.

166 W. BURROUGHS, *Queer*, *op. cit.*, introduction, p. 22. Version originale : "his own of Lewis Marker, a twenty-one-year-old student at Mexico City College", p. xx.

nous remarquons une propension à la diffraction de l'identité : d'une unité cette dernière passe à une pluralité et cette démultiplication renforce l'idée selon laquelle Burroughs est un maître à penser de l'anti-essentialisme. Ainsi le personnage Lee est présenté, selon un mode comique parce que l'exagération est affichée, comme « un agent double-quatre-huit-seize[167] ». Dans le même esprit, la présentation du personnage Salvador pouvant tenir « sur quinze pages d'affilée[168] » est ainsi retranscrite dans une énumération caustique d'*alias* : « Salvador Hassan O'Leary, *alias* Petit Chausse-Pied, *alias* Marvin Tête-à-queue, *alias* Leary la Couveuse, *alias* Peter les Secondines, *alias* Juan Placenta, *alias* Ahmed la Vaseline, *alias* El Chinche, *alias* El Culito, etc[169]. ».

Grâce au truchement de la pseudonymie, Genet donne à *Notre-Dame-des-Fleurs* une dimension carnavalesque et le déguisement devient la norme. Tantes et macs du Paris interlope jouent un rôle tant et si bien que leur performance sur la scène genétienne vire à une performativité *queer*. Ainsi Mignon-les-Petits-Pieds, dont nous ne connaîtrons jamais le véritable nom, devient le prototype du maquereau : l'antonomase des noms communs qui forme son « nom de scène » deviendrait presque une antonomase d'excellence si nous accordons une valeur superlative à « mignon » pris comme un adjectif ou comme l'appellatif désuet désignant les favoris du roi. Quant au groupe nominal « petits pieds », Genet n'explicite pas le choix de cette focalisation sur une partie du corps. Nous pouvons alors gloser sur le fait que Mignon porte « ces extraordinaires chaussures qui ne sont qu'aux macs, jaune très clair, fines, pointues[170] » : alors quand le mac porte le surnom de « Petits-Pieds », cela oriente la lecture vers tout ce que ce rapporte à l'élément physique, et lorsque Genet décrit la spécificité de cette paire de chaussures dont le port est réservé aux macs, Mignon fait autorité au sein d'un groupe qui se sert de « [t]outes, les tantes-filles et tantes-gars[171] » et les protège également. L'étude des pseudonymes des travestis qui va suivre se rapproche de ce que Judith Butler a opéré en choisissant l'exemple des *drag queens* pour illustrer une forme de performativité *queer*. Nous laissons de côté l'habit, qui n'est pas un élément développé par l'auteur, pour nous concentrer sur ce même procédé d'antonomase qui a donné son nom à Mignon. En faisant le choix de l'adjectif féminin « divine », l'héroïne de *Notre-Dame-des-Fleurs* performe son travestissement. Se renommer « Divine » et se faire appeler de la sorte par autrui participe du rejet d'une identité originelle et donnée à laquelle elle se conformait lorsqu'elle était encore Louis Culafroy. Un nouveau baptême que Divine n'a de cesse de revendiquer en se trouvant de nouveaux *alias* dans un monologue où toutes les facettes de sa personnalité prennent vie : « je suis la Toute-Folle […] la Toute-Dévergondée […] la Consumée-d'Affliction […] la Toute-Froufouteuse[172]. ». Un dernier extrait complète la performativité *queer* au travers de la pseudonymie : c'est lorsque que Genet présente les travestis qui composent le cortège funèbre de Divine. L'énumération de noms propres disparates, choisis, portés par les personnages que sont « Mimosa I, Mimosa II, Mimosa mi-IV, Première

167 W. BURROUGHS, *Le festin nu*, *op. cit.*, p. 314. Version originale : "Lee the Agent (a double-four-eight-sixteen)", p. 182.
168 *Ibid.*, p. 228. Version originale : "for fifteen solid pages of dossier", p. 131.
169 *Ibid.* Version originale : "Salvador Hassan O'Leary, alias The Shoe Store Kid, alias Wrong Way Marv, alias After Birth Leary, alias Slunky Pete, alias Placenta Juan, alias K.Y. Ahmed, alias El Chinche, alias El Culito, etc.", p. 131.
170 J. GENET, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 33.
171 *Ibid.*, p. 15.
172 *Ibid.*, p. 55-56.

Communion, Angela, Monseigneur, Castagnette, [et] Régine[173] » met en avant le caractère assumé de travestis s'emparant de leur capacité d'agir.

2. Quand l'autofiction porte le discours performatif *queer*

C'est parce que l'autofiction décharge le « je » de toute forme d'essentialisation que cette dernière soutient un discours potentiellement performatif. De manière générale, les personnages principaux du corpus assument jusqu'à un certain degré le *queer*, tandis que des personnages secondaires ne l'assument qu'à demi-mot.

a. Allerton et Stilitano aux postures performatives implicites

Allerton et Stilitano sont respectivement les amants de Lee dans *Queer* et du narrateur du *Journal* : ce ne sont pas des personnages *borders* car ils n'embrassent pas tout à fait le *queer* et tentent de se maintenir dans leur genre et leur identité sexuelle. Par le biais de la recréation autofictive, Genet et Burroughs donnent à ces personnages secondaires la possibilité de glisser vers le *queer*. Ainsi Allerton cède à l'expérience homosexuelle avec Lee, ce dernier remarquant que son jeune amant « réagit sans hostilité ni dégoût, […] [mais avec] détachement, le calme impersonnel d'un animal ou d'un enfant[174]. ». Le franchissement de son identité hétérosexuelle ne change donc pas Allerton en quelqu'un d'autre mais le rend presque aphasique : l'acte sexuel qui a cours entre lui et Lee n'est pas l'objet d'un discours à valeur performative. L'homosexualité d'Allerton est passée sous silence par le narrateur comme par lui à l'exception d'un évasif « Oh ! Oui[175] ! » donné en réponse à Lee lorsque ce dernier s'inquiète de savoir si cela lui « plaît parfois[176] » de faire l'amour. Ce personnage secondaire qui vient de découvrir que son identité n'était pas circonscrite à la norme, reste une figure ambiguë non-consciente de sa dimension *queer* à l'inverse de Lee qui décrit son physique androgyne :

> Allerton était grand et très mince, avec de hautes pommettes, une petite bouche rouge vif et des yeux ambrés qui viraient légèrement au violet quand il était soûl. Ses cheveux, châtain doré, mais plus ou moins blondis par le soleil, avaient l'air décolorés à la va-comme-je-te-pousse. Il avait des cils noirs et des sourcils noirs aussi, très droits. Des traits ambigus, très bien dessinés, fins et juvéniles, et pourtant comme maquillés, délicats, exotiques, orientaux[177].

[173] *Ibid.*, p. 14.

[174] W. BURROUGHS, *Queer*, *op. cit.*, p. 100. Version originale : "without hostility or disgust, but in his eyes Lee saw a curious detachment, the impersonal calm of an animal or a child.", p. 40.

[175] *Ibid.*, p. 148. Version originale : " « Oh, yes. »", p. 89.

[176] *Ibid.* Version originale : " « enjoy it sometimes »", p. 89.

[177] *Ibid.*, p. 73. Version originale : "Allerton was tall and very thin, with high cheekbones, a small bright-red mouth, and amber-colored eyes that took on a faint violet flush when he was drunk. His gold-brown hair was differentially bleached by the sun like a sloppy dyeing job. He had straight black eyebrows and black eyelashes. An equivocal face, very young,

Burroughs se saisit des topiques de la description féminine telle que la focalisation sur la chevelure et le regard : il en ressort une ambiguïté de la personne peinte, Allerton ne répondant pas aux critères physiques du genre bicatégorisé. L'ambiguïté de Stilitano se joue à un autre niveau : envers les « pédés » espagnols, il adopte un comportement machiste quand bien même il côtoie quotidiennement Jean, est son mac et partage la même couche. Conscient de l'effet qu'il a sur ces « pédés », le beau manchot décide de leur jouer un tour, ici raconté par le narrateur :

> À l'intérieur de son pantalon il [Stilitano] avait épinglé une de ces grappes postiches dont les grains de mince cellulose, sont bourrés de ouate […] Chaque fois, à la Criolla, troublé par la boursouflure, qu'un pédé lui mettait la main à la braguette, ses doigts horrifiés rencontraient cet objet qu'ils redoutaient être une grappe de son véritable trésor, la branche où, comiquement, s'accrochaient trop de fruits[178].

Ce qui aurait pu être considéré comme un comportement homophobe révèle un trouble chez Stilitano, finalement vu par Jean comme « un pédé qui se hait[179] ».

b. Les doubles autofictifs : vers un *queer* « assumé »

Comme annoncé, les personnages principaux de *Queer*, *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Journal du voleur* performent le *queer* dans la langue et dans leur comportement. Pour Lee, la performativité passe en premier lieu par ses nombreuses séductions engagées dans les bars ou dans les rues de Mexico. La spatialité interlope et les individus qui s'agrègent autour de lui soutiennent l'attitude *queer* de Lee qui peut alors faire la confidence du moment où il s'est décidé à « porter fièrement [s]a croix[180] » : « C'est une vieille tante pleine de bon sens, surnommée Bobo, qui me révéla que j'avais le droit de vivre et porter fièrement ma croix [l'homosexualité] à la face du monde, de vaincre les préjugés, l'ignorance et la haine avec les seules armes du savoir, de la sincérité et de l'amour[181]. ». La valeur performative de ce discours apologétique réside dans le fait qu'effectivement, Lee assume son homosexualité quand bien même son image d'homme désabusé contrevient quelque peu avec les valeurs prônées « du savoir, de la sincérité et de l'amour ». Peut-être est-ce d'ailleurs parce qu'il ne réussit pas à « vaincre les préjugés, l'ignorance et la haine » dans un geste chevaleresque qu'il affirme, vers la fin de la nouvelle, ne pas être « un pédé[182] » mais être « désincarné[183] », embrassant par là le *queer* et la logique de déconstruction qui lui est inhérente. Mais s'il est un personnage qui incarne résolument le *queer* c'est bien Divine, celle que Judith Butler aurait pu prendre comme exemple de la performativité à la place des *drags queens*. Tandis que le moment de révélation qui a fait Louis Culafroy devenir Divine est escamoté, certains instants de réminiscences marquent le trouble profond dans lequel le personnage se trouve, muselé par ses propres

clean-cut, and boyish, at the same time conveying an impression of makeup, delicate and exotic or Oriental.", p. 13.

178 J. GENET, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 57.

179 *Ibid.*, p. 60.

180 W. BURROUGHS, *Queer*, *op. cit.*, p. 95. Version originale : "to bear [his] burden proudly", p. 35.

181 *Ibid.*, p. 95-96. Version originale : "It was a wise old queen – Bobo, we called her – who taught me that me that I had a duty to live and to bear my burden proudly for all to see, to conquer prejudice and ignorance and hate with knowledge and sincerity and love.", p. 35-36.

182 *Ibid.*, p. 145. Version originale : " « queer »", p. 86.

183 *Ibid.* Version originale : " « disembodied »", p. 86.

préjugés sur la masculinité et la féminité :

> Sa féminité n'était pas *qu'une* mascarade. Mais, pour penser « femme » en plein, ses organes la gênaient. Penser, c'est faire un acte. Pour agir, il faut écarter la frivolité et poser son idée sur un socle solide. Alors venait à son aide l'idée de solidité, qu'elle associait à l'idée de virilité, et c'est dans la grammaire qu'elle la trouvait à sa portée. Car, si, pour définir un état qu'elle éprouvait, Divine osait employer le féminin, elle ne le pouvait pas pour définir une action qu'elle faisait. Et tous les jugements « femme » qu'elle portait étaient, en réalité, des conclusions poétiques. Ainsi, Divine n'était vraie qu'alors.

Pour Divine donc, l'agentivité est réservée aux hommes et elle ne peut utiliser son identité de femme pour ce « qu'elle fai[t] ». En revanche, le travesti se sent pleinement « vraie » dès lors qu'il s'agit de « définir un état » : cette réitération des schémas binaires associés au masculin et au féminin montre à quel point la performativité du genre est soumise à un carcan social dont il est difficile de se défaire, et que cette dernière est finalement la condition de possibilité d'une performativité *queer*. En passant du masculin au féminin, d'une action à un état, Divine illustre le *queer* et, comme le dit Agnès Vannouvong, « [d]ans ce jeu de va-et-vient, le personnage du travesti a une importance fondamentale qu'on retrouve dans *Journal du voleur*. Il triche avec l'ordre social, tout comme le voleur. […] Personnage *border*, fluctuant, qui est entre les sexes et passe de l'un à l'autre, le travesti joue à la frontière des idées[184]. ». Nous savons que le narrateur du *Journal* n'est pas un travesti au même titre que Divine : la seule fois où il se déguise c'est lorsque Stilitano le lui demande et l'expérience ne se termine pas bien lorsqu'un client du bar marche accidentellement sur la robe de Jean et la déchire. Cependant, au moment où son mac lui suggère ce travestissement, Jean fait part d'un fantasme : « Je savais quant à ma toilette que la porterais très sobre, avec modestie, alors que le seul moyen de m'en tirer eût été l'extravagance la plus folle. Toutefois je caressai le rêve d'y coudre une rose d'étoffe. Elle bossellerait la robe et serait le pendant féminin de la grappe de Stilitano[185]. ». Ce n'est qu'en songe que Jean se voit être une femme, symbolisée par cette « rose d'étoffe » : ici le travestissement lui permettrait de former un couple avec Stilitano, lui qui n'a pas encore cédé au charme du narrateur. La performativité en reste à l'état de discours, car si Jean se travesti le temps d'une soirée, il en ressort « [f]urieux et humilié[186] » et ne devient pas « le pendant féminin […] de Stilitano. ». Que ce soit au travers d'actes, ou de discours, les doubles autofictifs de Genet et de Burroughs s'engagent vers une forme de performativité *queer*.

Ayant identifié le genre de l'autofiction comme étant le plus à même d'accueillir un discours *queer* et son hypothétique performativité, nous nous engageons désormais dans une réflexion sur le langage et le schéma narratif comme métaphore de la déconstruction de soi. Les stratégies langagières des auteurs sont en effet inscrites dans une logique déconstructiviste : registres de langue et styles se fondent entre eux jusqu'à former un discours dysphonique, étrange, *queer*. De plus, l'organisation de ce langage au sein même de la narration autofictive se fait sur le mode de la décomposition, Genet et

184 A. VANNOUVONG, *op. cit.*, p. 116.
185 J. GENET, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 74-75.
186 *Ibid.*, p. 77.

Burroughs poussant la performativité *queer* jusque dans la forme de leurs œuvres.

Chapitre 2. Déconstruction du langage littéraire et de la narration : du chaos naît le sens

A. La recherche d'un langage *queer*

La recherche d'un « nouveau » langage (littéraire) se fait contre les usages institués des langues dominantes qui érigent les normes et conventions déplaisant tant à Genet et Burroughs. Suivant leur profil « déconstructionniste » qui selon John Searle « consiste à *miner*, *mettre en question*, *surmonter*, *transgresser*, ou *mettre au jour les complicités*[187] », nos auteurs entendent bousculer à l'intérieur même du champ littéraire des réalités véhiculées par un langage social épais, un phénomène de sédimentation que Roland Barthes nomme « la compacité du langage[188] ». Il nous faut d'abord penser les conceptions de Genet et de Burroughs quant à la langue dominante pour comprendre leurs stratégies de réappropriation et de déconstruction qui conditionnent la naissance d'un discours *queer* performatif.

1. La langue dominante

Les partis-pris stylistiques offerts par le corpus ont pour effet l'hybridation du langage littéraire. Tandis que Jean Genet mêle le lyrisme du français classique à l'argot des marginaux, William Burroughs

[187] John R. SEARLE, *Déconstruction ou le langage dans tous ses états* [1983], traduit de l'anglais (USA) avec une postface par Jean-Pierre Cometti, Combas, éditions de l'éclat, 1992, p. 21.

[188] Roland BARTHES, *Le bruissement de la langue*, *essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « essais », 1984, p. 63-64.

se saisit plus volontiers d'un usage surréaliste du langage où différents registres se croisent. Et si la logique déconstructiviste prévaut à ces deux écritures, la condition première de leur développement est une pleine conscience d'un autoritarisme langagier dans un contexte historique précis.

a. Genet

Pour Genet, ce fils de l'Assistance publique qui n'a de cesse de subir une forme d'oppression exercée par les institutions françaises, la langue française est pour lui réduite à sa fonction dogmatique qui se joue principalement dans les tribunaux. Condamné plusieurs fois à des peines de prison pour vol et ce dès son adolescence, l'auteur entretient un rapport complexe avec le pays qui l'a vu naître mais aussi et surtout avec sa langue maternelle. Au cours des entretiens qu'il accorde à Hubert Fichte et à Bertrand Poirot-Delpech en 1975, l'auteur identifie les usagers de la langue française à ses « tortionnaires[189] », les individus appartenant à « la classe dominante[190] ». Le choix du français et de sa forme canonisée dans l'écriture genétienne répond à une stratégie de prédation, le prisonnier souhaitant tromper son ennemi pour mieux se venger. Car enfin, si lyrisme il y a dans *Journal du voleur* et *Notre-Dame-des-Fleurs*, ce dernier se double d'un registre familier parfois même proche de la pornographie. De cet usage dévoyé d'un langage littéraire « chloroform[é] par des siècles d'autorité classique[191] » Genet réussit son pari qu'est l'« agression de la langue[192] ». Agnès Vannouvong décrit la contradiction agissante comme le principe actif de l'écriture genétienne :

> […] Genet fait le choix de la grande langue traditionnelle, rendant notamment hommage aux styles de Proust, Mallarmé, Dostoïevski, qu'il a lus notamment en prison. Dans cette parfaite maîtrise, l'invention et la fantaisie littéraire abondent. Le romancier insère des micro-langues dans la « grande » langue : l'argot populaire côtoie l'idiome des travestis[193] […].

Les exemples d'auteurs auxquels Genet entend rendre hommage au travers du « choix de la grande langue traditionnelle » n'est pas anodin. En effet Proust, Mallarmé et Dostoïevski, s'ils étaient déjà considérés comme des « classiques » lorsque Genet les a lus en prison, sont connus pour avoir révolutionné, à leur échelle, le langage. En s'inspirant d'eux, l'auteur du *Journal du voleur* et de *Notre-Dame-des-Fleurs* s'inscrit *de facto* dans la lignée d'hommes de lettres en recherche de style. Et dans cette insertion de « micro-langues dans la "grande" langue » identifiée par Agnès Vannouvong nous pouvons

189 J. GENET, *Dialogues* [avec Hubert Fichte] [entretien avec Bertrand Poirot-Delpech], Grenoble, Cent pages, 1990, p. 60.
190 *Ibid.*
191 R. BARTHES, *Le bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 92.
192 J. GENET, *Dialogues*, *op. cit.*, : « Donc il fallait les agresser dans leur langue. », p. 60.
193 A. VANNOUVONG, *Jean Genet, les revers du genre*, *op. cit.*, p. 146.

reconnaître une pratique similaire à celle de Céline qui dans *Voyage au bout de la nuit*[194] mélange argot et parlures régionales.

b. Burroughs

Pour Burroughs, l'idée d'une domination par la langue lui vient de ses attraits personnels : Gérard-Georges Lemaire nous indique en effet que, « [p]assionné par les méthodes de contrôle dans le sens le plus large du terme, des Codex mayas qu'il découvre au début de son séjour mexicain, jusqu'aux manipulations opérées par les grands médias, la CIA ou encore les sectes les plus diverses aux États-Unis, Burroughs se fait le défenseur inconditionnel du libre-arbitre[195] […] ». Outre les systèmes d'écritures figuratives que forment les hiéroglyphes mayas, l'instrumentalisation du langage telle que Burroughs se la représente est inhérente au contexte politique de son temps. Si l'auteur américain écrit en période de guerre froide, les dérives de la surveillance gouvernementale parviennent déjà à la conscience de celui qui, dans sa seconde période, se réserve à l'écriture d'anticipations et de dystopies à la manière d'un George Orwell. Cependant, les formes d'un contrôle s'exerçant à travers la langue sont déjà présentes dans *Queer* et *Le festin nu* notamment lorsque Burroughs rejoue les interrogatoires menés par le Comité parlementaire sur les activités anti-américaines lorsque la *Red Scare* et la *Lavender Scare* qui font office de propagande et encouragent les citoyens à dénoncer les communistes et les homosexuels.

2. De la réappropriation à la déconstruction : vers une possible « queerisation » du langage littéraire ?

Nous nous saisissons une nouvelle fois de la plurivocité du *queer* : ici il faut tout aussi bien penser la dimension étrange du langage que sa performativité relative à la déconstruction de l'identité (genrée, sexuelle).

a. L'étrangeté de la langue : mélange des registres

Burroughs entreprend l'hybridation du langage littéraire au niveau sociolinguistique : si dans *Le festin nu*, il reprend à son compte la parlure experte de la sphère médicale, ce n'est que pour en montrer la déficience. Marqué par le traitement infligé aux homosexuels pendant le maccarthysme, l'auteur intègre dans son œuvre ce qu'Eric Mottram identifie comme étant « des jargons chauvins de l'hôpital[196] », ceux-là même qui ont été utilisés pour entériner la nature psychiatrique de l'homosexualité

194 Louis-Ferdinand CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit* [1932], Paris, Gallimard, 1994.

195 W. BURROUGHS, *Le festin nu*, *op. cit.*, préface de Gérard-George Lemaire, p. v.

196 Eric MOTTRAM, *William Burroughs, l'algèbre du besoin*, Paris, Christian Bourgeois, 1980, p. 72. La citation a été utilisée dans une communication précédente : Justine Kerdiles, « Les stratégies de réappropriation et de déconstruction de la

et son traitement. Ainsi, lorsque le champ lexical de la drogue, substance utilisée par le Docteur Benway et autres figures scientifiques pour soigner leurs patients, se dote des termes « mescaline[197] », « barmaline[198] », « LSD6[199] », « acide lysergique[200] », « bufotine[201] », « muscarine[202] » et « bulbocapnine[203] », un second registre vient finalement le combler. Le travail de la synonymie fait ressurgir des terminologies bien moins pharmaceutiques : c'est en effet l'argot qui se lit dans les syntagmes « Herbe à Marie[204] », « thé[205] », « dross[206] », « La Coquette[207] », « herbe aux chats[208] », et « soignette[209] ». Dans cet effet de saturation propre au roman, l'usage des psychotropes est disputé par deux groupes sociaux qui se distinguent par leur langage, leur sociolecte pouvons-nous dire. En opposant l'entité scientifique et les marginaux suivant l'esthétique carnavalesque, l'altération de l'identité par la drogue devient une conséquence subite ou volontaire mais reste *queer* dans les deux cas.

L'étrangeté du langage genétien tient quant à elle dans cette poétique de « l'écart[210] ». Un écart qui se situe entre le registre de langue utilisé et la trivialité de l'image. Nous avons abordé la réappropriation des formes canoniques de la langue française par l'auteur : mais si dans son œuvre Genet « chante » au sens d'un éloge, l'objet chanté ne correspond pas aux thèmes privilégiés du registre lyrique. Que ce soit dans *Journal du voleur* ou dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, l'acte d'amour est toujours décrit moyennant une écriture hybride, composée d'autant de termes élevés que crus. Ce traitement différentiel de la trivialité se décline de nombreuses fois et va faire l'objet d'un développement spécifique dans le chapitre suivant (« Chapitre 3. La fiction comme catalyseur d'un *queer* en acte »). Nous présentons dès à présent un exemple de la poétique de l'écart genétienne se trouvant dans *Journal du voleur* :

> Une grande partie de sa puissance sur moi – et sur les filles du Barrio Chino – résidait dans ce crachat que Stilitano faisait aller d'une joue dans l'autre, et qu'il étirait quelquefois comme un voile devant sa bouche. « Mais où prend-il ce crachat, me disais-je, d'où le fait-il remonter, si lourd, si blanc ? Jamais les miens n'auront l'onctuosité ni couleur du sien. Ils ne seront qu'une verrerie filée, transparente et fragile. » Il est donc naturel que j'imagine ce que sera sa verge, s'il l'enduit à mon intention d'une si belle matière, de cette toile d'araignée précieuse, tissu qu'en secret je nommais le

langue dominante dans le lyrisme de Genet et le collage surréaliste de Burroughs », dans le cadre du Colloque du Master 2 LGC – Au travers. La littérature en dialogue, 2021.

197 W. BURROUGHS, *Le festin nu*, *op. cit.*, p. 59. Version originale : p. 23. Tous les exemples synonymes de drogues ont également été utilisés dans la communication « Les stratégies de réappropriation […] », *op. cit.*, colloque M2 2021.

198 *Ibid.* Version originale : "harmine", p. 23.

199 *Ibid.* Version originale : p. 23.

200 *Ibid.* Version originale : p. 23.

201 *Ibid.* Version originale : précision apportée par le traducteur. Le LSD6 et l'acide lysergique sont une seule et même molécule.

202 *Ibid.* Version originale : "bufotenine", p. 23.

203 *Ibid.* Version originale : p. 23.

204 *Ibid.*, p. 26. Version originale : p. 23.

205 *Ibid.* Version originale : "pod", p. 3.

206 *Ibid.*, p. 33. Version originale : "Yen pox", p. 7.

207 *Ibid.*, p. 50. Version originale : "C on Rx", p. 17.

208 *Ibid.*, p. 29. Version originale : "Catnip", p. 5.

209 *Ibid.*, p. 37. Version originale : "a shot", p. 10.

210 Éric BORDAS, « Jean Genet, ou l'homo c'est le style » dans *Rituels de l'exhibition*, (sous la direction de) ALAZET, Bernard, DAMBRE, Marc, Dijon, éditions universitaires de Dijon, coll. « écritures », 2009, p. 39 : « L'écart par rapport au modèle de la prose des contemporains, Sartre, Gide, Camus, est patent : tout est marqué par une rhétorique de l'excès. ».

voile du palais[211].

Ce morceau littéraire présente l'habileté de l'auteur à utiliser la fonction émotive du langage pour présenter son sentiment du beau. Genet se sert ici de tropes comparatives et métonymiques pour construire cette tonalité emphatique qui sert de soubassement au chant du sperme de Stilitano. Ainsi, jamais l'objet n'est désigné par son signe premier : après l'avoir comparé à un autre fluide corporel qu'est le « crachat », il l'associe à une « toile d'araignée ». Usant d'un champ lexical de la substance au travers des termes à valeur laudative « lourd », « onctuosité », « enduit », « matière » et « tissu », l'auteur esthétise un phénomène organique dans sa maîtrise du registre classique.

b. Polyphonie : les voix du *queer*

Nous orientons à présent la réflexion sur la possibilité d'un langage performatif du *queer* à l'aide de la notion de polyphonie dans son sens premier, c'est-à-dire en laissant de côté son usage backhtinien[212]. Le langage des avatars *queer* apparaît ainsi comme une superposition de voix.

Agnès Vannouvong nous offre le point de départ à une réflexion sur l'écriture polyphonique genétienne : « Il faut partir d'un constat : la trangression-subversion se déploie dans un trouble linguistique, c'est-à-dire dans l'interstice linguistique d'une langue entre le féminin et le masculin, une langue de la performance identitaire[213]. ». Ce constat est surtout valable pour *Notre-Dame-des-Fleurs* et concerne bien évidemment le travesti Divine. Dès les premières pages du roman, le narrateur Jean informe, dans ce que nous pouvons considérer comme étant un avertissement au lecteur, qu'il « parler[a] de Divine, au grès de [s]on humeur en mêlant le masculin et le féminin[214] ». Ce passage incessant du « elle » au « il » fait dire à Agnès Vannouvong que « la langue elle-même est minée de l'intérieur par l'ambiguïté[215] » et qu'en ceci elle ressemble à « l'écriture blanche » barthienne[216]. La comparaison avec cette forme de langage littéraire reste dans l'ouvrage critique à un état embryonnaire car si l'indétermination de Divine échappe à « toute servitude [d']un ordre marqué du langage[217] », l'écriture genétienne n'est pas « [c]ette parole transparente, inaugurée par *l'Étranger* de Camus,

211 J. GENET, *Journal du voleur*, p. 17-18.

212 Pour le formaliste russe Mikhaïl Bakhtine, la polyphonie et le dialogisme sont indissociables : ces notions tendent à conférer aux personnages une voix propre, l'auteur pouvant alors se dédouaner des discours présents dans son œuvre.

213 A. VANNOUGONG, *Les revers du genre*, *op. cit.*, p. 182.

214 J. GENET, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 24.

215 A.VANNOUVONG, *Les revers du genre*, *op. cit.*, p. 146.

216 *Ibid.*, p. 184.

217 Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions Points, 2014, p. 108.

accompli[ssant] un style de l'absence qui est presque une absence idéale du style[218] […] ». Tout en gardant son style, Genet transgresse le langage lorsque, parlant du destin qu'il réserve à son personnage, « héros fatal[219] » est accordé au masculin alors que le paragraphe s'ouvre sur l'image d'une « Divine […] gracieuse[220] ».

Dans un de ses essais, Burroughs s'interroge sur la binarité de l'identité genrée et sexuelle :

> Qui est compétent pour décréter des dogmes sexuels et les imposer aux autres ? […] Est-ce que la séparation des sexes est un expédient arbitraire pour perpétuer un arrangement impraticable ? Est-ce que la prochaine étape implique que les sexes fusionnent en un organisme unique ? […] Serait-ce trop demander à cette espèce de poissons mis sur le sable – la race humaine – de considérer l'impensable, pour le bien de l'évolution[221] ?

Si cet enchaînement de questions rhétoriques est en rapport direct avec le *queer* et offre même, dans l'image d'un « organisme unique », une variation du mythe d'androgyne opérant dans un hypothétique futur, jamais le corpus n'offre à lire cette forme de performativité. Toutefois, la polyphonie est, elle aussi, à l'œuvre dans *Queer*. La nouvelle de Burroughs, en plus des descriptions de paysages surréalistes sud-américains, met à l'honneur une variation de l'écriture automatique, méthode chère à André Breton et à Pierre Soupault qui en font usage pour la première fois dans *Les Champs magnétiques*[222]. L'exemple qui va suivre tend à montrer l'écriture burroughsienne comme une pratique littéraire hybride et *queer* puisqu'elle questionne l'identité du personnage principal. Un monologue incontrôlé de Lee survient dans cet espace symbolique qu'est le bar : délaissé par Allerton et Mary, Lee se laisse aller à des digressions que le narrateur précise être « dicté[es] par un invisible souffleur ». Le monologue, qui tient sur quatre pages[223], en plus de mimer un mode d'écriture surréaliste, raconte une histoire surréaliste qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler celles qui composent *Le festin nu*. En effet, le récit de Lee s'ouvre sur une remarque générale concernant le jeu d'échec et son origine arabe. S'ensuit une odyssée parodiée où Lee se rêve « [s]ahib[224] », c'est-à-dire « seigneur », sur le continent africain. Le reste du monologue s'avère être la retranscription d'un dialogue entre Lee et « Gus l'Empaffé[225] », marchand d'esclaves qui peine à satisfaire les exigences du sahib. Le monologue burroughsien s'achève comme il a commencé, à savoir « brusquement[226] », sans motivation ni explication. L'exposition de cette polyphonie nous apprend deux choses : d'une part Lee n'est pas un personnage typique mais est bien constitué de « toutes les voix qui résonnent dans la tête de Burroughs[227] », d'autre part l'écriture automatique renvoie à une certaine urgence qu'est celle de dire son étrangeté dans ce qu'Oliver Harris considère comme « un

218 *Ibid.*, p. 109.
219 J. GENET, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 25.
220 *Ibid.*
221 W. BURROUGHS, *Essais*, *op. cit.*, p. 160, 175.
222 André BRETON, Pierre SOUPAULT, *Les Champs magnétiques* [1920]*, suivi de S'il vous plaît et de Vous m'oublierez*, Paris, Gallimard, 1971.
223 W. BURROUGHS*, Queer*, *op. cit.*, p. 117-121. Version originale, p. 57-60.
224 *Ibid.*, p. 118. Version originale : "Sahib", p. 57.
225 *Ibid.* Version originale : "Corn Hole Gus", p. 57.
226 *Ibid.*, p. 121. Version originale : "suddenly", p. 60.
227 *Ibid*, Introduction, p. 31. Version originale : "all the voices in Burroughs'head", p. xxviii.

acte d'exorcisme[228] ».

B. La naissance d'une « forme-sens » : quand déconstruction du texte rime avec déconstruction de l'identité

Alors que nous venons de considérer la microstructure langagière des écritures de Genet et de Burroughs, l'organisation de ces dernières au sein même de l'appareil narratif constitue l'objet de ce second point. Si la « queerisation » du langage littéraire a pu être démontrée, la forme toute entière de l'œuvre pourrait aussi l'être. Nous en appelons à Marcelin Pleynet, cité dès l'introduction, pour avancer une ressemblance de « composition[229] » entre *Le festin nu* et « certains romans de Jean Genet[230] ». Nous élargissons l'hypothèse de l'écrivain et critique à notre corpus et vérifions son postulat.

1. L'écriture fragmentaire et la morphologie du récit

Les analyses narratologiques, issues du formalisme[231], établissent des ressemblances et autres schémas communs entre plusieurs œuvres relevant d'un même genre littéraire. Si l'autofiction est un genre problématique, nous pouvons penser que l'établissement d'une morphologie lui étant spécifique restera à l'état d'esquisse. Néanmoins, l'éclatement d'une structure narrative « classique » est visible dans nos quatre œuvres et permet une nouvelle comparaison de Genet et Burroughs qui, de par cette déconstruction schématique, entrent presque de manière précoce dans ce que nous appelons le contemporain. En effet, certains critiques de Genet ont vu dans son écriture une forme cinématographique : les rapports entre sa littérature et le septième art sont d'une part perceptibles dans son travail de dramaturge auquel il se consacre à la fin de sa carrière, d'autre part tout à fait visibles dans les adaptations à l'écran de plusieurs de ses œuvres. La tendance naturelle de Burroughs à l'expérimentation et sa connaissance de la psychanalytique servent une écriture qui, suivant le principe d'André Breton, repose sur « l'absence de tout contrôle exercé par la raison[232] ». C'est ainsi que *Queer* et *Le festin nu* offrent à lire des morceaux littéraires s'apparentant au surréalisme. Situées en amont de sa seconde période littéraire, ces deux œuvres sont également les prémices du *cut up*, méthode d'écriture que Burroughs, galvanisé par la présence de Brion Gysin (anciennement membre du mouvement

228 *Ibid.* Version originale : "an act of exorcism", p. xxviii.

229 Cf. Introduction, « Présentation des auteurs ».

230 *Ibid.*

231 C'est Vladimir PROPP qui avec sa *Morphologie du conte* [1928], Paris, Éditions du Seuil, 1965, lance les études de narratologie : « Le résultat de ce travail sera une morphologie, c'est-à-dire une description des contes selon leurs parties constitutives et des rapports de ces parties entre elles et avec l'ensemble. », p. 28.

232 André BRETON, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 328.

surréaliste), met au point au *Beat hotel* en 1958[233]. Que ce soit donc au travers d'une écriture cinématographique ou d'une forme embryonnaire du *cut up*, la narration des œuvres du corpus est fragmentée, complexe, et entre de ce fait dans une logique proche d'une littérature contemporaine rimant avec indiscipline.

a. Une apparente confusion structurelle …

Considérant l'autobiographie comme un des matériaux génériques de l'autofiction, la structure des œuvres du corpus pourrait s'établir suivant un ordre chronologique répondant à l'objectif de la rétrospection. Cependant, l'apport de fiction que dispense notre quatuor trouble nécessairement l'appareil de la mémoire, ce dernier ne pouvant être « raconté » conformément à la linéarité temporelle. Genet et Burroughs outrepassent la temporalité classique de même que la logique du récit.

Prenons le cas de Burroughs et repérons d'abord des similarités entre *Queer* et *Le festin nu* : les deux ouvertures se font *in medias res* avec l'apparition de son avatar Lee. L'enchaînement des souvenirs se fait ensuite sans réelle justification, Burroughs éludant toute forme de logique. Si dans *Queer*, les inactions et digressions du personnage principal sont rarement liées par des connecteurs logiques ou autre marque d'articulation, dans *Le festin nu* se sont les étapes de la catabase qui surgissent à chaque fois comme de nouvelles ouvertures, l'auteur américain n'usant pas des nombreux *topoi* que de célèbres catabases littéraires ont pu offrir. L'écriture burroughsienne semble ainsi toujours répondre au seul besoin de spontanéité, une forme d'urgence qui mime la défaillance d'un flux mémoriel que seule la fiction peut combler. De surcroît, au sein même de cette structure en dents de scie, la multiplication des lieux et des personnages tend à faire voir *Queer* et *Le festin nu* comme deux œuvres foisonnantes et complexes malgré leur brièveté.

Chez Genet, l'éclatement structurel est d'autant plus visible qu'il devient l'un des principaux enjeux de l'écriture littéraire. Outre un singulier lyrisme précédemment mentionné, le style genétien tient également à cette narration indisciplinée identifiée par plusieurs de ses critiques. Pour *Journal du voleur*, Jean-Bernard Moraly parle à raison d'une « structure enchevêtrée[234] » : mais l'enchaînement des parties ne se fait pas sur le même mode que Burroughs. Plutôt que de changer de focalisation sans avoir auparavant énoncé de lien causal entre deux unités narratives, Genet pratique un enchaînement par capillarités. Constitué de multiples digressions, le schéma narratif de *Journal du voleur* complexifie la lecture et l'empêche résolument de rejoindre les autobiographies classiques. Nous relevons certains de ces passages digressifs. Alors que le narrateur raconte la confiscation de son tube de vaseline par un policier espagnol, cet événement du passé le fait se souvenir d'un autre épisode de sa vie : « (En le

233 B. MILES, *Call Me Burroughs*, *op. cit.*, p. 339.
234 J-B. MORALY, *Jean Genet : la vie écrite*, *op. cit.*, p. 55.

décrivant [le tube de vaseline], je recrée ce petit objet, mais voici qu'intervient une image : sous un réverbère, dans une rue de la ville où j'écris, le visage blafard d'une petite vieille[235] […] ». La digression, détachée du reste de la narration par des parenthèses, continue sur une page entière. Un même usage typographique permet au narrateur une courte envolée, quasi lyrique, au moment où il chante déjà l'acte de voler : « découvrant de l'or il me semble l'avoir déterré : j'ai fouillé des continents, des îles océaniennes ; les nègres m'entourent, de leurs piques empoisonnées ils menacent mon corps sans défense, mais, la vertu de l'or agissant, une grande vigueur me terrasse ou m'exalte, les piques s'abaissent, les nègres me reconnaissent et je suis de la tribu[236]) ». Ces deux exemples constituent des fractures à l'intérieur même de la trame narrative principale : loin de servir de « pauses » à la rétrospection, elles complexifient le projet autofictionnel et laissent à chaque fois paraître un nouvel aspect du narrateur tantôt en orphelin croyant reconnaître sa mère dans une passante, tantôt en conquistador ou autre aventurier attiré par ce qui lui est étranger. Pour ce qui est de *Notre-Dame-des-Fleurs*, Genet se refuse également à la linéarité temporelle : dans son article, Najet Limam Tnani évoque en effet « deux histoires, celle de Divine et celle de l'écrivain, dont les fragments ne cessent de s'entrecroiser selon le principe du montage alterné et celui du montage parallèle[237]. » La pratique de l'écriture cinématographique ici identifiée par la professeure montre le caractère précurseur de Genet, ou même plutôt contemporain comme nous l'avons préalablement avancé. Sartre se veut moins élogieux sur ce point et considère ce déconstructivisme littéraire comme n'étant rien moins que « de l'autisme [ou] des formes prélogiques de la pensée[238] ». Nous rangeant à l'avis de Najet Limam Tnani, ne serait-ce que pour l'objectivité de son propos, il faut maintenant se poser la question de l'intentionnalité de l'auteur. Autrement dit, si le désordre structurel des œuvres du corpus n'est pas dû à « l'autisme » des auteurs, de quoi est-il le résultat ?

b) … qui relève d'un « procédé »

L'un des critiques de Genet l'a dit à propos du *Journal du voleur* : « Cette autobiographie truquée, répète des principes (montage de souvenirs par exemple) qui commencent à sentir le procédé[239]. ». Suivant l'intuition de Jean-Bernard Moraly, pensons dès à présent la structure littéraire et son caractère

235 J. GENET, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 21-22.
236 *Ibid.*, p. 32.
237 Najet Limam TNANI, « Exhibitionnisme, cinéma et besoin de visibilité dans Notre-Dame-des-Fleurs » dans *Rituels de l'exhibition*, *op. cit.*, p. 56. Citation utilisée dans la communication « Les stratégies de réappropriation […] », *op. cit.*, colloque M2 2021.
238 J-P. SARTRE, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 501.
239 J-B MORALY, *Jean Genet : la vie écrite*, *op. cit.*, p. 207.

désordonné comme une autre forme de performativité *queer* assumée plutôt qu'en tant que produit d'une mémoire personnelle défaillante. Allons plus avant de la présente réflexion : si Jean-Bernard Moraly emploie la tournure phrastique péjorative « commencer à sentir » c'est peut-être parce que Genet, au travers d'un abus du procédé susmentionné, ne cache finalement rien de son projet autofictionnel et joue un beau tour à son lectorat. C'est donc sous le signe paradoxal de la répétition et de la schématisation narrative que se place l'étude d'une morphologie désordonnée, *queer*.

Pour illustrer le propos de Jean-Bernard Moraly, commençons par repérer le « procédé » du *Journal du voleur*. Si ce dernier est en lien avec le « montage » et donc avec l'écriture cinématographique, ce sont les ruptures du tissu narratif qu'il nous faut observer, ces dernières pouvant être assimilées à des *flashback* ou à d'autres techniques du septième art. Nous retenons deux moments où la narration est ainsi interrompue. Le premier se situe lorsque Jean rencontre Stilitano : après que ce dernier lui a dit qu'il venait de déserter « la Légion[240] », le narrateur se souvient « d'une scène nuptiale[241] » entre « deux légionnaires[242] ». Seulement le terme de « souvenir » utilisé par le narrateur est dévoyé : si la scène est d'abord présentée comme un événement auquel Jean a assisté dans le passé, elle devient à la page suivante « une féerie qui se renouvel[le[243]] ». La véracité du propos autobiographique est donc ici mise en jeu et ne fait qu'accroître la possibilité de se trouver, en réalité, face à un avatar *queer* de l'auteur. Ce que Jean-Bernard Moraly appelle « procédé » pourrait donc être cette création de souvenirs, dont le degré de fictivité est plus ou moins perceptible. Le second exemple, qui se présente également comme un souvenir passé, est travaillé sur le mode de l'hypotypose tant et si bien que les faits sont oubliés au profit des impressions et des réflexions que le narrateur dit ressentir ou avoir à cet instant précis. Ainsi des propositions telles que « [d]es lièvres invisibles devaient le parcourir[244] » (en parlant d'un champ de seigle) ou « [j]e m'avançai lentement, sûrement, avec la certitude d'être le personnage héraldique pour qui s'est formé un blason naturel : azur, champ d'or, soleil, forêts[245] » semblent s'être superposées *a posteriori* de l'action initiale qu'est cette traversée de la frontière polonaise[246]. Plutôt que de considérer le *Journal du voleur* comme une fausse autobiographie, il faut savoir lire ce récit de vie comme une histoire largement inspirée de la réalité du passé qui, en s'étant redonnée à la mémoire du narrateur, a subi son analyse et parfois même des réécritures inévitables dues à son statut d'écrivain, l'autofiction présentant donc plusieurs Jean(s). La complexité de la narration de *Notre-Dame-des-Fleurs* ayant été ramenée à la double histoire du travesti Divine et de l'écrivain Jean, un élément permet de trouver une certaine cohérence : alors que le roman ne contient aucun chapitre et que les deux histoires s'entrecroisent

240 J. GENET, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 36.
241 *Ibid.*
242 *Ibid.*
243 *Ibid.*, p. 37.
244 *Ibid.*, p. 53.
245 *Ibid.*
246 *Ibid.*, p. 52.

parfois même sans retour à la ligne, les « Divinarianes » sont l'unique indice chronologique. À trois reprises Genet place ce titre de « chapitre[247] » au milieu d'une page, en lettres capitales, entre deux paragraphes. Ainsi, la vie de Divine est séparée en trois grandes parties, nommées d'après ce que nous pensons être l'association du prénom de l'héroïne et de celui de la déesse grecque Ariane. Remarquons ici l'habileté de l'écrivain à se saisir du mythe du fil d'Ariane pour, à l'instar de ce qu'a fait la fille du roi Minos pour Thésée, aider une lecture labyrinthique au moyen du conducteur que sont ces trois « Diviniarianes » mises en relief[248]. Une stratégie d'ailleurs mise en abyme à l'issue du roman : « Mais c'est de cet instant que semble partir le fil qui devait conduire Culafroy-Divine, selon une fatalité supérieurement agencée, à la mort[249]. ». Nous pouvons donc en conclure que, si désordre il y a au sein de la structure romanesque, il n'est autre que « supérieurement agenc[é] » par l'écrivain lui-même qui joue autant avec la forme du texte qu'avec la forme de son héroïne.

Est-ce qu'un « procédé » similaire est visible dans les œuvres de William Burroughs ? S'agissant du « travail » des souvenirs, *Queer* (qui rappelons-le se présente comme le récit de vie de l'écrivain à une période trouble) ne semble pas offrir une telle réécriture : s'il est des changements ou des oublis, ces derniers sont pour le coup du fait du trouble de la mémoire et de l'état psychique dans lequel se trouvait l'écrivain. La véritable technique que Burroughs met en place dans ses deux œuvres est de donner, à la manière de Genet avec son fil d'Ariane, un sens à son chaos narratif. Ce que nous construisons ici est une quasi antithèse du point précédent, dans lequel nous avons décrit le tissu de *Queer* et du *Festin nu* comme un enchaînement contingent de tableaux ou d'actions. C'est à propos du chef d'œuvre burroughsien qu'Eric Mottram dit la chose suivante :

> (…) nous avons besoin, pour décoder l'expérience, d'autres formes d'information et en particulier de la logique non linéaire et de la sémantique des signes arbitraires suggérés par Alfred Korzybski (dont Burroughs suivit le séminaire à l'université de Chicago en 1939, après avoir lu *Science and Sanity* en 1936), des jeux linguistiques spatio-temporels de James Joyce, Gertrude Stein et Marcel Proust, ainsi que du découpage du temps et de l'espace inhérent à l'art cinématographique. L' « espace intérieur » de Burroughs apparaît comme un espace-temps de zones psychiques et d'obsessions politiques qu'il faut disloquer et démolir, puis remplacer par de l'information et non de l'impuissance et de l'aliénation[250].

Si *Le festin nu* est une « expérience », alors son procédé expérimental serait précisément ce refus d'une écriture narrative classique basée sur la chronologie et la causalité. La « non linéar[ité] » et l'arbitraire » prévalent à la catabase de Lee, et s'il est une unité permettant de comprendre que ce dernier a changé de lieu, ce n'est que le paragraphe. Comme le dit Eric Mottram, ce voyage infernal n'est autre chose que la visite de Lee dans son propre « "espace intérieur" », et une fois de plus la forme du texte mime le caractère *queer* du personnage. Enfin, la référence que le critique fait aux auteurs connus pour des

247 J. GENET, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 46.
248 Nous pouvons lire « Divinariane » à trois reprises dans *Notre-Dame-des-Fleurs* : p. 46, p. 112, p. 196.
249 *Ibid.*, p. 204.
250 E. MOTTRAM, *William Burroughs, l'algèbre du besoin*, *op. cit.*, p. 14.

œuvres appartenant au courant de conscience renforce notre théorie selon laquelle notre corpus *queer* est une forme-sens.

De la microstructure langagière, à la macrostructure syntaxique, Genet et Burroughs s'attellent à un travail de déconstruction, de démantèlement. Et si, à première vue, cette narration chaotique semble provenir de leurs caractères volontairement transgressifs, elle coïncide finalement avec l'objet de leurs écrits. Comment peuvent-ils raconter les vies de Jean et de Lee, avatars autofictifs en perpétuelle construction (et déconstruction), au moyen d'une écriture classique suivant une logique narrative temporelle ? Ayant dégagé de notre corpus cette « forme-sens » qui sert la performativité *queer*, il nous faut, pour clore cette Partie II, étudier la fiction comme un espace privilégié au sein duquel se révèlent désirs amoureux et fantasmes sexuels *queer*.

Chapitre 3. La fiction comme catalyseur d'un *queer* en acte

Alors que nous venons de faire état de la forme-sens du corpus, la performativité *queer* se lit maintenant dans les amours et la sexualité des personnages principaux. Dans les œuvres, la fiction joue en effet un rôle prédominant : le travail d'une *materia prima* biographique implique *de facto* une forme de re-création, celle-la même qui a donné naissance à des avatars textuels identifiés. Le schéma narratif autofictif révèle non-dits et fantasmes qui contribuent à voir en les personnages principaux des avatars performatifs du *queer*. Pour construire notre définition de la fiction, nous avons recours à deux figures tutélaires de la psychanalyse que sont Sigmund Freud et Jacques Lacan. Le premier, dans son essai *Le créateur littéraire et la fantaisie*[251], dresse en ces termes le portrait des écrivains ayant recours à la fiction[252] : « On est en droit de dire que l'homme heureux ne s'y livre jamais [à l'écriture de fantaisies], seulement l'homme insatisfait. Les désirs insatisfaits sont les forces motrices des fantaisies, et chaque fantaisie

[251] Sigmund FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1985, p. 29.

[252] Freud utilise le terme de « fantaisie », mais nous devons comprendre « fiction » : « Le créateur littéraire fait donc la même chose que l'enfant qui joue ; il crée un monde de fantaisie, qu'il prend très au sérieux, c'est-à-dire qu'il dote de grandes quantités d'affects, tous en le séparant nettement de la réalité. », p. 34.

particulière est accomplissement d'un désir, un correctif de la réalité non satisfaisante[253]. ». Cette ultime expression de « réalité non satisfaisante » a, au vu du caractère marginal dont ne peuvent être détachés nos auteurs et leurs avatars, un intérêt tout particulier que nous allons développer. Pour compléter cette première approche de la fiction tournons-nous vers Lacan qui, dans son analyse des travaux freudiens, rouvre le débat sur la frontière séparant la réalité et la fiction :

> Et c'est à l'intérieur de cette opposition entre la fiction et la réalité que vient se placer le mouvement de bascule de l'expérience freudienne. Une fois opérée la séparation du fictif et du réel, les choses ne se situent pas du tout là où l'on pouvait s'y attendre. Chez Freud, la caractéristique du plaisir, comme dimension de ce qui enchaîne l'homme, se trouve tout entière du côté du fictif. Le fictif, en effet, n'est pas par essence ce qui est trompeur, mais à proprement parler ce que nous appelons le symbolique[254].

Pour le psychanalyste français, la fiction n'est pas perçu de manière péjorative : elle entre dans le domaine du « symbolique » qui, au sens lacanien, « surgit lorsqu'on doit se prononcer, faire élection, s'engager, donner sa parole […] [le symbolique] [s]e rattach[ant] au langage et plus particulièrement à l'acte de parole[255]. ». Cela ayant été posé, nous convenons que la fiction résulte d'une part du sentiment de déception des écrivains face à la réalité, d'autre part qu'en ralliant le symbolique, elle engage la parole de celui qui l'énonce et devient une forme du discours performatif.

A. Révélation de l'être-amoureux : de la « réalité non satisfaisante » au « tribunal du réel »

Dans ce premier point, nous mettons en vis-à-vis *Journal du voleur* et *Queer* qui racontent les « amours » des protagonistes. Mais la révélation de tels sentiments est faite à contre-temps et dans un espace diégétique particulier où seul le narrateur est à la fois le destinateur et le destinataire de la parole amoureuse. Pour rester dans le registre psychanalytique, c'est après une « auto-analyse » facilitée par le genre de l'autofiction que les avatars de Genet et de Burroughs font l'expérience de la catharsis.

1. La lexique amoureuse

Elizabeth Stephens, commentatrice de Jean Genet, remarque une impossible communication entre les personnages de ce dernier : "When Genet's characters attempt to communicate their feelings

253 S. FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, *op. cit.*, p. 38.

254 Jacques LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, (1986 : 22), cité dans Françoise LAVOCAT, *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2016, p. 120.

255 Patrick JUIGNET, « Lacan, le symbolique et le signifiant », Clinique méditerranéennes, 2003/2, n°68, p. 131-144.

for one another – and especially when these involve tenderness or affection – they find themselves bumping against walls of a linguistic closet that defines the border between what can and cannot be said[256].". Mais alors que « l'intrigue » principale du *Journal du voleur* s'agrège précisément autour de ces relations amoureuses, comment le narrateur surmonte-t-il le « carcan linguistique » ? La question demeure la même pour l'avatar de William Burroughs dans *Queer*, Lee n'étant pas satisfait de sa relation avec Gene Allerton. C'est à partir de la citation d'Elizabeth Stephens que nous allons relever les éléments du langage amoureux, dans le but d'identifier l'espace (diégétique ou narratif) où le *queer* entre en acte.

a. Le silence burroughsien

Queer met en lumière une impossible communication amoureuse entre Lee, individu *queer* désabusé par la vie, et le jeune Allerton qui expérimente tout juste l'homosexualité. Avant même que le personnage principal ne parvienne à combler le désir qu'il éprouve pour Gene Allerton, la révélation de sa « pédérastie » est faite par autrui : « Il [Lee] espérait que Joe mettrait sur le tapis la question de la pédérastie, afin de pouvoir jauger la réaction d'Allerton. Il s'imaginait qu'il était grand temps d'éclairer Allerton sur son compte. Plus question de finasser[257] … ». Leur relation s'ouvrant sur des non-dits, cette dernière n'évolue pas dans un autre sens : l'absence de communication tend à faire de Lee un personnage quasi tragique alors que c'est lui-même qui « [d]ans toute relation, en amour comme en amitié […] s'effor[ce] d'établir un contact tacite, sur un plan intuitif – silencieux partage d'idées et de sentiments[258]. ». Victime de son propre schéma communicatif reposant donc sur le silence, l'avatar de William Burroughs éprouve des émotions semblables à celles d'un amant éconduit par exemple lorsqu'il « s'effor[ce] de dominer sa colère et sa contrariété[259] » ou que « sa voix [devient] presque atone[260] ». Le « carcan linguistique » empêchant Lee de dire son amour l'atteint au point de voir jaillir un registre pathétique dans cet extrait évocateur :

> Il se leva et sortit. Il allait à pas lents. À plusieurs reprises il dut s'appuyer contre un arbre, fixant le sol, comme s'il avait mal au ventre. Une fois chez lui, il se débarrassa de sa veste et de ses chaussures et s'assit sur le lit. Sa gorge se noue, ses yeux s'embuèrent et il s'écroula sur le lit, secoué de sanglots convulsifs. Il remonta ses genoux contre sa poitrine, serrant les poings sur ses yeux[261].

[256] E. STEPHENS, *Queer Writing*, *op. cit.*, p. 64. Nous traduisons : « Lorsque les personnages genétiens tentent d'exprimer réciproquement leurs sentiments – et particulièrement lorsqu'il s'agit de sentiments impliquant tendresse ou affection – ils se heurtent aux murs d'un carcan linguistique qui définit les limites entre ce qui peut et ne peut être dit. »

[257] W. BURROUGHS, *Queer*, *op. cit.*, p. 89. Version originale : "He was hoping Joe would bring up the subject of queerness so he could gauge Allerton's reaction. He figured it was time to let Allerton know what the socre was. Such a thing as playing it too cool.", p. 30.

[258] *Ibid.*, p. 110. Version originale : "In any relation of love or friendship, Lee attempted to establish contact on the non-verbal level of intuition, a silent exchange of thought and feeling.", p. 50.

[259] *Ibid.*, p. 109. Version originale : "He was trying to control his hurt and anger", p. 49.

[260] *Ibid.* Version originale : "his voice toneless", p. 49.

[261] *Ibid.*, p. 111. Version originale : "He got up and walked out. He walked slowly. Several times he leaned on a tree, looking at the ground as if his stomach hurt. Inside his apartment he took off his coat and shoes, and sat down on the bed. His

La prépondérance de passé simple et l'accumulation des propositions verbales donnent à la scène un rythme soutenu et quasi mécanique, comme si Lee n'existait plus qu'à travers un corps revenu à l'état de fœtus. Cette description misant sur le *pathos* traduit un changement intérieur chez Lee, confirmé par l'unique affirmation de son amour : « "Je l'aimais, et j'aurais voulu qu'il m'aime", songea Lee[262]. ». Une fois de plus, ce que nous aurions pu comprendre comme une proposition déclarative capable de faire tomber les « murs d'un carcan linguistique » devient nulle car énoncée dans le strict espace personnel de Lee, alors qu'il est en train de « songer ».

b. Amour courtois genétien ?

Chez Burroughs, l'amour est passé sous silence au sein de deux espaces narratifs : celui dans lequel Lee et Allerton communiquent en tant que personnages de la diégèse, celui réservé au narrateur. Il n'en va pas de même pour Genet qui, dans le *Journal du voleur*, cède à l'instance narratrice la possibilité de se dégager du « carcan linguistique » qui reste opérant dans les dialogues entre Jean et Stilitano. Ainsi, à diverses reprises, le narrateur autodiégétique, dans des énoncés à valeur de vérité, avoue son amour : « Stilitano pouvait trahir son pays et moi-même le mien par amour pour Stilitano[263]. », « Mon amour pour Stilitano me remettait au fait d'un si exceptionnelle disposition[264]. ». De ces deux propositions, nous en tirons deux « bénéfices » du sentiment amoureux : d'une part le dévouement, d'autre part la perfection dans le sens où l'amour rend meilleur celui qui le ressent (c'est-à-dire Jean). À défaut d'être révélé à l'amant, l'amour du protagoniste de *Journal du voleur* entre étonnement dans le registre courtois. Toutefois, cela ne suffit pas à faire rentrer l'autofiction genétienne dans une littérature classique. À ce sujet Pierre-Marie Héron, commentant le *Journal du voleur*, affirme que « […] le chant d'amour n'est presque jamais dithyrambe exclamatif, mais dévotion tendre, la douleur presque jamais pathos déchirant, mais sobriété nue[265] … ». Ce que nous observons alors dans le « dire amoureux » du narrateur n'est autre que l'inverse que celui de *Queer* réalise : l'amour est écrit et réaffirmé, mais les transports, excessifs, qui l'accompagnent habituellement sont estompés.

throat began to ache, moisture hit eyes, and he fell across the bed, sobbing convulsively. He pulled his knees up and covered his face with his hands, the fists clenched.", p. 51.

262 *Ibid.*, p. 112. Version originale : " « I liked him and I wanted him to like me », Lee thought.", p. 52.

263 J. GENET, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 56.

264 *Ibid.*, p. 100.

265 Pierre-Marie HÉRON, *Commente* Journal du voleur *de Jean Genet*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2003, p. 112.

2. Passer aux aveux : rôle de la fiction et motif du rêve

Ce qui constitue la « réalité non satisfaisante » de Jean et de Lee dans ces deux œuvres est l'échec amoureux : si le premier a de nombreux amants, le seul qu'il semble vraiment désirer est Stilitano qui reste toujours inaccessible. Pour le second, même s'il conquiert Gene Allerton, l'attitude réticente de celui-ci le désole. Pour pallier l'échec de l'appareil communicatif, les protagonistes font donc appel à la fiction, qui se lit cette fois dans le motif du rêve et ses variations. En effet, les instants où Jean et Lee songent sont nombreux et révèlent une conscience mise à nue. L'intensité des sentiments découverts donne au texte une dimension *queer* que nous lisons dans les passages suivants.

Peu après sa rencontre avec Stilitano, le narrateur du *Journal du voleur* interprète ce qu'il a vécu comme un véritable coup de foudre : « Je dus me retenir à d'invisibles agrès, j'aurais roucoulé. Les mots n'eussent pas seulement, ni le ton de ma voix, exprimé ma ferveur, je n'eusse pas seulement chanté, c'est vraiment l'appel du plus amoureux des gibiers que ma gorge eût lancé[266]. ». Le conditionnel présent « aurais » à valeur d'irréel, auquel s'additionne les deux subjonctifs imparfait « eussent » traduisant une action non réalisée au moment où le locuteur Jean s'exprimait, illustrent finalement l'expression de « réalité non satisfaisante ». Le protagoniste avoue ici (dans le temps de l'écriture, postérieur à l'événement donc) qu'il aurait aimé lancer un cri animal, semblable à celui d'un cerf bramant pouvons-nous supposer d'après le syntagme le « plus amoureux des gibiers », pour faire savoir ses sentiments à Stilitano. Un désir bestial étrangement tu au moment où il a été ressenti, mais qui peut être écrit après l' « interprétation de "faits" […] limités ni par l'espace ni par le temps[267] ».

Cependant, la dimension *queer* du rêve se retrouve nettement plus chez Burroughs. Commençons par une remarque de Lee, rapportée par le narrateur omniscient : « Lee se doutait qu'Allerton ne pourrait lui offrir ce qu'il cherchait. Le tribunal du réel avait rejeté son recours en grâce. Et pourtant Lee était incapable de renoncer. "Je pourrais peut-être découvrir un moyen de refaçonner le réel à ma convenance.", songea-t-il[268]. ». Alors que la possibilité de « refaçonner le réel » parvient tout juste à la conscience de Lee, nous trouvons, en amont de cet extrait, des tentatives de fictionnalisation du réel tordues ou bizarres pour reprendre la synonymie de *queer*. Par exemple lorsque Lee se mue en une présence fantomatique dans l'espoir d'atteindre physiquement Allerton : « Une main imaginaire se projeta alors si violemment sur Allerton qu'il semblait que celui-ci ne pût ignorer la caresse des doigts ectoplasmiques frôlant son oreille, des pouces immatériels lissant ses sourcils et rejetant ses cheveux en arrière[269]. ». Ou bien, et plus perturbant encore, lorsqu'il tente d'entrer (au sens littéral) dans Allerton :

266 J. GENET, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 38.

267 P-M. HÉRON, *Commente […]*, *op. cit.*, p. 58.

268 W. BURROUGHS, *Queer*, *op. cit.*, p. 115. Version originale : "The court of fact had rejected his petition. But Lee could not give up. « Perhaps I can discover a way to change fact », he thought.", p. 55.

269 *Ibid.*, p. 83-84. Version originale : "An imaginary hand projected with such force it seemed Allerton must feel the touch of ectoplasmic fingers caressing his ear, phantom thumbs smoothing his eyebrows, pushing the hair back from his face.", p. 23.

« Dans le noir, Lee sentit son corps se tendre vers celui d'Allerton … tel un pseudopode amiboïde et protoplasmique, s'efforçant de pénétrer le corps de l'autre avec la voracité d'un orvet, de respirer avec ses poumons, de voir avec ses yeux, d'éprouver le poids de ses entrailles et de ses génitoires[270]. ». Les termes scientifiques chers à Burroughs tranchent d'avec ceux employés par Genet lors de sa comparaison avec le cerf. Dissonant avec l'habituel registre utilisé pour l'expression d'un désir amoureux, le langage burroughsien contribue une fois de plus à la performativité du *queer*.

B. Les fantasmes *queer*

L'espace fictif à l'intérieur duquel la performativité *queer* reste la plus visible est le fantasme. À la différence du motif du rêve qui nous a servi dans le point précédent, le fantasme ici étudié répond exclusivement à un désir sexuel. En effet, deux œuvres de notre corpus se détachent par la propension à être caractérisées d'érotiques si ce n'est de pornographiques : c'est *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Le festin nu*. Revenons sur l'opposition séparant ces deux termes grâce à l'ouvrage *La littérature pornographique*[271] de Dominique Maingueneau :

> Chacune de ses deux notions [pornographique et érotisme] se légitime en effet par le rejet de l'autre : l'érotique ne cesse de montrer sa supériorité par sa capacité à ne pas être pornographique, tandis que le pornographique se pose comme un discours de vérité qui se refuse hypocritement à « tourner autour du pot », qui entend ne rien cacher. L'érotisme est donc perçu de manière ambivalente : tantôt comme une pornographie honteuse, qui ne veut pas dire son nom, tantôt comme ce à quoi la pornographie ne parviendrait pas à accéder[272].

Alors que l'étude des passages transgressifs qui va suivre permettra de vérifier si ces deux notions sont opérantes pour nos œuvres, nous affirmons dès lors qu'à l'instar de « certains romans de Sade ou *Sexus* d'Henry Miller [Notre-Dame-des-Fleurs et le Festin nu] sont des textes qui contiennent des séquences pornographiques, mais pas à proprement parler des œuvres pornographiques[273]. ». Nous expliquons d'abord l'origine de ces scènes érotiques et/ou pornographiques fantasmées avant de nous attarder sur l'écriture en tant que langage potentiellement performatif.

---

270 *Ibid.*, p. 92. Version originale : "In the dark theater Lee could feel his body pull toward Allerton, an amoeboid protoplasmic projection, straining with a blind worm hunger to enter the other's body, to breathe with his lungs, see with his eyes, learn the feel of his viscera and genitals.", p. 32-33.

271 Dominique MAINGUENEAU, *La littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, 2007.

272 *Ibid.*, p. 26.

273 *Ibid.*, p. 13.

1. L'imagerie charnelle

Genet et Burroughs, dans leur maîtrise de la langue, parviennent à trouver un style faisant que nous ne pouvons les confondre avec qui que soit. D'un point de vue stylistique donc, c'est une véritable « imagerie » qui naît dans les deux œuvres décrivant le plus un univers. Quelle peut être l'origine de ces « fantaisies », pour reprendre le terme employé par Freud, charnelles ? Et, si transgressives qu'elles soient, devons-nous les considérer comme des passages pornographiques sans grande importance, sans littérarité ?

a. Écrire des désirs refoulés

Le contexte d'écriture de *Notre-Dame-des-Fleurs* et du *Festin nu* explique en partie la présence de fantasmes écrits. Comme nous l'avons déjà mentionné, Jean Genet est emprisonné à Fresnes en 1942. La privation sexuelle et l'imagination artistique sont les ressorts des désirs qu'il couche sur papier. Du fait de cette situation, un rapprochement avec le marquis de Sade est évident à faire, lui qui a rédigé le sulfureux *Justine ou les malheurs de la vertu* entre les murs de la Bastille en 1788.

Concernant *Le festin nu*, l'origine de fantasmes sexuels portés à leur paroxysme dans le chapitre intitulé « La salle de jeux de Hassan » serait donc l'importante consommation de drogues de Burroughs à Tanger. Philippe Sollers nous en apprend plus dans l'article « Littérature et pornographie » :

> Comment ça fonctionne le *Festin nu* ? Par des séries de rafales de fantasmes sexuels jamais unifiés. […] Voyez Burroughs : énorme champ de positions de fantasmes sexuels ou de transgressions, mais en même temps étant donné que c'est une expérience de drogue et que par conséquent le problème de l'hallucination est inscrit dans ce qu'il écrit, tous ces fantasmes sexuels, qu'ils soient aussi transgressifs que vous voulez, sont annulés.

Ne serait-ce alors que, parce qu'ils proviennent de l'imagination ou de « l'hallucination » des narrateurs, les fantasmes sexuels perdent leur statut de discours performatifs *queer* ?

b. Une écriture pornographique ?

Pour qu'il y ait « écriture pornographique » à proprement parler, il faut que cette dernière soit, toujours d'après Dominique Maingueneau « foncièrement transgressive ; [car] elle entend donner une visibilité maximale à des pratiques auxquelles la société cherche au contraire à donner une visibilité

minimale, voire pour certaines aucune visibilité[274]. ». Pour juger l'écriture des fantasmes genétiens et burroughsiens, nous réalisons une analyse stylistique de deux extraits mis en vis-à-vis :

> *Sur l'écran*. […] La fille déboutonne la braguette du rouquin avec des doigts câlins et en extirpe son sexe menu mais dur comme du bois, couronné d'une perle de lubrifiant qui scintille. […] Elle l'entraîne dans la chambre. Il s'allonge jambes en l'air, les bras croisés autour des tibias. Elle, à genoux, lui caresse la face interne des cuisses, suit du doigt le tracé périnéal, puis se penche lui écarte les joues et darde la langue, de plus en plus profond, avec un lent mouvement circulaire de la tête, et de nouveau le périnée, ses petites bourses tendues[275] …

> Divine jouait à s'offrir et à se retirer. Notre-Dame haletait. Les deux bras de Divine entouraient ses flancs, ses mains les caressaient, les lissaient, mais légèrement, pour en sentir le frémissement, du bout des doigts, comme lorsqu'on veut sentir rouler sous la paupière le globe de l'oeil. Ses mains passèrent sur les fesses de Notre-Dame, et voici que Divine comprit. Gorgui chevauchait l'assassin blond et cherchait à le pénétrer[276].

Tout d'abord, la précision des descriptions tendrait presque à l'hypotypose, cette figure de style destinée à rendre une scène animée, presque visible aux yeux du lecteur. Ensuite, même si Genet choisit les temps du passé (imparfait et passé simple), la juxtaposition des propositions et la redondance des virgules rend finalement à la scène un rythme identique à celle du *Festin nu* narrée au présent. Concernant le champ lexical du charnel, il se décline de différentes manières. Chez Burroughs il est constitué de termes relatifs au corps humain qui relèvent d'un registre formel si c'est n'est spécifique (au sens de scientifique) : « doigts », « sexe », « jambes », « bras », « tibias », « genoux », « cuisses », « tracé périnéal », « langue », « périnée », « bourses » sont autant de noms ou de syntagmes destinés à l'édification du pornographique. N'ayant pas ici trouvé de termes foncièrement transgressifs, l'écriture pornographique de cette scène burroughsienne tient dans la précision de la description et donc dans cette « visibilité maximale[277] » d'un rapport sexuel entre un homme et une femme. Genet travaille autrement le charnel de sa scène préférant développer le sens du toucher au travers des verbes conjugués « entouraient », « caressaient », « lissaient », « chevauchait », et des infinitifs « s'offrir », « se retirer » et « pénétrer ». Le détour par le résultat d'une action corporelle rend l'écriture pornographique plus allusive, voilà donc pourquoi nous parlons, pour cet extrait spécifique, d'érotisme. La performativité des discours pornographiques et érotiques ne semble pas être annulée par le caractère imaginaire ou hallucinatoire des deux extraits tant le réalisme fait oublier l'origine de ces derniers.

---

274 D. MAINGUENEAU, *La littérature pornographique*, *op. cit.*, p. 33.

275 W. BURROUGHS, *Le festin nu*, *op. cit.*, p. 138-139. Version originale : "The girl opens his pants with gentle fingers and pulls out his cock which is small and very hard. A drop of lubricant gleams at its tip like a pearl. […] She leads the way into the bedroom. He lies down on his back and throws his legs back over his head, clasping elbows behind his knees. She kneels down and caresses the backs of his thighs, his balls, running her fingers down the perineal divide.", p. 75-76.

276 J. GENET, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 149.

277 D. MAINGUENEAU, *La littérature pornographique*, *op. cit.*, cf. citation précédente.

2. Performativité du discours érotique/pornographique

C'est par un autre biais que ce discours spécifique gagne en performativité. En effet, ce dernier sous-entend une réflexion sociologique et politique de la part de nos auteurs et ne sert pas uniquement à occuper leurs esprits inquiets au moment de la rédaction de *Notre-Dame-des-Fleurs* et du *Festin nu*. Ainsi les passages relevant d'une écriture érotique ou pornographique ont un intérêt tout particulier nous permettant d'ouvrir la réflexion sur ce qui va nous intéresser dans l'ultime partie de l'étude, à savoir la dimension politique du corpus.

a. Redéfinition ou réitération des rôles dans l'acte sexuel ?

Le discours érotique genétien devient performatif lorsque les relations de domination, au cours de l'acte sexuel, sont représentées. Agnès Vannouvong revient sur cette politisation de l'écriture :

> La chose est identique dans *Notre-Dame-des-Fleurs* où Divine se sent humiliée car elle se fait dominer par ses amants. En somme, chez Genet, accepter la domination équivaut à renoncer à sa virilité, d'où résulte le sentiment de honte. Pourquoi une telle conséquence ? Car le schème de la domination genétienne entre hommes implique un dominant et un dominé et qu'il sous-tend une *pensée de la passivité*. Il faut un dominant pour avoir un dominé ou si on n'est pas dominant, on est dominé. Ce schéma crée un jeu de pouvoir que la représentation théâtrale exhibe pour mieux le subvertir et le déconstruire, en en montrant la vanité[278].

Nous ne saurions comprendre la réitération du schéma stéréotypé dominant/dominé dans *Notre-Dame-des-Fleurs* sans cette dernière remarque révélant l'objectif de Genet qu'est de « montr[er] la vanité » de vouloir s'en tenir à un rôle préconçu à travers l'exhibition de la scène. Pour illustrer le propos d'Agnès Vannouvong nous choisissons un nouveau fantasme du narrateur qu'est celui des lutteurs : « […] deux jeunes boxeurs qui se battent (non combattent), déchirent l'un à l'autre sa chemine, et, quand ils sont nus, stupéfaits d'être si beaux, croient se voir dans une glace, restent bés une seconde, secouent – la rage d'être pris – leurs cheveux emmêlés, se sourient d'un sourire humide et s'étreignent comme deux lutteurs de lutte gréco-romaine[279] […] ». Trois thèmes génétiens majeurs apparaissent ici : d'abord la violence représentée par ces « boxeurs », ensuite la vanité au moment où ils découvrent leurs corps et « croient se voir dans une glace », et enfin la honte, celle-là même que ressent Divine lorsqu'elle se fait « dominer par ses amants[280] » et qui saisit les boxeurs lorsque la possibilité « d'être pris » se dessine devant eux.

278 A. VANNOUVONG, J*ean Genet, les revers du genre*, *op. cit.*, p. 76-77.
279 J. GENET, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 37-38.
280 Cf. citation A. VANNOUVONG précédemment utilisée.

b. Exhiber la sexualité : une stratégie de dénonciation politique burroughsienne

Les passages pornographiques du *Festin nu* lui ayant valu sa censure sont aujourd'hui autrement perçus que comme de simples « délires » sexuels d'un écrivain dépendant des drogues. De fait, Eric Mottram considère que « le point culminant du *Festin nu* est une satire strictement non pornographique contre la peine capitale qui met en plein jour la sexualité pervertie de ceux qui l'exécutent, y assistent ou lui trouvent des excuses[281] […] ». Derrière l'écriture pornographique burroughsienne se cache rien de moins qu'une satire, écrite selon l'ironie noire que nous attribuons généralement à l'écrivain américain, du joug politique de l'époque et plus précisément encore de « la peine capitale ». Voyons comment, dans un des morceaux littéraires les plus insoutenables du *Festin nu*, sexualité et mort sont effectivement liées :

> Le Mugwump tire un rideau de soie, découvrant un gibet de teck dressé sur une plate-forme de dalles aztèques devant un écran lumineux de quartz rouge. L'adolescent tombe agenouillé avec un long « Oooooh » de terreur et de conchie les jarrets. Un flux de sang brûlant lui gonfle la gorge et les lèvres, son corps se pelotonne en position fœtale et le sperme lui gicle chaud au visage. […] Soudain le Mugwump projette l'adolescent dans le vide, s'arrachant à lui d'un coup de rein. Il le rattrape par les hanches pour freiner le balancement, fait remonter ses mains stylisées de la taille jusqu'aux épaules et lui brise net la nuque[282].

Avant même d'en venir à la violence meurtrière qui saisit le Mugwump, le symbolisme du décor fait de cette scène de torture un acte quasi théâtral. Nous remarquons la place dédiée au « gibet », dramatiquement découvert au moment où le « rideau » se lève, qui, placé sur des « dalles aztèques », rappelle les sacrifices assurés par les civilisations pré-colombiennes. Sadisme et *pathos* se conjuguent ensuite lorsque la créature viole un « adolescent » terrorisé. L'acmé de l'extrait réside dans l'action rapide du Mugwump donnant la mort à sa victime lorsqu'il « lui brise net la nuque ». L'effet satirique de cet extrait serait moindre s'il n'était pas dupliqué dans une autre scène pornographique susmentionnée. Le ménage à trois de Mary, Johnny et Mark se clôt également, entre autres sévices corporels, sur le « cou de Mary qui se brise[283] ».

S'il est de nombreux passages érotiques et pornographiques dans les quatre œuvres étudiées, ils se tiennent généralement du côté de la fiction. Avant cela, nous nous rendons compte que la révélation

---

281 E. MOTTRAM, *William Burroughs, l'algèbre du besoin*, *op. cit.*, p. 57.

282 W. BURROUGHS, *Le festin nu*, *op. cit.*, p. 120-122. Version originale : "The Mugwump parts silk curtains, reveals a teak wood gallows against lighted screen of red flint. Gallows is on a dais of Aztec mosaics./The boy crumples to his knee with a long « OOOOOOOOH, » shitting and pissing in terror. He feels the shit warm between his thighs. A great wave of hot blood swells his lips and throat. His body contracts into a foetal position and sperm spurts hot into his face. […] Suddenly the Mugwump pushes the boy forward into space, free of his cock. He steadies the boy with hands on the hip bones, reaches up with his stylized hieroglyph hands and snaps the boy's neck.", p. 63-64.

283 W. BURROUGHS, *Le festin nu*, *op. cit.*, p. 148. Version originale : "Her neck snaps.", p. 83.

des sentiments *queer* des avatars de Genet et de Burroughs est soumise à un silence forcé, comme si le langage social ne pouvait soutenir le *queer* tandis que le langage littéraire, c'est-à-dire l'écriture, en est potentiellement capable. Une fois inscrit dans la fiction, le *queer* est développé jusque dans des scènes qui performent son projet déconstructiviste et libertaire. Mais la satire du monde auquel n'appartiennent pas les écrivains n'est jamais loin, et la tonalité politique se fait de plus en plus entendre.

Partie III. Investissement du *queer* dans le/la politique

Chapitre 1. L'autofiction comme un texte adressé

Dans le chapitre précédent, nous avons esquissé la figure du lecteur, lorsque l'érotisme et la pornographie ont été évoqués. Quel est le lecteur de nos autofictions ? Est-ce le « Lecteur Modèle[284] » tel qu'il a été conçu par Umberto Eco dans *Lector in fabula* à savoir comme un destinataire « capable de coopérer à l'actualisation textuelle[285] » ce qui sous-entend une certaine « compétence[286] » ? Seconde question qu'il nous faut poser : considérant « jusqu'à quel point [l'auteur] doit contrôler la coopération du lecteur, où il doit la susciter, la diriger, la laisser se transformer en libre aventure interprétative », les œuvres du corpus sont-elles « fermées » ou « ouvertes » ? La place occupée par le lecteur dans les stratégies discursives de Genet et de Burroughs conditionne les orientations interprétatives de ce dernier. Compte tenu des objectifs du genre autofictif relatifs à l'introspection mais aussi à la présentation de soi, la valeur exemplaire peut être analysée dans l'esprit d'une étude de réception. Ce que nous nous proposons d'examiner c'est une première forme d'herméneutique possiblement performative et répondant de manière plus ou moins directe au projet *queer* tel que nous l'avons posé dans l'introduction.

A. La figure contrastée du lecteur d'autofiction

Si l'objectif de l'autofiction est de se raconter autre que soi, la narration implique *de facto* un

284 Umberto ECO, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, p. 68.

285 *Ibid.*

286 *Ibid.*

destinataire. Les quatre œuvres littéraires étant parues du vivant des écrivains, ces dernières sont bien destinées à être lues. Nous avons postulé plusieurs fois que les quatre autofictions sont une forme de discours performatif *queer* : le lecteur de Genet et de Burroughs doit ainsi être identifié de même que la potentialité du discours performatif d'aboutir doit être discutée.

1. Le lecteur de Genet et de Burroughs : prise en compte du destinataire dans l'écriture ?

Le lecteur de Burroughs n'apparaît qu'en de rares occasions. Dans *Queer*, il reste une figure totalement absente de la narration, et pour cause, Burroughs lui-même indique, dans son introduction, que l'écriture de cette nouvelle lui sert de « vaccination préventive[287] » et qu'il a « donc découvert le moyen de [s]'immuniser contre toute rechute dans des aventures similaires, en transcrivant [s]on expérience[288]. ». Si Burroughs couche sur papier un morceau de sa vie, c'est par besoin : il ne veut pas revivre ses amours déçues avec Allerton, pas plus que l'événement qui l'a conduit à Mexico (la mort de sa femme). Néanmoins, *Queer* n'a pas été conçu comme un écrit ou brouillon personnel et expiatoire, il n'a pas été découvert après la mort de Burroughs. Et en dépit de sa publication tardive, la nouvelle a toujours eu comme finalité d'être lue. Dans *Le festin nu*, le lecteur est réduit à un « tu » impersonnel dès le chapitre liminaire : « [t]u connais le style[289] », « [c]omme je te le disais[290] ». Ce tutoiement du narrateur pourrait tendre vers une connivence du lecteur, mais le procédé n'est pas assez répété pour qu'une telle relation de confiance s'établisse. Dans sa « Postface atrophiée », Burroughs use de deux syntagmes pour s'adresser à son lecteur : « Aimable Lecteur[291] » et « Gentil Lecteur[292] ». Au travers des adjectifs mélioratifs « aimable » et « gentil », le narrateur fait appel à la fonction émotive du langage pour plaire à son destinataire. C'est sans compter sur la suite du propos : « Gentil Lecteur, le Verbe va se ruer sur toi, te broyer avec ses griffes d'homme-léopard[293] […] ». Aussitôt après l'avoir charmé, l'instance narratrice du *Festin nu* le met à mort et son bourreau n'est autre que la personnification du « Verbe », qui par analogie se rapporte au langage, et encore à l'écriture.

Bien plus présent dans les deux écrits de Genet, le lecteur reste une figure ambiguë. L'écrivain

287 W. BURROUGHS, *Queer*, *op. cit.*, p. 194. Version originale : "writing as inoculation", p. 128.
288 *Ibid.* Version originale : "achieved some immunity from further (…) experience", p. 128.
289 W. BURROUGHS, *Le festin nu*, *op. cit.*, p. 25. Version originale : "You know the type", p. 3.
290 *Ibid.*, p. 30. Version originale : "Like I say", p. 6.
291 *Ibid.*, p. 327. Version originale : "Gentle Reader", p. 191.
292 *Ibid.*, p. 328. Version originale : "Gentle Reader", p. 192.
293 *Ibid.* Version originale : "Gentle Reader, The Word will leap on you with leopard man rion claws", p. 192.

lui-même l'affirme lors dans son entretien avec Hubert Fichte, il n'écrit « [j]amais[294] » pour « autrui[295] ». Une remarque du critique Jean-Bernard Moraly nuance l'irréversibilité de ce « jamais » : « Genet a toujours écrit contre son public. […] C'est une contradiction qu'il ne peut assumer longtemps. S'il hait si fort son auditoire, il n'a qu'à se taire[296]. ». Nous en revenons presque à la figure du lecteur burroughsien, précédemment condamnée à mort à cause de ce sentiment contradictoire d'amour et de haine. Mais ce n'est autre que le philosophe Jean-Paul Sartre qui arrive le mieux à décrypter, dans son analyse détaillée de Genet et de son œuvre, la manière dont l'écrivain perçoit son lectorat : « En sorte que, par-delà les significations claires et intentionnelles qu'il confère à la phrase, Genet redoute et réclame un auditeur qui en découvrirait le visage caché ; par-delà la communication impossible, il postule une communication poétique avec un témoin imaginaire[297]. ». Le « Lecteur Modèle » genétien passe donc de non-être, à ennemi, pour finir par gagner le statut de déchiffreur attendu mais craint. Dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, le lecteur se voit identifié par le pronom personnel de deuxième rang « vous » et ce dès l'incipit : « Weidmann vous apparut[298] […] ». L'adresse du texte à un auditoire ne fait donc aucun doute, même si le narrateur-prisonnier met parfois en jeu la modalité épistémique du langage comme dans cette assertion qui pose les savoirs du lecteur de manière péremptoire : « Vous ne connaissez pas, vous, cet état surhumain ou extralucide[299] […] ». Pris à parti dans cette double interpellation, le lecteur genétien perd la considération que le narrateur lui a accordé quelques pages plus haut lorsqu'il s'excusait auprès de ce dernier[300]. Dans *Journal du voleur*, le destinataire gagne les traits d'un « lecteur[301] » véritable à qui le narrateur s'adresse souvent soit de manière indirecte, soit de manière directe encore une fois grâce au pronom personnel « vous[302] ». La fréquence à laquelle il fait appel à cette figure nous amène au point suivant concernant le degré d' « ouverture » du texte tel que posé par Umberto Eco.

2. Résultat de cette stratégie communicative différentielle

Plus ou moins dessinée par les écrivains, la figure du lecteur nous en apprend plus sur les stratégies discursives présentes au sein de l'appareil communicatif. À partir du « lecteur » omniprésent

294 J. GENET, *Dialogues* [avec Hubert Fichte] […],*op. cit.*, p. 37.
295 *Ibid.*
296 J. B. MORALY, *Jean Genet : la vie écrite*, *op. cit.*, p. 98.
297 J. P. SARTRE, *Saint Genet […]*, *op. cit.*, p. 275.
298 J. GENET, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 9.
299 *Ibid.*, p. 20.
300 *Ibid.*, p. 13 : « Il se peut que cette histoire ne paraisse pas toujours artificielle et que l'on y reconnaisse malgré moi la voix du sang […] pardonnez-le-moi. ».
301 J. GENET, *Journal du voleur*, *op. cit.* Nous relevons plusieurs occurrences de « lecteur » : « une complicité du lecteur sera nécessaire » p. 17, « Le lecteur est prévenu » p. 112,
302 *Ibid.* Nous relevons plusieurs occurrences de « vous » : « les criminels sont loin de vous » p. 10, « Pour vous faire comprendre mieux » p. 197.

de *Journal du voleur*, nous analysons le degré de liberté interprétative d'où résulte une forme de performativité du discours *queer*. Nous postulons en effet que l'orientation du texte conditionne sa réception, réception à partir de laquelle une déduction sur la valeur performative du texte est possible.

Ainsi, le destinataire du *Journal* est constamment mobilisé, le narrateur lui laissant peu de chance de gagner en autonomie. Genet avertit ce dernier sur la « complicité[303] » qui « sera nécessaire[304] » et non pas éventuelle. Une fois cette relation de confiance imposée plus qu'instaurée, le lecteur devient un personnage à part entière de la narration, que Genet ne cesse d'engager à l'intérieur de son propre projet autofictif. Pour se faire il peut, par exemple, faire appel à sa mémoire : « Or, le lecteur se souviendra peut-être que mes séjours dans la mendicité[305] […] ». Dirigé jusqu'au bout, le lecteur du *Journal* se voit même devancé dans sa réception personnelle, le narrateur la pressentant en ces termes : « [l]e ton de ce livre risque de scandaliser l'esprit le meilleur et non le pire. Je ne cherche pas le scandale. Je groupe ces notes pour quelques jeunes gens. J'aimerais qu'ils les considérassent comme la consignation d'une ascèse entre toutes délicate[306]. ». Si Genet a pu craindre « le scandale » après la publication de son *Journal*, c'est plutôt *Notre-Dame-des-Fleurs* qui suscite une telle réaction. Son lecteur, qu'enjoint seulement par intermittence le narrateur-prisonnier, est plus libre et, *de facto*, plus susceptible d'interpréter le contenu « scandaleux » selon son bon vouloir. Voilà pourquoi Jean-Paul Sartre, grand admirateur de cette œuvre rappelons-le, « conçoit que *Notre-Dame* fasse horreur : c'est l'épopée de la masturbation. Les mots qui composent ce livre sont ceux qu'un détenu s'est dit en haletant, ceux dont il s'est lesté comme de pierres pour s'alourdir et couler à pic au fond de rêve, ceux qui naissaient du rêve lui-même et qui sont des mots rêvés, des rêves de mots[307]. ».

Le lecteur burroughsien est semblable à celui de *Notre-Dame-des-Fleurs* dans le sens où l'interprétation des faits narrés lui est dévolue. Une nuance est à apporter : comme le dit Eric Mottram, Burroughs est passé maître dans l'art du « contrôle[308] », au travers de « l'écriture[309] » et « il est précisément conscient de la position de l'artiste et du savant[310] ». Ainsi, même si le lecteur n'apparaît que très rarement dans *Queer* et dans *Le festin nu* et que des orientations de lecture ne lui sont ni données ni suggérées, le second texte révèle un intertexte mobilisant des référents culturels qu'un certain lectorat détient. Nous commençons par identifier les référents culturels dits « populaires », représentatifs de la décennie 1950 au cours de laquelle *Le festin nu* est rédigé. Sont d'abord citées trois chansons de Nat King Cole : « Smiles », « I'm in the Mood for Love » et « They say we're Too Young to Go Steady[311] »

303 *Ibid.*, p. 17.
304 *Ibid.*
305 *Ibid.*, p. 80.
306 *Ibid.*, p. 243.
307 J. P. SARTRE, *Saint-Genet […]*, *op. cit.*, p. 416.
308 E. MOTTRAM, *William Burroughs, l'algèbre du besoin*, *op. cit.*, p. 377.
309 *Ibid.*
310 *Ibid.*
311 W. BURROUGHS, *Le festin nu*, p. 31. Version originale : p. 6.

(celle-ci ayant été étonnement évacuée de la traduction d'Éric Kahane). Une autre chanson représentative du jazz est citée : c'est « East St. Louis Toodle-Oo[312] » de Duke Ellington. Ce faisant, Burroughs s'adresse ici à une tranche jeune de la population américaine, celle qui connaît la consécration du « jazz et [du] be bop[313] » dont de nombreux membres de la *Beat generation* en sont d'ailleurs des amateurs. Un second indice référentiel nous en apprend plus sur le public visé par Burroughs : c'est lorsqu'il parle des « jeunes voyous du rock'r'roll chambard[ant] les rues du monde entier […] jou[ant] aux James Dean au bord des falaises[314]. ». En faisant appel à un second genre musical en vogue et à une star du cinéma érigée en symbole après son interprétation dans *La Fureur de vivre*, l'écrivain dessine de plus en plus nettement la figure de son « Lecteur Modèle » et lui offre, dans la narration labyrinthique du *Festin nu*, de solides ancrages dans le réel. Toutefois, trois autres référents viennent élargir le spectre du lectorat avec leur nature plus « classique ». Du côté de la culture musicale, Burroughs mentionne l'opéra wagnérien le *Crépuscule des Dieux*[315] écrit en 1848. Pour ce qui est de la culture littéraire, il est fait référence au personnage « Lord Jim[316] » du roman éponyme de Conrad dans un paragraphe où le narrateur se laisse aller à d'étranges associations, citant dans une même phrase « Marie », la figure biblique et « Dilinger », un gangster américain. Et si le roman *Lord Jim* ne peut être qualifié de « classique », surtout pas encore dans les années 1950, il reste le symbole d'une culture littéraire plus élitiste ou du moins plus avertie. Nous relevons un ultime élément clôturant la liste des référents culturels spécialisés : c'est l'analyse littéraire de « la Ballade du Vieux Marin[317] » par « Le Professeur[318] » sous les traits duquel nous reconnaissons Burroughs. L'ironie est utilisée pour décrire ce qu'il estime d'abord être le « chef-d'œuvre du poète Coleridge[319] » avant de se moquer du personnage du Marin lui étant « si peu appétissant[320] » et dont « [l]es propos textuels […] importent peu[321] ». En définitive, les œuvres de Wagner et de Joseph Conrad ne rentrant pas dans la « culture classique » mais étant plutôt considérées comme des écrits ayant, en leurs temps, transgressé les normes artistiques, la référentialité dessinée par *Le festin nu* reste celle partagée par des esprits jeunes et/ou anti-conformistes. Plus opaque que celle de Genet, la stratégie discursive burroughsienne a le même objectif de performativité mais ne repose pas sur les mêmes mécanismes. Tout comme l'iconique créature du *Festin* usant de son « langage pictographique télépathique[322] » pour soumettre « un svelte adolescent blond[323] », William Burroughs sait faire usage des possibilités qu'offre l'écriture : ses deux œuvres sont au final offertes au prisme d'une lecture multivoque.

312 *Ibid.* Version originale : p. 89.
313 *Ibid.*, p. 160. Version originale : "jazz and bebop", p. 90.
314 W. BURROUGHS, *Le festin nu*, *op. cit.*, p. 81-82. Version originale : "Rock and Roll adolescent hoodlums storm the streets of all nations (…)
315 *Ibid.*, p. 108. Version originale : "play chicken with passengers planes and buses", p. 38.
316 *Ibid.*, p. 208. Version originale : "Lord Jim", p. 117.
317 *Ibid.*, p. 133. Version originale : " 'The Rime of the Ancient Mariner' ", p. 72.
318 *Ibid.*, p. 134. Version originale : "Prof", p. 72.
319 *Ibid.* Version originale : "by Coleridge the poet", p. 72.
320 *Ibid.* Version originale : "unappetizing", p. 72.
321 *Ibid.*, p. 135. Version originale : "What the Mariner actually says is not important", p. 73.
322 *Ibid.*, p. 119. Version originale : "telepathic pictographs", p. 63.
323 *Ibid.* Version originale : "a slender blond youth", p. 63.

B. La « leçon » de l'autofiction

L'objet le plus évident se prêtant à l'interprétation du corpus par le lecteur est la figure autofictive de Genet et de Burroughs. Nous postulons que les morceaux de vies racontés répondent à une certaine idée de l'exemplarité : de l'importance de l'expérience à la valeur essayistique, l'autofiction *queer* peut dispenser une « leçon ».

1. Exemplarité et exhibition : le lecteur entre attirance et répulsion

Une fois encore, nous en revenons à l'autofiction en tant que genre issu de l'autobiographie, mettant en scène la vie d'un individu partiellement ancrée dans le réel. Si *les Rêveries du promeneur solitaire* ont déjà servi d'élément comparatif au projet suivit par Genet et Burroughs et que cette œuvre mise sur les mécanismes de la rhétorique, du didactisme et de l'exemplarité, de tels procédés discursifs sont-ils activés dans notre corpus ?

a. *Queer*, *Le festin nu* et *Notre-Dame-des-Fleurs* : des œuvres qui témoignent

La vie de Lee dans *Queer* ne se présente pas comme exemplaire. Les routines du personnage principal ont valeur de témoignage sur le microcosme des étasuniens expatriés au Mexique au début des années 1950. Pas d'incitation au mimétisme ni au rejet, la narration de *Queer* se présente donc comme un texte autofictif à valeur quasi historique qui renseigne sur l'homosexualité en tant que réalité sociale assumée à demi-mot. Les bénéfices apportés par la lecture du *Festin nu* sont ceux d'une expérience partagée : cette descente aux Enfers due à la prise de drogue de l'écrivain n'est pas tant la connaissance qu'il faut acquérir que les phénomènes déverrouillés par cette dernière. Au travers de la malléabilité de sa propre identité, Burroughs crée tout un univers capable de soutenir les discours les plus subversifs mais aussi les plus éclairés et ce notamment sur le thème de la domination, un motif récurrent qui a cours tantôt dans les actes sexuels peints tantôt dans les scènes faisant intervenir des personnages détenteurs d'un certain pouvoir social, politique. *Notre-Dame-des-Fleurs* entretient des liens avec les deux

œuvres de Burroughs : le savoir que l'autofiction élabore provient d'un dispositif similaire à celui du *Festin nu* et offre à voir un microcosme aussi peu visible que celui de Mexico dans *Queer*. En effet, comme le dit Jean-Paul Sartre « [a]ucun livre, pas même *Ulysse*, ne nous fait entrer si loin dans l'intimité de l'auteur ; à travers les narines du détenu nous respirons sa propre odeur[324]. ». Tout comme le lecteur du *Festin nu*, celui de *Notre-Dame* pénètre la conscience de l'écrivain et découvre le Paris interlope au travers des pérégrinations de Divine.

b. La place à part du *Journal du voleur* : exemplarité inversée et assumée

Journal du voleur est l'œuvre de notre corpus rejouant le plus les codes de l'exemplarité, et pour cause, dans le point précédent nous l'avons également identifié comme étant le texte le plus « fermé », le plus orienté. Après analyse du discours didactique, il n'y a aucun doute sur le fait que Genet connaisse et réutilise les passages obliges et autres lieux communs visant l'adhésion du lecteur. En réalité, le *Journal* est presque construit comme un texte à valeur essayistique, avec une introduction, un développement et une conclusion. De la page 9 à la page 13, nous identifions une entrée en matière au sein de laquelle le projet de « chanter[325] » les « criminels[326] » est exposé, le lecteur est pris en compte, la *captatio benevolentiae* assurée. La première question rhétorique « [n]'est-ce par cette image que je préfère me les représenter à la Guyane : les plus forts, qui bandent, les plus "durs", voilés par le tulle de la moustiquaire[327] ? » est un premier indice à la maîtrise discursive de Genet. Les adverbes « donc[328] » et « [c]ependant[329] » construisent quant à eux la logique de cette introduction. Dans le développement du *Journal*, Genet fait, au moins à trois reprises, des déclarations d'ordre métalittéraire, justifiant et expliquant l'écriture de son œuvre :

> Ce journal que j'écris n'est pas qu'un délassement littéraire. À mesure que j'y progresse, ordonnant ce que ma vie passée me propose, à mesure que je m'obstine dans la rigueur de la composition – des chapitres, des phrases, du livre lui-même – je me sens m'affermir dans la volonté d'utiliser, à des fins de vertus, mes misères d'autrefois. J'en éprouve le pouvoir[330].

---

324 J. P. SARTRE, *Saint Genet […]*, *op. cit.*, p. 416.
325 J. GENET, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 10.
326 *Ibid.*
327 *Ibid.*, p. 11.
328 *Ibid.*
329 *Ibid.*
330 *Ibid.*, p. 69.

> Pour vous faire comprendre mieux à quel point j'avais atteint une solitude me conférant la souveraineté, si j'utilise ce procédé de rhétorique c'est que me l'imposent une situation, une réussite qui s'exprime avec les mots chargés d'exprimer le triomphe du siècle[331].

> L'expérience est douloureuse et je ne l'ai pas encore achevée. Que son point de départ soit une rêverie romanesque, il n'importe, si je la travaille avec la rigueur d'un problème mathématique ; si je tire d'elle les matériaux utiles à l'élaboration d'une œuvre d'art, ou à l'accomplissement d'une perfection morale (à l'anéantissement peut-être de ces matériaux eux-mêmes, à leur dissolution) proche de cette sainteté qui n'est encore pour moi que le plus beau mot du langage humain[332].

Dans ces trois extraits, le narrateur dévoile ses actions d'écrivain, justifiant tantôt l'objectif de son projet autofictif qu'est la réhabilitation de son passé et l'obtention d'une nouvelle forme de « pouvoir », tantôt les procédés d'écriture eux-mêmes à savoir la « rhétorique » et le travail d'une matière première « romanesque ». Grâce à ces « confidences », l'écrivain crée un lien indissoluble avec le lecteur qui se sent alors proche de ce dernier et de son œuvre dont les « secrets de fabrication » viennent de lui être partagés. Jusque dans la conclusion dans laquelle le narrateur réaffirme son « souci de la cohérence [lui faisant] un devoir de poursuivre son aventure à partir du *ton* de [s]on livre[333] », tout est fait pour que le lecteur se trouve dans les meilleures dispositions qui soient pour prendre tout ce qu'il y a de « subversif » dans le passé du personnage de manière positive. Accordons à Pierre-Marie Héron le mot de la fin, lui qui reformule cette dernière remarque : « En même temps, ces lignes montrent toute la puissance de persuasion que Genet accorde à la beauté par elle-même sur ceux qui la ressentent. C'est que le chant, le « lyrisme » […] touche à ce qui, dans l'anthropologie moderne depuis le romantisme, est le plus profond : l'émotion[334]. ».

2. Refus de conclure

Ayant considéré le statut accordé par les écrivains au lecteur et les différentes formes d'exemplarités s'offrant à ce dernier, nous en venons logiquement à la leçon autofictive, ou comment interpréter les fins singulières des œuvres de notre corpus. Les éléments *queer* que nous nous sommes évertuées à identifier chez les personnages, dans la composition, dans le langage littéraire lui-même se retrouvent-ils au terme des quatre autofictions ? Est-ce que Genet et Burroughs laissent, à l'instar de ce que doit faire le *queer* selon Pierre Zoberman, les œuvres « ouvert[es] à l'imperfection, à la suspension et à l'ajournement du sens final[335] » ? Car pour François Cusset, cité par Pierre Zoberman, « "s'il y a une

331 *Ibid.*, p. 197.
332 *Ibid.*, p. 243.
333 *Ibid.*, p. 305.
334 P. M. HERON, *Commente* Le Journal du voleur, *op. cit.*, p. 103.
335 P. ZOBERMAN, *op. cit.*, p. 31.

chose qu'abhorre la pensée queer, c'est conclure – arriver à ses fins, épuiser le désir, figer le sens de l'oeuvre[336]" ».

Compte tenu de la tonalité didactique et exemplaire du *Journal*, elle est l'autofiction s'éloignant le plus de « l'ajournement du sens final » cher à la pensée *queer*. Genet ayant réussi à tirer bénéfice de l'écriture de son passé, « [s]on livre, dev[ient] [s]a Genèse[337] ». Une fin assez peu ouverte, correspondant au projet que le narrateur s'est fixé, c'est-à-dire la réhabilitation de son passé. Laissant pour l'instant de côté la dimension sacrale que gagne le *Journal*, nous accordons tout de même à sa conclusion une forme d'écriture *queer* : Jean se subvertit à une identité de paria errant. En abaissant les murs qui l'obligeaient à se retrancher dans la marge, le narrateur gagne cette paradoxale « gloire infâme[338] », illustration d'un *queer* en acte. *Notre-Dame-des-Fleurs* ne s'offre pas à une même lecture. Le *queer* y est autrement visible dans le motif du cercle tel que décrit par Najet Limam Tnani : « [p]ar ailleurs, le récit de vie de Divine ne se développe pas de manière linéaire, mais de manière circulaire : il commence et s'achève par l'évocation de la mort du personnage et se présente comme un flash-back[339]. ». Cette première forme de circularité réservant la conclusion de l'œuvre se double du renouvellement de l'écriture de l'histoire affirmé par le narrateur : « je referai, pour l'enchantement de ma cellule, à Mignon, Divine, Notre-Dame et Gabriel, d'adorables vies nouvelles[340]. ». Il n'y donc pas de terme à *Notre-Dame-des-Fleurs* dans cette mise à mort de l'héroïne sitôt suivie du désir de la faire revivre. L'identité est pour Genet, la matière qu'il peut sans cesse remodeler dans sa cellule, et parce qu'il sait se saisir de toutes ses possibilités sans jamais la figer, son écriture fait état d'une pensée *queer*.

Les dernières pages de *Queer* et du *Festin nu* se font écho : Lee y est victime de sa « schizophrénie » et le suspense reste total. Si l'ultime chapitre de *Queer* a été tardivement ajouté au manuscrit original, il faut tout de même le prendre comme la « conclusion » de l'œuvre. Sans même utiliser le passage d'une narration à la première personne du singulier pour symboliser l'inconstance de l'identité, l'avatar de Burroughs est reconnaissable en la personne du « Vieux Traqueur[341] » que Lee charge de retrouver Allerton. Pour ajouter à l'étrangeté de cette fin, il faut préciser que cette scène de traque se déroule dans un rêve, laissant alors au narrateur la liberté d'imaginer ses retrouvailles avec son amant. Ces dernières sont troublantes : le Vieux Traqueur, sous les traits duquel Burroughs s'est ironiquement dissimulé, se montre d'abord protecteur envers Allerton, lui offrant des « billets[342] » et utilisant le nom à valeur hypocoristique « petit[343] ». Mais son discours se fait ensuite menaçant : « "en ce

336 *Ibid.*, p. 32.
337 J. GENET, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 306.
338 *Ibid.*
339 N. LIMAM TNANI, « Exhibitionnisme, cinéma et besoin de visibilité dans *Notre-Dame-des-Fleurs* », *op. cit.*, p. 56.
340 J. GENET, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 206.
341 W. BURROUGHS, *Queer*, *op. cit.*, p. 181. Version originale : "The Skip Tracer", p. 118.
342 *Ibid.*, p. 182. Version originale : "thousand-dollar bills", p. 118
343 *Ibid.* Version originale : "kid", p. 119.

qui concerne ton, euh … compte … je repasserai bientôt[344]." ». Les sentiments mêlés d'amour et de haine restent donc présents et entretiennent le suspense, le lecteur ne pouvant vraiment savoir comment la relation de Lee et d'Allerton se termine. Si le Lee de *Queer* tombe au final dans un rêve non satisfaisant, celui du *Festin nu* revient lui de sa catabase cauchemardesque. Citons le discours de la fameuse « Postface atrophiée[345] » : « je me suis réveillé avec un goût de métal dans la bouche … retour du pays des morts / traînant derrière moi l'odeur incolore de la mort[346] […] ». Mais la fin du voyage aux Enfers (qui est la métaphore de l'addiction aux drogues de Burroughs) n'est pas synonyme de récupération de son identité propre : les multiples aposiopèses et la construction agrammaticale de la citation précédente nous montre que Lee n'a pas retrouvé sa voix, mais qui plus est, il est encore étranger à lui-même et parle de lui à la troisième personne du singulier quelques lignes plus loin[347]. Que dire de l'excipit du *Festin nu*, une phrase balbutiée par les « vétérans[348] » de « la came[349] » qui, lorsqu'ils sont à court de marchandises, disent « [p]lus lien … leviens vendledi[350] » (il faut comprendre « [p]lus rien … reviens vendredi ») ?

Le lecteur étant considéré de différentes manières dans les œuvres de Genet et de Burroughs (sa figure peut être tout à fait absente de la narration), la réception n'en n'est pas moins soumise à une exemplarité propre à l'autofiction mais surtout propre à l'écriture *queer*. Parce que le *queer*, selon Zoberman, se refuse à toute forme conclusive, l'interprétation de l'œuvre reste pour le moins libre. Nos écrivains, s'ils semblent parfois dispenser des leçons, ne font en réalité que stimuler un lecteur piégé entre la répulsion et l'attirance vis-à-vis de textes qui ne peuvent laisser indifférent. Entrant plus encore dans le champ politique, nous nous proposons d'étudier la forme que prend ce stimuli contestataire.

344 *Ibid.* Version originale : "Oh, uh … about your, uh … account. I'll be around soon.", p. 119.
345 W. BURROUGHS, *Le festin nu*, p. 313. Version originale : "Atrophied Preface", p. 182.
346 *Ibid.*, p. 333. Version originale : "I woke up with the taste of metal in my mouth back from the dead / trailing the colorless death smell", p. 195.
347 *Ibid.*, p. 334 : « Lee hocha la tête distraitement ». Version originale : "Lee nodded absently", p. 196.
348 *Ibid.*, p. 335. La « nota bene » n'est pas présente dans notre édition originale.
349 *Ibid.*
350 *Ibid.* Version originale : "Not glot … C'lom Fliday", p. 196.

Chapitre 2. Le stimuli contestataire de l'écriture *queer*

Le contenu potentiellement subversif est, comme nous l'avons avancé à plusieurs reprises, l'un des éléments partagés entre toutes nos œuvres. La réception du corpus aux États-Unis fait intervenir l'appareil de la censure, effective ou tacite, de sorte que les ouvrages de Genet sont distribués sous le manteau jusqu'à la reconnaissance mondiale de l'écrivain, que le sort du *Festin nu* est joué devant les tribunaux et que *Queer* n'est publié qu'une trentaine d'années après sa rédaction[351]. Dans *Le pouvoir des mots*, Judith Butler revient sur les enjeux soulevés par la censure :

> Cependant, si la censure est une manière de produire des discours, d'imposer à l'avance les contraintes quant à ce qui sera ou ne sera pas un discours acceptable, alors elle ne peut être comprise exclusivement en termes de pouvoir juridique. Selon la conception traditionnelle, la censure semble suivre l'énonciation du discours offensant : le discours constitue déjà une offense et c'est ensuite qu'on a recours à une action [*agency*] régulatrice[352].

Si la censure pense à l'avance la production du discours dangereux, ne sous-entend donc t-elle pas une certaine performativité de ce même discours ? Voyons quels éléments peuvent être à l'origine du présupposé « [in]acceptable » auquel s'exposent les discours présents dans nos autofictions.

---

351 Cf. Partie I, Chapitre 1, A., 1., b.

352 Judith BUTLER, *Le pouvoir des mots, discours de haine et politique du performatif* [1997], traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann avec la collaboration de Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2017, p. 194.

A. Traitement des figures de l'autorité

L'effet contestataire des écritures genétienne et burroughsienne est largement discuté par la critique. Nous rappelons ici quelques grands questionnements et idées. Dans son entretien avec Genet, Hubert Fichte l'interroge sur la forme que prendrait, hypothétiquement, « [sa] révolution politique[353] » : l'auteur lui répond que d'un « point de vue très égoïste […] [il] voudrai[t] que le monde ne change pas, pour [lui] permettre d'être contre le monde. ». Dans la logique dichotomique propre à Genet, il ne peut exister sans son adjuvant qu'est cette entité supérieure « le monde ». Cependant, l'étonnante réponse de l'écrivain sous-entend que son art n'a pas pour finalité l'avènement d'une nouvelle réalité succédant à l'ancienne : il souhaite se maintenir, lui et sa littérature, dans la marge où il peut prendre la charge de détracteur silencieux. Nous nous aventurons dans la complexité morale de Genet et, à l'instar d'Agnès Vannouvong, nous mettons en doute sa volonté de « résister aux normes et aux règles[354] » dans un geste revendicateur (tout comme il ne se fait jamais le défenseur de l'homosexualité). D'une même façon, Burroughs affiche « les articulations à partir desquelles tout état verse dans l'autoritarisme et le puritanisme[355] » sans jamais souhaiter la disparition de cet ordre mondial. Voilà donc pourquoi nous postulons que l'écriture *queer* est un stimuli contestataire plutôt qu'un contestation en elle-même : elle est « la force […] qui encourage et stimule la réinvention infinie[356] » des assignations identitaires et des phénomènes sociaux sclérosés. Pour susciter l'intérêt du lectorat sur ces grandes interrogations politiques, Genet et Burroughs peignent les institutions, leurs représentants ou encore leurs symboles, suivant les procédés de l'ironie et de l'exagération.

1. Usage de l'ironie comme expression de défiance vis-à-vis de la domination

a. Genet et la police

Dans les deux œuvres de Genet, c'est la police, représentante de l'autorité, qui subit la satire de l'écrivain. À la lecture de l'épisode du « tube de vaseline » nous apparaît une fois encore la morale inversée du narrateur. La découverte de cet objet, destiné à la lubrification, dans les poches de Jean, fait

353 J. GENET, *Dialogues* [avec Hubert Fichte] […] , *op. cit.*, p. 25.
354 A. VANNOUVONG, *Jean Genet, les revers du genre*, *op. cit.*, p. 98.
355 E. MOTTRAM, *L'algèbre du besoin*, *op. cit.*, p. 13.
356 P. ZOBERMAN, *Queer : écritures de la différence ?*, *op. cit.*, p. 27.

« rire aux éclats et se tordre[357] » les policiers espagnols. Mais ce qui « était le signe de l'abjection même[358] » devient pour le personnage principal « extrêmement précieux[359] ». Les railleries des individus représentatifs de la classe dominante laissent place à une apologie du tube se développant sur plus de trois pages et contenant le morceau littéraire suivant :

> Je savais que toute la nuit mon tube de vaseline serait exposé au mépris – l'inverse d'une Adoration Perpétuelle – d'un groupe de policiers beaux, forts, solides. […] Cependant j'étais sûr que ce chétif objet si humble leur tiendrait tête, par sa seule présence il saurait mettre dans tous ses états toute la police du monde, il attirerait sur soi les mépris, les haines, les rages blanches et muettes, un peu narquois peut-être – comme un héros de tragédie amusé d'attiser la colère des dieux – comme lui indestructible, fidèle à mon bonheur et fier. Je voudrais retrouver les mots les plus neufs de la langue française afin de le chanter. Mais j'eusse voulu aussi me battre pour lui, organiser des massacres en son honneur et pavoiser de rouge une campagne au crépuscule[360].

Traité sur le mode conditionnel, l'éloge du tube découvre le ressort de la personnification : après l'avoir qualifié des deux adjectifs « humble » et narquois », dénotant usuellement des caractères humains, Genet le compare à « un héros de tragédie », plaçant ici l'acmé du panégyrique. Suivant ses propres préceptes moraux, le narrateur du *Journal* fait subir à son tube de vaseline un processus de symbolisation, ce dernier devenant non plus un objet de honte mais bien celui de sa gloire. Et par cet étonnant encensement, Genet ne veut pas tant exhiber l'homosexualité aux yeux des policiers que leur prouver l'inefficacité de l'assujettissement qu'ils ont tenté d'exercer sur lui.

Une autre forme de domination est exposée dans *Notre-Dame-des-Fleurs* : c'est la duplicité de policiers qui, croyant réaliser une arrestation pour meurtre, se retrouvent confrontés à un « cadavre ét[ant] un mannequin de cire utilisé par les tailleurs[361] ». Pour pallier cet échec, les policiers créent une fausse preuve avec « trois cents grammes de cocaïne[362] » et emmènent Notre-Dame au poste. Pris au piège de la machine judiciaire et intimidé par la « torture moderne[363] », qui n'est autre que de la torture physique, Notre-Dame avoue le meurtre qu'il a commis des années plus tôt[364]. Une fois de plus, l'ironie n'est pas là où nous pouvons la croire, car même si Notre-Dame est condamné à mort après ses aveux, le récit de son jugement et de son exécution basé sur le pathos connote la compassion du narrateur. Ce qui est réellement moqué c'est l'impotence du système policier, qui découvre un assassin au hasard d'une arrestation « postiche[365] ». Le pouvoir judiciaire reposant ici sur rien de moins que l'artificialité et la contingence, Genet conclut sur un ton ironique et noir : « Notre-Dame a l'inutile révélation de l'extraordinaire ignorance de la police[366]. ».

357 J. GENET, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 20.
358 *Ibid.*, p. 21.
359 *Ibid.*
360 *Ibid.*, p. 23.
361 J. GENET, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 172.
362 *Ibid.*, p. 173.
363 *Ibid.*
364 *Ibid.*, p. 60 : « Tuer est facile, le cœur étant planté à gauche, juste en face de la main armée du tueur, et le cou s'encastrant si bien dans les deux mains jointes. Le cadavre du vieillard, d'un de ces mille vieillards dont le sort est de mourir ainsi, gît sur le tapis bleu. Notre-Dame l'a tué. Assassin. ».
365 *Ibid.*, p. 172.
366 *Ibid.*, p. 174.

b. Burroughs et les clichés étasuniens

Chez Burroughs, le traitement de la domination s'effectue sur les clichés attachés à l'imaginaire étasunien. Avec le Lee de *Queer*, l'écrivain choisit la manière la plus directe d'ironiser en affublant son personnage principal d'un comportement rédhibitoire et indissociable de l'Américain. Ainsi, lorsque Lee « pa[ie] largement, comme un Américain soûl[367] » un jeune vendeur de billet de loterie, c'est la complaisance qui est désignée comme un comportement blâmable. En d'autres termes, Lee aime montrer sa supériorité grâce à son avantage financier, mais le fait même que le narrateur utilise l'image de l' « Américain soûl » pose l'ébriété comme la condition *sine qua non* de la soi-disant générosité et annule celle-là même dans un mouvement rétroactif. Un second exemple adjoint Lee à une représentation clichéique : alors qu'il se promène dans les rues de Mexico avec Allerton, un Mexicain « leur jet[e[368]] » un « "[c]abrones[369]" ». Après lui avoir rendu son insulte, l'avatar de Burroughs ajoute ceci : « [j]e viens claquer mes bons dollars américains dans ton petit pays merdique et pourquoi ? Pour me faire insulter en pleine rue[370] ! ». Jouant le rôle du bon « colon » américain venu enrichir le pays avec ses « dollars », Lee estime que tous les Mexicains lui doivent respect et reconnaissance. L'argument monétaire est avancé une fois du plus mais rendu nul et non-avenu par un comportement loin d'être désintéressé et une trop haute opinion que le personnage a de lui-même.

Nous en passons à l'un des moments les plus caustiques[371] du *Festin nu* mais aussi l'un des plus évidents à lire selon une approche satirique. Tout comme dans *Queer*, Burroughs y travaille des clichés d'ordre social mais ce à quoi il s'attaque surtout c'est aux symboles de la patrie américaine. L'écrivain met en scène un discours politique donné par « Le Diplomate[372] » : l'ouverture est déjà traitée sur le mode comique avec l'apparition d'un « ténor blet et corseté – éclatant dans son costume de trappeur d'opérette[373] » qui de surcroît « zozote[374] » plutôt qu'il ne chante l'hymne. Les symboles nationaux officiels que sont le costume et le chant des États-Unis subissent la satire burroughsienne de même que le discours dogmatique : les zozotements et les prises de parole avortées se fondent à en une cacophonie privant l'instant de toute forme de solennité. Dans un mouvement ascendant, Burroughs fait s'élever le comique de situation jusqu'à un point de non-retour lorsque Le Diplomate chute de la tribune et meurt : « La visage du Diplomate a tourné au gris de cendres. Il titube, se prend les pieds

367 W. BURROUGHS, *Queer*, *op. cit.*, p. 94-95. Version originale : " Lee paid him expansively, like a drunk American.", p. 35.
368 *Ibid.*, p. 106. Version originale : "said", p. 46.
369 *Ibid.* Nous traduisons : « "Connards" », p. 46.
370 *Ibid.* Version originale : "Here I come to your little jerkwater country and spend my good American dollars and what happens ? Insulted inna public street.", p. 46.
371 Extrait utilisé dans la communication « Les stratégies de réappropriation [...] », colloque M2 2021.
372 W. BURROUGHS, *Le festin nu*, *op. cit.*, p. 106. Version originale : "The Diplomat", p. 53.
373 *Ibid.* Version originale : "A decayed, corseted tenor – bursting out of a Daniel Boone costume", p. 53.
374 *Ibid.* Version originale : "a slight lisp", p. 53.

dans le ruban du téléscripteur et s'écroule contre la balustrade de la tribune, pissant le sang par le nez et la bouche et la yeux, terrassé par une hémorragie cérébrale[375]. ». L'enchaînement des actions menant Le Diplomate à une mort prématurée est rendu par la multiplication de la conjonction « et » qui allonge la scène et attire *de facto* le regard sur elle.

2. Imaginaire pénitencier

Si la prison est sans conteste associée à l'œuvre genétienne, l'imaginaire qui lui est attaché se retrouve également dans les œuvres de Burroughs. La valeur métaphorique que nous pouvons lier au motif de l'enfermement est encore la domination d'un carcan identitaire figé.

Voyons d'abord de quelle manière l'écrivain américain déroule le thème de la claustration dans son texte dystopique. Les différentes villes que Lee visite lors de sa catabase sont toutes basées sur la réalité systémique prévalant au fonctionnement de la vie citadine étasunienne. En exacerbant le machinisme urbain, Burroughs incite le lecteur à avoir un regard critique sur la société de son temps fondée sur un ordre et une doctrine. Le premier exemple repose sur un référent réel qu'est la ville de Chicago, ainsi décrite : « Chicago : hiérarchie invisible de Ritals décortiqués, remugle de gangsters atrophiés, revenants qui s'abattent sur toi au carrefour de North et Halstead ou à Lincoln Park, mendiants de rêves, le passé qui envahit le présent, sortilèges suris des machines à sous et des restaurants routiers[376]. ». S'ouvrant de manière agrammaticale comme si le narrateur transcrivait une définition, la peinture de Chicago révèle une « hiérarchie » à l'œuvre mais « invisible » : il y a bien un ordre, mais la connaissance de son organisation reste interdite au commun des hommes. L'inquiétude se libérant des syntagmes nominaux « [r]itals décortiqués », « gangsters atrophiés », et « revenants » confère au tableau une apparence kafkaïenne se voyant déjà dans l'arrière-plan systémique. Une autre réalité sociale majeure se discerne dans les « machines à sous » et les « restaurants routiers » : la présence de jeux d'argents et de lieux destinés à s'alimenter renvoie à la consommation, à la doctrine capitaliste des États-Unis qui, au moment où Burroughs rédige son œuvre, connaît un développement sans précédent. La structuration et le libéralisme forment le duo dogmatique que nous retrouvons dans tout *Le festin nu*.

375 *Ibid.*, p. 108. Version originale : "The Diplomat's face is grey. He staggers, trips in the scroll, sags against the rail, blood pouring from eyes, nose and mouth, dying of cerebral hemorrhage.", p. 54.

376 *Ibid.*, p. 39. Version originale : "Chicago : invisible hierarchy of decorticated wops, smell of atrophied gangsters, earthbound ghost hits you at North and Haksted, Cicero, Lincoln Park, panhandler of dreams, past invading the present, rancid magic of slot machines and roahouses.", p. 11.

Les deux principes idéologiques sont encore plus visibles dans ce second extrait, qui constitue une variation simplifiée du premier : « (chaque bloc d'immeuble a son bar, son drugstore et son supermarket[377]) ». Le choix du traducteur de garder les dénominations américaines pour « drugstore » et « supermarket » en fait des attributs propres au pays, entérinés dans l'imaginaire américain des années 1950. D'ailleurs, cet exemple fait écho à un célèbre poème d'Allen Ginsberg, membre de la *Beat Generation* et ami de Burroughs, rédigé en 1955, c'est-à-dire au moment de la rédaction du *Festin nu* : le poème "A Supermarket in California[378]" donne à voir les pensées du poète qui, alors qu'il déambule entres les rayons du magasin, apostrophe le transcendantaliste Walt Whitman. L'association du discours adressé et du cadre spatial est la pierre angulaire de ce poème qui a par la suite été consacré pour sa modernité.

Omniprésente dans *Miracle de la rose*, la prison tient tout de même une place importante dans *Notre-Dame-des-Fleurs* : et pour cause, si elle est un espace moins développé que dans le roman susmentionné, elle est le lieu de création de la narration. Ayant trouvé l'inspiration dans sa cellule, le narrateur Jean y fait à la fois référence dans sa propre histoire et dans celle de Divine. Ici la claustration forcée devient, paradoxalement, la condition d'une liberté non pas physique mais mentale. Nous allons voir que, même si Genet dénonce la réalité des prisonniers et surtout celle des enfants se trouvant en colonie pénitentiaire, il la reconnaît comme un élément important de sa vie, à l'origine sans doute de sa volonté créatrice et littéraire. *Notre-Dame-des-Fleurs* met en avant plusieurs dimensions de la prison à commencer par l'odeur : en nous disant qu'elle se compose « d'urine, de formol et de peinture[379] » le narrateur ouvre les portes de sa cellule pour nous en faire découvrir une vérité que seuls ceux qui en ont fait l'expérience peuvent connaître. S'étant résolu à son existence, Jean n'effectue pas une véritable capitulation puisqu'il incorpore cette dernière à « [s]on destin[380] » et renverse une fois de plus la machine judiciaire étatique. Puis, comme le fait Burroughs avec les cités urbaines, l'appareil systémique de la prison est décrit de l'intérieur : « [d]evant toutes les cellules, court un balcon intérieur sur quoi chaque porte s'ouvre. […] Ma cellule est une boîte exactement cubique. […] Le lit de fer fixé au mur, la planchette fixée au mur, la chaise de bois dur fixée au mur par une chaîne[381] […] ». Outre la description d'un mobilier réduit au strict nécessaire, le lecteur est saisi par l'impression d'un espace statique et l'immuabilité du quotidien de prisonniers qui ne peuvent exercer aucune action sur de simples objets. De surcroît, la référence au « balcon intérieur » desservant « toutes les cellules » renseigne sur le panoptique, ce « procédé optique [qui] permet d'exercer plus facilement le pouvoir[382] » et qui a d'ailleurs

377 *Ibid.*, p. 41. Version originale : "every block of houses has its own bar and drugstore and market and liquor store.", p. 12.

378 Allen GINSBERG, *Howl and Other Poems* [1956], traduit de l'américain par Jean-Jacques Lebel et Robert Cordier, Paris, Christian Bourgeois, 2004, p. 136.

379 J. GENET, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 49.

380 *Ibid.*

381 *Ibid.*, p. 162-163.

382 A. VANNOUVONG, *Jean Genet, les revers du genre*, *op. cit.*, p. 326. Dans cette partie, Agnès Vannouvong rappelle les liens qui unissent Genet et Foucault depuis les années 1970. Alors que le premier traite la question de la prison dans ces œuvres littéraires et surtout théâtrales, le second en fait un sujet philosophique et donne une définition ici rappelée par Agnès Vannouvong : « "Cet espace clos, découpé, surveillé en tous ses points, où les individus sont insérés en une place

été largement discuté par le philosophe Foucault dans *Surveiller et punir*[383].

B. Le motif de la frontière : un franchissement illustrant la force agissante du *queer* ?

Après avoir montré quelques formes de domination (police, domination américaine, appareil systémique) qui mènent à un sentiment généralisé de claustration, d'impossibilité de se défaire de normes et des dogmes, considérons le franchissement des barrières comme un acte de « résistance passive », épique et *queer*. Nous n'allons pas réitérer les propos du Chapitre 3 (Partie I) sur l'espace interlope, mais plutôt considérer le mouvement comme une manière de se substituer à l'incarcération physique et symbolique précédemment discutée.

1. Liminalité burroughsienne : traversées des identités

Dans ce qui peut être considéré comme la deuxième partie de *Queer*, Lee et Allerton s'en vont en Amérique du Sud à la recherche du yage, cette plante « censée aiguiser la sensibilité télépathique[384] ». La traversée des différentes villes de « Panama[385] », « Quito[386] », « Manta[387] », « Guayaquil[388] », « Babahoyo[389] », « Ambato[390] » et « Puyo[391] » a, en termes de franchissement de barrières identitaires, deux mises en pratiques. D'un côté, les propriétés de la drogue qui obnubile Lee ont à voir avec l' « obéissance automatique [et] le "contrôle de la pensée[392]" ». Nous comprenons que son voyage dans

fixe, où les moindres mouvements sont contrôlés, où tous les événements sont enregistrés […] tout cela constitue un modèle compact du dispositif disciplinaire." », dans Michel FOUCAULT, *Surveiller et Punir*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1975, p. 230.

383 *Op. cit.*

384 W. BURROUGHS, *Queer*, *op. cit.*, p. 103. Version originale : "that is supposed to increase telepathic sensitivity.", p. 43.

385 *Ibid.*, p. 127. Version originale : "Panama City", p. 66.

386 *Ibid.*, p. 130. Version originale : p. 71.

387 *Ibid.*, p. 135. Version originale : p. 77.

388 *Ibid.*, p. 142. Version originale : p. 83.

389 *Ibid.*, p. 156. Version originale : p. 97.

390 *Ibid.* Version originale : p. 97.

391 *Ibid.*, p. 157. Version originale : p. 98.

392 *Ibid.*, p. 103. Version originale : "automatic obedience (…) 'thought control' ", p. 43.

la jungle amazonienne a comme objectif la découverte d'un moyen d'interférer avec l'identité, d'agir sur la personnalité. Outre la validation de cette théorie, Lee espère que le franchissement des frontières de Mexico lui permettra de se rapprocher d'Allerton. En effet, peu de temps avant leur départ, le jeune homme semblait plus réticent à l'idée d'entretenir des relations avec le personnage principal. Mais dès lors qu'ils arrivent en terre étrangère, une proximité résultante du sentiment de l'inconnu s'installe entre les deux hommes. À deux reprises, Lee réussit à « entr[er] dans le lit d'Allerton[393] » et à « s'allonge[r] à côté [de lui[394]] », performant ainsi son désir homosexuel. Le motif du mouvement dans *Le festin nu* est aussi bien invisible qu'omniprésent : en effet, si nous savons que Lee visite pas moins de dix villes, cités, états et pays[395] lors de sa catabase, le franchissement des frontières n'est pour ainsi dire jamais représenté. Suivant une écriture cinématographique contemporaine, la narration donne à voir différents tableaux de la même façon qu'une caméra se fermerait et s'ouvrirait sur un nouveau plan. Il n'empêche que la traversée de l'univers burroughsien s'opère nécessairement et conduit, comme nous l'avons avancé à plusieurs reprises, l'avatar de l'écrivain à explorer toutes les facettes de sa personnalité.

2. *Journal du voleur* : mouvement et refus de la morale dominante

Dans le *Journal*, le franchissement de la frontière est décliné de trois manières différentes.

Premièrement il est, comme chez Burroughs, assimilé à une déconstruction de l'identité du personnage principal. Lorsque Jean évoque son errance en Europe, il se dit être, au moment de traverser des frontières géographiques, « [p]resque toujours seul, mais aidé d'un idéal compagnon[396] ». L'usage adverbial de « mais », marquant l'opposition entre la solitude et la compagnie, est détourné de son objectif car à un aucun moment le narrateur nous met en courant d'une quelconque présence à ses côtés. Pour gloser autour de ce mystère, nous pouvons penser que Jean personnifie son « émotion […] toujours aussi grande[397] » au moment du passage des frontières. L'intensité du sentiment le plonge dans une sorte de rêverie lui faisant voir « toutes sortes d'Alpes[398] » et, dans son processus imaginatif, il se prête même à un jeu de rôle devenant un héros ou un chevalier « affronta[nt] des monstres cachés par la nuit ou révélées par elle[399] ». Créant un certain contexte, le passage des frontières européennes est esthétisé par le narrateur du *Journal* et devient un instant propice au songe, lieu idéal au remodelage de soi-même.

Ensuite, le vagabondage devient le prétexte à la concrétisation de l'un des grands pans de la morale genétienne : le vol. Nous relevons deux extraits où le vol et le mouvement sont reliés par la

393 *Ibid.*, p. 133. Version originale : "got in bed with Allerton", p. 74.

394 *Ibid.*, p. 148. Version originale : "lay on his back with one cheek against Allerton's shoulder", p. 89.

395 W. BURROUGHS, *Le festin nu*, *op. cit.* Voici la liste des endroits visités par Lee : New-York p. 25, « Chicago » p. 39, « Saint-Louis » p. 40, « Houston » p. 42, « La Nouvelles-Orléans » p. 43, « Mexique » p. 49, « Taxco » p. 51, « république de Libertie » p. 53, « Annexie » p. 54, « cité d'Interzone » p. 157.

396 J. GENET, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 126.

397 *Ibid.*

398 *Ibid.*

399 *Ibid.*, p. 127.

nécessité. C'est encore dans les années où le narrateur voyage en Europe qu'il annonce « [c]ontinuer [s]a route autour du monde, en commettant des larcins plus ou moins importants[400] ». Aucune relation de causalité entre l'errance et le crime ne vient justifier les actions du personnage et la morale de Genet apparaît encore. Son commentateur Jean-Bernard Moraly avance, dans *La vie écrite*[401], la possibilité de comparer l'œuvre genétienne avec celle de Dostoïevski et notamment avec *Crime et châtiment*. Si cette idée concerne en premier lieu *Notre-Dame-des-Fleurs*, pourquoi ne pas tenter de l'appliquer au *Journal* ? Car enfin, le narrateur Jean et Raskolnikov idéalisent au même niveau et dans une logique similaire le crime, même si pour le personnage dostoïevskien c'est le meurtre qui constitue sa véritable planche de salut. Dans l'extrait sélectionné, c'est la mécanique interne de la morale de Jean qui est dévoilée : « – C'est un peuple de voleurs [l'Allemagne], sentais-je en moi-même. Si je vole ici je n'accomplis aucune action singulière et qui puisse me réaliser mieux : j'obéis à l'ordre habituel. Je ne le détruis pas. Je ne commets pas le mal, je ne dérange rien. Le scandale est impossible. Je vole à vide[402]. ». Nous lisons la révélation faite par le protagoniste au moment du passage de la frontière allemande de la manière suivante : il ne peut rester plus longtemps dans ce pays où le vol fait, dit-il, partie intégrante de « l'ordre habituel ». Pour « [s]e réaliser », le narrateur a donc besoin de se trouver dans un endroit ne cautionnant pas le crime et c'est là seulement qu'il pourra accomplir son destin. L'impossibilité de commettre un délit dans un pays où le pouvoir dominant est corrompu oblige l'avatar genétien à continuer son voyage, les esthétiques du mouvement et du vol étant bel et bien indissociables.

Enfin, le franchissement de la frontière assure à Jean l'expression de sa puissance. Une performativité conditionnelle du « passage » est ici lisible : « [l]e passage des frontières et cette émotion qu'il me cause devait me permettre d'appréhender directement l'essence de la nation où j'entrais. Je pénétrais moins dans un pays qu'à l'intérieur d'une image. Naturellement je désirais, la posséder mais encore en agissant sur elle. L'appareil militaire étant ce qui la signifie le mieux, c'est lui que je désirais altérer[403]. ». Les deux infinitifs « posséder » et « altérer » ainsi que le participe présent « agissant » servent à la construction du discours performatif. Celui-ci montre au lecteur combien la volonté du vagabond de modifier l' « image » d'un pays est forte. Ce sur quoi ce dernier souhaite tester sa capacité agissante est un symbole de l'ordre et de la domination, un « appareil militaire » qui, parce qu'il repose sur un schéma systémique entériné depuis des siècles, est une « cible » de choix pour Jean et sa morale inversée.

Traitées sur un mode ironique ou même caustique, les figures représentatives de l'autorité et de

400 *Ibid.*

401 J. B. MORALY, *Jean Genet, la vie écrite*, *op. cit.*, p. 46 : « Et Genet revient plusieurs fois, au cours du même entretien sur Dostoïevski, sur les *Frères Karamazov*, en particulier. *Crime et châtiment*, *Notre-Dame-des-Fleurs*, qui aurait eu l'idée d'évoquer la seule éventualité d'une telle comparaison. ».

402 J. GENET, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 138-139.

403 *Ibid.*, p. 54.

l'ordre dominant sont pour ainsi dire les « cobayes » d'une écriture *queer* expérimentant sa force. Police, prison et clichés étasuniens de la supériorité sont battus en brèche, une action retranscrite dans le motif du mouvement ou du franchissement de la frontière qui se décline de manière physique ou métaphorique dans le corpus. Le récit d'un tel acte épique fonde le discours hypothétiquement mythique de Genet et de Burroughs.

Chapitre 3. Écrire une nouvelle mythologie

Le franchissement des frontières constitue un acte quasi épique dans le champ littéraire mais aussi dans le champ social. Après avoir discuté des différentes formes de pouvoir contre lesquelles le corpus agit, nous en arrivons à l'ultime chapitre de notre étude qui concerne le mythe et posons dès lors les jalons barthiens nécessaires à la compréhension de ce dernier point. Dans son ouvrage Mythologies[404], Roland Barthes se demande simplement « [q]u'est-ce qu'un mythe, aujourd'hui[405] ? » et apporte une réponse presque aussi limpide : « le mythe est une parole […] c'est un message[406] ». Il continue sur l'absence de but de ce dernier : « [l]e mythe ne cache rien et il n'affiche rien : il déforme ; le mythe n'est ni un mensonge ni un aveu : c'est une inflexion[407]. ». Notons des similitudes entre cette définition barthienne du mythe et le *queer* tel que posé par Pierre Zoberman : aucun des deux n'a vocation à la vérité. Ce qui les unit c'est la « déform[ation », la déconstruction comme simple principe actif. Ainsi, est-ce que dans l'écriture du mouvement ébranlant l'ordre du monde, Genet et Burroughs fondent un nouveau mythe ? Adoptant d'abord la position d'un mythographe, nous considérons les divers éléments capables d'inscrire les œuvres dans un schéma mythique. Et, parce que la mythologie est « fondée sur une idée responsable du langage [qui] en postule par là même la liberté », l'écriture *queer* ne serait-elle pas une économie de la défamiliarisation offrant un autre récit que celui de la doxa ?

404 Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.
405 *Ibid*, p. 211.
406 *Ibid.*
407 *Ibid.*, p. 236.

A. L'autofiction *queer* : les vies de « Saint Genet » et de Saint Burroughs

Parce que le genre littéraire de notre corpus est celui de l'autofiction qui met en scène des vies de personnages, l'exercice de mythographe annoncé plus haut peut parfois être confondu avec celui d'un hagiographe. Par souci de révéler au mieux les ressorts mythiques des œuvres, nous suivons le mot d'ordre de Barthes, voyant le « meilleur exemple d'une critique totale […] la description à la fois formelle et historique, sémiologique et idéologique, de la sainteté, dans le *Saint Genet* de Sartre[408] ». Pour ne pas recopier mot pour mot l'ouvrage de l'écrivain et philosophe, nous concentrons notre critique mythographique sur des éléments ayant rapport au *queer*.

1. Acte fondateur

Au fondement du discours mythique de Genet et de Burroughs, nous trouvons, dans leur biographie et dans leurs autofictions, un événement marquant qui conditionne leur pratique littéraire.

Dans l'introduction qu'il fait à *Queer* en 1985, Burroughs revient sur les origines de son œuvre : « ce livre s'est cristallisé autour d'un événement dont il n'est jamais fait mention, et qui est même soigneusement refoulé : la mort accidentelle, par balle, de ma femme Joan, survenue en septembre 1951[409]. ». Voilà donc pourquoi, dans *Queer*, l'avatar de Burroughs devient la figure par excellence du solitaire ou plutôt de l'homme désabusé « [s]ans vrai contact […] esseulé, abattu[410] » et « profondément blessé[411] ». En définitive, la mort de Joan semble être le catalyseur de toute sa production, Burroughs n'ayant réellement commencé à écrire qu'après l'incident. Car si dans *Le festin nu*, c'est la toxicomanie de Lee qui semble être à l'origine de sa descente infernale, nous savons, à la lumière biographique, que l'état de dépendance à la drogue dans lequel se trouve Burroughs lorsqu'il rédige *Le festin* s'est aggravé depuis la disparition de sa femme. Un événement tragique que le Burroughs de 1985 avoue être « soigneusement refoulé » est donc la condition *sine qua non* de sa production littéraire et ce dernier se retrouve finalement, par associations, dans tous les recoins de son œuvre et surtout dans le phénomène de diffraction de l'identité pointé comme *queer*.

Pour Genet aussi c'est un seul événement qui le conduit à cette vie si particulière que nous retrouvons dans le *Journal* et dans *Notre-Dame-des-Fleurs*. Le narrateur de la première autofiction citée nous l'apprend, il est « né à Paris le 19 décembre 1910. Pupille de l'Assistance Publique, il [lui] fut

408 *Ibid.*, p. 215.

409 W. BURROUGHS, *Queer*, *op. cit.*, p. 197. Version originale : "the book is motivated and formed by an event which is never mentioned, in fact is carefully avoided : the accidental shooting death of my wife, Joan, in September 1951.", p. 131.

410 *Ibid.*, p. 62. Version originale : "any relationship was the feel of contact", p. 2, "lonely and defeated", p. 3.

411 *Ibid.*, p. 68. Version originale : "deeply hurt", p. 7.

impossible de découvrir autre chose de [s]on état civil[412]. ». Mais loin de s'apitoyer sur son sort d'orphelin, cet avatar de Genet nous donne à lire un autre exemple de sa logique inversée qui lui permet de se réaliser : « Sans me croire né magnifiquement, l'indécision de mon origine me permettrait de l'interpréter. […] Abandonné par ma famille il me semblait déjà naturel d'aggraver cela par l'amour des garçons et cet amour par le vol, et le vol par le crime ou la complaisance au crime[413]. ». La logique abandon, homosexualité, crime étant affichée comme quelque chose de « naturel », le personnage du *Journal* pose les bases de ce qui fait l'univers genétien à savoir des fondations morales en tous points contraires à celles que partagent ceux qui sont issus de la norme, du centre de la société. Il faut aussi noter que l'abandon sert à l'écriture de certains personnages ou même de certains passages, comme dans le *Journal* où le narrateur rêve et croit voir sa mère « sous un réverbère[414] » ou même dans Ernestine, la mère de Divine. Si les origines inconnues de Genet sont la cause de cette existence en marge, elles sont aussi la cause d'une écriture *queer*, l'auteur jouant toujours avec une identité qu'il n'a jamais eu complète.

2. Rituels et répétitions

L'une des principales composantes du discours mythique est le rituel, observé selon une répétition destinée à entériner une pratique sociale ou autre. Considérons l'étrangeté de ce dernier dans notre corpus.

Dans *Queer*, le rituel suivit par Lee n'est autre que l'entrée dans un bar, motif qui revient de façon obsessionnelle car il est presque le seul endroit où le lecteur peut voir le personnage principal. Connotant peut-être le consumérisme ambiant initié par les États-Unis dans l'après-guerre, ce débit de boissons symbolise avant tout le désœuvrement de l'avatar burroughsien ainsi que sa recherche de compagnie. Parce qu'ils sont intégrés à l'*habitus* de Lee, les bars gagnent, grâce à lui, en sacralité. Pour continuer dans le registre religieux, nous pouvons même dire qu'ils sont les autels autour desquels se rassemble le microcosme étasunien présent à Mexico et dont le chef de file n'est autre que Lee. Avec son *Festin nu*, Burroughs ritualise un autre phénomène qui, selon la morale « classique » se révèle hautement préjudiciable en comparaison de celui qu'il active dans *Queer*. Cet acte, que nous retrouvons de l'incipit jusqu'à l'excipit, n'est autre que l'intoxication, la prise de drogue. Il peut être étonnant de retrouver ce cérémonial dans l'œuvre, alors qu'il a déjà été travaillé dans *Junkie*. Mais comme le dit Gérard-Georges Lemaire dans son introduction, *Junkie* se veut être la description « presque clinique [d]es symptômes de la dépendance[415] », tandis que *Le festin nu* « racont[e] ce que cela peut signifier de l'intérieur[416] ». La différence de point de vue justifie donc la répétition du motif dont nous donnons un

412 J. GENET, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 48.
413 *Ibid.*, p. 97.
414 *Ibid.*, p. 22.
415 W. BURROUGHS, *Le festin nu*, *op. cit.*, p. i.
416 *Ibid.*, p. ix.

exemple illustrant à la fois le rituel de l'intoxication et son action sur l'identité :

> Tel un vampire géant, il [l'Acheteur] émet des effluves narcotiques, une sorte de buée verte et poisseuse qui anesthésie ses victimes et les livre sans défense à ses épanchements circonvolutifs. […] Finalement, il est pincé en flagrant délit (il était en train de digérer le Haut-Commissaire de la Stupéfiante) et on l'extermine au lance-flammes – le tribunal justifiant cette méthode peu orthodoxe par le fait que Bradley l'Acheteur a perdu toute identité humaine et qu'il est devenu, par voie de conséquence, une créature hors catégorie et hors l'espèce[417] […]

L'intoxication du personnage est rendue par ces « effluves narcotiques » sortant de sa bouche et qui donnent l'impression que le drogué est complètement saturé de substances au point où il ne peut plus les contenir à l'intérieur de lui. Le premier effet que la dépendance à sur l'Acheteur c'est sa faim, lui qui en « digér[ant] le Haut-Commissaire » est devenu un cannibale : ce symptôme peut évidemment expliquer le choix du titre de l'œuvre, Burroughs étant au courant que la prise de drogue ne procure jamais un sentiment de satiété définitif et que le fait de s'offrir un « [f]estin » est une nécessité, un rituel oblige. Enfin, l'instance du « tribunal » nous apprend que le personnage a été condamné à mort parce qu'il ne répondait plus au nom d'homme, lui qui « a perdu toute identité humaine », un phénomène *queer* le menant, excessivement et ironiquement, à être « hors l'espèce ».

Parmi les textes de notre corpus, sans doute le *Journal* est-il celui qui expose le plus le rituel fondateur du mythe genétien. Son narrateur atteste que la coutume prévalant à son « aventure[418] » est « un soin maniaque, "un soin jaloux[419]" » et qui n'est autre que « le crime[420] ». Plus loin encore, il explique comment le vol gagne « la valeur d'un rite religieux[421] » : « [a]insi parfois nous volions et chaque cambriolage nous faisait un instant respirer à la surface. Une veille d'armes précède chaque expédition nocturne. La nervosité que provoquent la peur, l'angoisse quelque-fois, facilite un état voisin des dispositions religieuses[422]. ». Si le crime permet au personnage principal et à ses camarades de « respirer à la surface » c'est qu'il est pour eux un moyen de s'extirper de leur condition marginale : pas en s'appropriant les caractéristiques de ceux qui résident « à la surface » mais en réalisant un acte symbolique et emblématique du Mal. Ensuite, les diverses émotions procurées par la préparation du crime sont, aux dires du narrateur qui en a fait l'expérience, semblables à celles ressenties avant un acte « religieu[x] », c'est-à-dire à une certaine disposition spirituelle. Un ultime extrait dont le discours peut être qualifié de « méta-mythique » achève de construire la dimension sacrale omniprésente dans le *Journal*. Alors que Jean erre seul sur les routes Andalouses, il se laisse « terras[er][423] » par « [l]'arrivée du soleil[424] » et « lui ren[d] un culte[425] » : « Une sorte d'intimité malicieuse s'établissaient entre lui et moi. Je

417 *Ibid.*, p. 48-49.
418 J. GENET, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 13.
419 *Ibid.*
420 *Ibid.*
421 *Ibid.*, p. 33.
422 *Ibid.*, p. 31.
423 *Ibid.*, p. 78.
424 *Ibid.*
425 *Ibid.*

l'honorais certes sans rituel compliqué, je n'eusse pas eu l'idée de singer les primitifs mais je sais que cet astre devint mon dieu. […] Peut-être même le confondais-je obscurément avec Stilitano disparu[426]. ». Tout d'abord, le culte du soleil renvoie à une religion païenne, ou « primiti[ve] » comme le dit le narrateur du *Journal*. Nous aurions pu croire que l'avatar genétien avait changé de « dieu », mais c'était sans compter sur la comparaison, doublée du motif du clair-obscur rendu par l'adverbe « obscurément », qui assimile Stilitano au soleil consacré. Par analogie, l'astre solaire au cœur du rituel de Jean n'est autre que Stilitano, l'archétype du voleur. La seconde œuvre de Genet est loin d'afficher une telle ritualisation. Si nous devons trouver une action répétée argumentant la valeur mythique du discours de *Notre-Dame-des-Fleurs*, nous avançons simplement que c'est l'écriture d'une histoire depuis une cellule qui donne son caractère légendaire au texte. Genet coupe à de multiples reprises le fil des vies de Divine, de Mignon et de Notre-Dame pour en revenir à la sienne et ainsi inscrire la fiction dans le réel si singulier de l'emprisonnement que cela donne une nouvelle résonance au discours.

B. Contre-discours doxique ?

Finalement, les paroles mythiques de Genet et de Burroughs montrent qu'une autre doxa est possible. Une différence de nature sépare déjà le discours « doxique » *queer* du discours doxique dominant : les écrivains ne disent jamais qu'il faut souscrire à leurs univers, au rite initiatique de la drogue ou du vol, et d'ailleurs leur langage littéraire ne semble pas pourvoir remporter « l'adhésion doxique[427] » telle que présentée par Pierre Bourdieu : « [elle] se manifeste à travers un sentiment de familiarité où l'ordre des choses est indiscuté et qui, par-là, contribue à le reproduire[428]. ». Ce que Genet et Burroughs invitent à considérer à travers leurs œuvres, c'est une autre parole, littéraire pour sûre, et *queer* parfois, qui contrevient à une forme du discours dominant : le *storytelling*.

426 *Ibid.*, p. 78-79.

427 Définition utilisée dans la communication « Les stratégies de réappropriation […], colloque M2 2021. Citation de Pierre Bourdieu issue des *Méditations pascaliennes* et présente dans la définition du dictionnaire en ligne *universalis* pour l'entrée « doxa. »

428 *Ibid.*

1. Symbolique de l'image

Dans cet avant-dernier paragraphe, nous allons user de la citation de Pierre Bourdieu et montrer en quoi la dimension mythique de notre corpus fait intervenir non pas un « sentiment de familiarité où l'ordre des choses est indiscuté », mais bien le sentiment inverse de la défamiliarisation. Comment la symbolique de l'image est-elle mise au service du choc littéraire ?

Agnès Vannouvong nous donne le premier argument de l'analyse genétienne : « Dans ce système antinomique, la sainteté est dévoyée de son sens initial. […] La sainteté est de pacotille, de même que le sacre et le sacré de la reine n'existent qu'à titre dérisoire, sans autre but que la volonté de renverser les schémas et valeurs d'usage[429]. ». Comme dans le reste de son univers, tout se joue sur le mode inversé, et la sainteté n'échappe pas à ce renversement des « valeurs d'usage ». Nous saisissant de la symbolique de l'image, nous en montrons les apories. Dans *Journal du voleur*, le sacré ne tient finalement qu'à la parole du narrateur. Reconsidérant les exemples susmentionnés dans le point 2 « Rituels et répétitions », il apparaît en effet que la construction légendaire de la vie de Jean découle de son seul discours : il devient sacré parce qu'il le dit. Ici la performativité est à la fois évidente et excessive, et elle pose le constat sartrien suivant : « Le Dieu de Genet, c'est Genet lui-même[430]. ». S'étant accompli dans un statut imposé dès sa naissance, dans un espace marginal oublié, dans une philosophie du Mal, Genet devient bien l'équivalent d'un « Saint[431] » ayant mené une vie de perfection.

Dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, la sacralité est liée à différents personnages. Divine en fait évidemment l'objet : c'est un travesti imaginé et chanté depuis le fond d'une cellule. Cette œuvre, plus qu'une autre de Genet, fait de la mort la condition de possibilité de la louange. Ainsi, « [p]uisque Divine est morte, le poète peut la chanter, conter sa légende, la Saga, le dict de Divine[432]. ». C'est peut-être l'unique forme de sacralité genétienne qui n'est pas « de pacotille » et qui suit le schéma traditionnel : il respecte les morts. Mais, il y a un toujours un « mais » quand nous parlons de Genet, ces morts sont encore issus de l'envers du monde et mènent des vies non-illustres qui les priveraient, dans l'endroit du monde, de reconnaissance et ce même au jour de leur trépas. Le traitement de la mort de Divine et de la condamnation du personnage éponyme suit l'esthétique de l'excès, Genet leur accordant une « messe » inespérée :

> Divine est morte hier au milieu d'une flaque si rouge de son sang vomi qu'en expirant elle eut l'illusion suprême que ce sang était l'équivalent visible du trou noir qu'un violon éventré, vu chez un juge au milieu d'un bric-à-brac de pièces à conviction, désignait avec une insistance dramatique comme un Jésus le chancre doré où luit son Sacré-Cœur de flammes[433].

429 A. VANNOUVONG, *Jean Genet, les revers du genre*, *op. cit.*, p. 181.

430 J. P. SARTRE, *Saint Genet […]*, *op. cit.*, p. 139.

431 Terme choisit par Sartre pour son étude. Nous rappelons la définition de « Saint » pour son usage en particule, donnée par le dictionnaire cnrtl.fr : « Personne qui, en raison de la perfection évangélique de sa vie, est reconnue, après sa mort, par l'Église catholique, digne d'un culte public et universel. »

432 J. GENET, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 23.

433 *Ibid.*, p. 13.

Le lecteur est d'abord attentif à la « flaque » de « sang », accentuée par l'assonance en « s ». Ensuite, les différentes images que sont « le violon éventré », « le chancre doré » et le « Sacré-Cœur de flammes » symbolisent le sacré génetien. Si nous avons du mal à établir un lien entre ces trois objets c'est parce que Genet se moque ici des conventions logiques de l'analogie. La comparaison qu'il faut retenir c'est celle de Divine et de Jésus dont un ulcère (« le chancre ») embelli de la couleur « dorée » laisse voir le cœur. Certes Notre-Dame ne prend pas les traits du Christ, mais il n'en n'apparaît pas moins sacralisé :

> Notre-Dame était condamné à la peine capitale. Le juge était debout. C'était l'apothéose. C'est fini. Notre-Dame-des-Fleurs, quand il fut remis entre les mains des gardiens, leur parut revêtu d'un caractère sacré, voisin de celui qu'avaient autrefois les victimes expiatoires, qu'elles fussent bouc, bœuf, enfant, et qu'ont encore aujourd'hui les rois et les Juifs. […] Notre-Dame-des-Fleurs eut la tête coupée par un vrai couteau. Et rien ne se passa[434].

La « peine capitale » est détournée de son signe négatif par le narrateur qui la traite d ' « apothéose », c'est-à-dire de gloire. Nimbé d'une sacralité due à sa mort prochaine, Notre-Dame (d'ailleurs appelé par son nom complet « Notre-Dame-des-Fleurs » par Jean, preuve de sa nouvelle importance), prend l'apparence d'une « victim[e] expiatoir[e] » : la liste des êtres sacrifiés commence par les animaux et s'achève sur « les Juifs », un rappel de la Seconde Guerre mondiale encore inachevée au moment de la rédaction de l'œuvre. Porté aux nues, Notre-Dame est pourtant victime, juste après sa mort, de l'ironie de Genet qui réside dans cette phrase déclarative : « Et rien ne se passa. ». Ainsi se conclut la vie du personnage, sur une absence, sur « rien ».

La sacralité n'est pas tant présente de l'œuvre de Burroughs, c'est le lecteur qui la construit non sans avoir été inspiré par le statut iconique donné aux personnages. Le Lee de *Queer* est, dans la sphère étasunienne, le plus désenchanté des individus. Il acquiert son caractère mythique et sacré précisément parce qu'il représente l'esprit d'un temps, celui de l'après-guerre qui voit naître le mouvement des contre-cultures. N'appartenant pas tout à fait à la *Beat Generation*, nous pouvons dire que Burroughs est piégé entre cette « génération cassée[435] » et la « génération perdue[436] » qui l'a précédé et dont le minimalisme littéraire peut faire penser à celui utilisé pour la rédaction de *Queer*. L'avatar burroughsien est alors érigé en figure excessivement représentative de tous les maux des États-Unis, ceux qu'on se refuse à voir.

Dans *Le festin nu*, nous ne pouvons compter les scènes qui provoquent un choc, qui restent imprimées dans la rétine du lecteur. La force des images donne sa sacralité au discours burroughsien et dans bon nombre de cas, la parole mythique repose sur la destruction d'un élément doxique comme le sont la police et les juges dans les deux extraits sélectionnés :

> La Police Onirique se désintègre en bribes d'ectoplasme ranci que vient balayer un vieux camé

434 *Ibid.*, p. 194.

435 Traduction littérale de « Beat Generation ».

436 Nous faisons ici référence à la *Lost Generation* de l'entre-deux-guerres. Elle a également donné son nom à un courant littéraire donc la figure de proue n'est autre qu'Ernest Hemingway et dont l'écriture factuelle peut être dite « minimaliste ».

> toussant et crachant dans l'aube malade. Le Mugwump fourgueur apparaît alors avec des jarres d'albâtre pleines de fluide et les Reptiles se gavent à plus soif[437].

> Une douzaine d'assesseurs se prélassent sur le perron de bois vermoulu de l'Ancien Palais de Justice. Ils regardent approcher Lee de leurs yeux d'un bleu délavé, toutes les têtes tournent lentement et avec ensemble leur cous ridés (rides à demi comblées de crasse et de poussière) comme pour accompagner cette carcasse humaine qui gravit les marches et franchit la grande partie[438].

Contenant le germe de la dissolution, les deux passages métaphorisent la critique burroughsienne du corps étatique. Tandis que la « Police Onirique » est violemment « désintégr[ée] » puis « balay[ée] » par un grotesque « vieux camé », d'anciens juges sont décrits d'après le signe de la consumation comme le prouvent les deux adjectifs « délavé » et « ridés », dénotant la vieillesse, ainsi que les noms « crasse » et « poussière » connotant une vétusté normalement attribuée à un espace ou à un édifice mais ici détournée vers des individus. Deux hypothèses interprétatives sont possibles et additionnables : soit l'écrivain dénonce la désuétude de certaines institutions dominantes en les peignant de manière affadie, soit il condamne ces dernières en les faisant tout simplement disparaître sous sa plume.

2. L'écriture *queer* versus *storytelling*

L'écriture mythique, et *queer* parce que jouant sur les codes d'une sacralité renversée, de Jean Genet et de William Burroughs concurrence le récit mythique familier dominant. Pour ne rien omettre de la force agissante du *queer* mobilisée par les écrivains, il nous faut ici clore les remarques faites dans le Chapitre 2 de la Partie II. Dans notre analyse du chaos narratif, la dimension politique ne nous intéressait pas encore. Mais après avoir considéré l'influence « contre-doxique » du discours littéraire, la manière de raconter des histoires est, au vu de la popularité dont s'est emparé le terme de « storytelling », un point à ne pas laisser en suspens. Selon la définition générale qu'en donne le dictionnaire Larousse en ligne, le *storytelling* est une « [t]echnique de communication politique, marketing ou managériale qui consiste à promouvoir une idée, un produit, une marque, etc., à travers le récit qu'on en fait, pour susciter l'attention, séduire et convaincre par l'émotion plus que par l'argumentation. ». Si le terme et son procédé sont donc largement utilisés dans les domaines où le marketing prévaut, la mise en récit qui est au cœur du mécanisme du *storytelling* l'adjoint au champ littéraire. Preuve que ce discours intéresse le milieu universitaire, l'écrivain et chercheur en littérature Christian Salmon fait paraître en 2008 un essai au titre éloquent : *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*[439]. Entretenant des similitudes avec le discours doxique « formate[ur] », et *a fortiori* mythique, le *storytelling*

[437] W. BURROUGHS, *Le festin nu*, *op. cit.*, p. 96. Version originale : "The Dream Police disintegrate in globs of rotten ectoplasm swept away by an old junky, coughing and spitting in the sick morning. The Mugwump Man comes with alabaster jars of fluid and the Reptiles get smoothed out.", p. 46.

[438] *Ibid.*, p. 248. Version originale : "A dozen or so Recordites sit on the Old Court House steps of rotten wood. They watch his approach with pale blue eyes, turning their heads slow on wrinkled necks (the wrinkles full of dust) to follow his up the steps and through the door.", p. 143.

[439] Christian SALMON, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, Éditions La Découverte, 2008.

ne peut se baser sur une autre forme de narration que celle linéaire, plus facile à appréhender et plus « sédu[ctrice] ». Ainsi, non seulement les discours mythiques genétien et burroughsien recèlent un exemple capable de semer la discorde dans l'ordre et le système, mais en plus formellement parlant, ils s'opposent à la composition du *storytelling*. Ménageant des effets narratifs dignes du septième art, les œuvres de notre corpus s'affichent complexes et fragmentées, réservant leur plurivocité grâce à un *queer* agissant et omniprésent.

Conclusion

L'objectif du présent mémoire, posé en introduction, était de répondre à la problématique suivante : en quoi Jean Genet et William Burroughs, au travers du procédé autofictif, sont-ils des précurseurs de la pensée *queer* ? ».

Compte tenu de la multiplication des phénomènes identitaires et des revendications sociales qui en découlent, notre intérêt s'est *de facto* porté sur les Études de genre. Remontant leur généalogie grâce à Bruno Perreau et Pierre Zoberman entres autres critiques, la théorie *queer* est apparue comme étant à l'origine de ce champ de recherches qui ne cesse aujourd'hui de gagner en popularité. Pourtant cette théorie dont Teresa de Lauretis et Judith Butler sont les représentantes, a été dévoyée aussi vite que son succès s'est fait. Au nombre des reproches qu'elle a pu recevoir, nous notons surtout une trop grande indétermination et pour cause, la théorie *queer* s'intéresse justement à toutes les formes identitaires misant sur la dualité, le glissement, la multiplicité, l'étrange en somme. Sans tenter un exercice de réhabilitation de cette théorie *queer*, nous avons voulu remonter plus en arrière encore et trouver, dans le

paysage littéraire, des écrivains qui auraient pu inspirer une telle théorie et en donner son argument principal. Pour des raisons déjà invoquées, Jean Genet et William Burroughs se sont présentés à nous, en vertu de l'aire géographique qu'ils ont occupé (la France et les États-Unis étant les deux principaux pays liés à la *queer theory*) et surtout de la singularité de leurs écritures, comme des objets d'étude prometteurs. Il nous fallait enfin décider d'un genre littéraire qui mettrait en avant les questions relatives à l'identité et l'autofiction, de par sa filiation avec l'autobiographie et surtout grâce à son indétermination générique, s'est avérée être un lieu accueillant pour l'expression du *queer*. Dans l'ensemble de l'étude, nous nous sommes attachées à mettre en lumière le dialogue entre la plasticité du *queer* et la plasticité de l'autofiction.

La première partie, intitulée « Les représentations du *queer* : de l'auteur à ses figures » tendait à présenter les auteurs et ceux que nous avons appelé leurs avatars autofictifs sous un jour *queer*.

Partant tout d'abord d'une perspective historique, il nous fallait instruire sur le lien entretenu entre les écrivains et l'homosexualité à laquelle le *queer* ne se réduit évidemment pas. Car, aussi homosexuels qu'ils ont pu l'être, Genet et Burroughs ne l'ont jamais revendiqué, pas plus dans leur vie que dans leurs œuvres. L'importance du contexte prévalait à notre propos : la perception de l'homosexualité au moment où nos auteurs exerçaient leur art n'était évidemment pas celle que nous connaissons. Acceptée de manière tacite dans la France des années 1940, considérée comme une maladie mentale dans les États-Unis des années 1950, l'homosexualité et sa présence dans le champ littéraire pouvait se confronter à une censure idéologique. Mais alors quelle était la conception genétienne et burroughsienne de cette homosexualité ? À en croire les railleries qu'une certaine critique LGBT a pu émettre, il faut considérer la déconstruction des topiques littéraires de l'homosexualité masculine comme un acte singulier. Se refusant à une représentation clichéique, l'homosexualité présente dans le corpus gagne de nouveaux atouts : chez Burroughs elle sert la satire politique, tandis que chez Genet elle assure la dimension érotique de ses œuvres. La particularité de ces relations entre auteurs homosexuels et écriture de l'homosexualité permet de faire un premier pas vers le *queer* et même d'illustrer le caractère précurseur de ces derniers.

Les contours de la figure de l'auteur ayant été dessinés, les figures autofictives faisaient l'objet de notre second chapitre. Grâce à la typologie de Vincent Colonna, nous avons été en mesure de placer les quatre œuvres étudiées dans des « cases », assez souples pour ne pas ôter à la plasticité de l'autofiction tous ses avantages. De l' « autofiction fantastique » à l' « autofiction spéculaire », en passant par l' « autofiction biographique », *Journal du voleur*, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *Queer* et *Le festin nu* ont été réparties selon des particularités mais toutes affichaient une part autobiographique. Regardant de près

les réminiscences autobiographiques présentes dans le corpus, la légitimité auctoriale permet de croire au discours parfois étrange de figures vivant en marge, pensant à l'inverse de la norme, etc. Dans cette immixtion de voix sociales et littéraires, la narration se devait d'être étudiée précisément, selon une étude narratologique qui a mis en évidence des diégèses représentatives du *queer* : le phénomène de résonance des voix n'a pu en effet qu'être traduit par la diffraction de l'identité d'écrivains se retrouvant un peu, ou beaucoup, dans leurs personnages.

Il nous fallait encore définir l'espace où l'expression polyphonique étant possible. Les autofictions se voulant être les récits de personnages plongés dans une marginalité où la sexualité et le crime sont banalisés, la définition de cette marginalité était un passage oblige. Le terme « interlope » nous est alors apparu comme le plus à même de contenir la narration basée sur des stratégies autofictives. Parce que sa synonymie charrie des termes tel que « louche », l'espace interlope forme, avec le *queer* et l'autofiction, un trio indéterminé et exaltant pour qui veut explorer son identité. Pour ne pas tomber du côté de la fiction, les espaces interlopes du corpus ont des référents : le Paris de *Notre-Dame-des-Fleurs* est celui de la nuit et des quartiers où la figure, ambivalente par excellence, du travesti est visible, le Mexico de *Queer* est celui du microcosme étasunien venu en villégiature mais évoluant dans des bars aussi sordides qu'inquiétants. La suite de notre propos concernait le parcours à l'intérieur de ces espaces : les figures autofictives n'y sont pas à la recherche de quelque chose, elles errent et vagabondent sans but. C'est de là que notre hypothèse d'une métaphore de l'absence d'identité est venue : alors que bon nombre de récits de voyage visent à l'apprentissage de soi, nos autofictions se subvertissent à la logique introspective et les avatars genétiens et burroughsiens ne gagnent rien de moins qu'une personnalité plurielle. De fait, l'espace interlope montre, au travers d'images qualifiées plus tard de performatives, la nécessité d'un envers du monde pour ceux qui ne soutiennent pas son endroit où système, norme et domination sont les mots d'ordre.

Dans la deuxième partie « Performativité du *queer* et langage », nous nous proposions d'étudier les caractéristiques de l'écriture *queer* et surtout de poser la condition de possibilité de la performativité.

Le Chapitre 1 a été pour nous l'occasion de (re)présenter Judith Butler et ses travaux sur la performativité, notion liée à sa conception de la théorie du genre. Partant des énoncés performatifs tels qu'analysés par le linguiste John Searle, la performativité *queer*, c'est-à-dire sa réalisation, pouvait d'abord être observée dans le langage littéraire. Le premier exemple d'un *queer* en acte se jouait autour de l'expression homophobe « pédé », utilisée à outrance par les personnages de notre corpus, révélant une prégnance des schémas hétéro-normatifs au sein des imaginaires collectifs. Genet et Burroughs étant engagés dans une entreprise déconstructiviste généralisée, les stéréotypes liés à l'homosexualité sont déclinés en deux points : tout d'abord l'ethos homosexuel, représenté de manière clichéique et caustique, et ensuite la sexualité à laquelle sont souvent réduits les homosexuels. Cette mise au point ayant été faite, il nous restait à considérer les éléments non plus contestataires, mais résolument *queer*. Ainsi le refus d'une identité fixe a pu être lue dans le truchement de la pseudonymie, les *alias* faisant

partie intégrante des univers autofictifs genétiens et burroughsiens. Enfin, concernant les attitudes *queer* des personnages, nous en avons observé deux. De manière générale, les personnages secondaires, qui ne sont pas les avatars des écrivains, assument sans vraiment le vouloir le *queer* tandis que les personnages principaux font montre d'une agentivité dès lors qu'il s'agit de prendre l'apparence du sexe opposé ou d'expérimenter des nouvelles pratiques sexuelles.

Dans le Chapitre 2, il nous importait d'étudier le langage performatif en ce qu'il avait de *queer*. Ce qu'il fallait tout d'abord rappeler c'était la conception de langage par des écrivains ayant vécu dans un contexte historique particulier. La domination politique ou institutionnelle s'étant exercée dans une langue dominante, la récupération de celle-ci ou sa déconstruction sont les enjeux des stratégies langagières de Genet et de Burroughs. La « queerisation » du langage a été analysée selon différents angles. D'une part il fallait considérer les mélanges des registres, Genet utilisant le lyrisme classique pour écrire des scènes triviales et Burroughs choisissant le collage surréaliste des vocabulaires spécialisés et informels, d'autre part la polyphonie nous apparaissait être l'illustration même du *queer*, le passage d'un pronom à un autre dans une même œuvre étant monnaie courante. En ayant terminé avec la microstructure langagière, nous sommes passées à la macrostructure syntaxique. L'organisation du langage *queer* a en effet dévoilé toute une mécanique déconstructiviste à partir de laquelle nous avons formulé l'hypothèse d'une forme-sens. L'apparent chaos narratif régnant sur nos œuvres ne pouvait être le résultat que d'une volonté des écrivains de refuser les canons morphologiques littéraires et par là, de se différencier encore plus. Nous avons enfin pu gloser sur le fait que ce démantèlement langagier et narratif n'était autre que la métaphore de la déconstruction de l'identité.

Observant tout ce qu'il peut y avoir de *queer* dans l'écriture, un détour vers la fiction nous a semblé être un passage oblige. Si le versant autobiographique du genre avait déjà été étudié, il fallait en effet faire référence à tout cet apport fictionnel dans lequel le *queer* peut autrement se réaliser. Partant des principes psychanalytiques freudiens, nous avons identifié le recours à la fiction comme un possible comblement d'un réel décevant. Trouvant des difficultés à se réaliser, dans toute leur étrangeté, au sein du réel, les avatars genétiens et burroughsiens ont *de facto* été plongés du côté de la fiction. Ce que nous avons pu remarquer, ce sont les sentiments amoureux des protagonistes dont la révélation se heurte malheureusement au silence de Burroughs ou à la retenue de Genet. Les seuls instants où la performance *queer* peut se lire, c'est à travers le motif du rêve. La dimension fantasmatique prend toute son importance dès lors que la fiction soutient une écriture érotique ou même pornographique. La représentation de la sexualité performe le *queer* : inversement des rôles, pratiques sexuelles « bizarres », tout tend vers un affranchissement des concepts identitaires. En dernier lieu, la tonalité politique de l'écriture érotique/pornographique a été mentionnée de manière à faire voir l'influence, dans le champ social, d'une performativité se jouant dans l'écriture.

La troisième et dernière partie « Investissement du *queer* dans le/la politique » a été pour nous l'occasion de mettre en pratique la puissance ou encore l'agentivité incombée au *queer*.

Nous sommes parties du principe que si le *queer* possédait une quelconque force, c'est que son discours devait avant tout être adressé, sans quoi sa puissance d'agir n'aurait pas lieu d'être. Les autofictions étant des récits de soi destinés à être lus, il nous fallait prendre en considération la figure du lecteur qui jusque-là, était restée absente de notre propos. Si parmi notre corpus, le *Journal du voleur* était l'œuvre qui s'adressait le plus souvent de manière directe au lecteur, les autres autofictions n'en demeuraient pas moins des discours qui, selon Umberto Eco, prévoyaient un quelconque lecteur. De l'adresse directe ou indirecte à ce dernier résultait des stratégies communicatives différentielles, mettant le lecteur d'autofictions dans un certain état conditionnant sa réception. Et alors que la performativité du corpus avait déjà été affirmée, il nous fallait considérer le degré d'exemplarité présent dans nos textes. Si Genet et Burroughs ont voulu écrire, de manière plus ou moins éloignée de la réalité, un moment de leur vie, est-ce que ceci tenait à une volonté didactique ? Car à bien des égards, les écrivains ont rejoué les codes attachés au discours exemplaire : au travers du témoignage ou de la rhétorique, le lecteur a pu tirer la « leçon » autofictive qui ne ressemble à aucune autre. Qui dit leçon dit conclusion : sauf que le *queer*, dans le projet de Pierre Zoberman, se refuse à figer le sens. Alors comment considérer les fins ouvertes de notre corpus autrement que comme la suspension d'une identité figée ?

La deuxième forme d'agentivité relative à l'écriture *queer* est son discours potentiellement contestataire. Si dans le Chapitre 1 de la Partie I nous avons dit que ni Genet ni Burroughs ne se retrouvent dans la revendication, cela ne les empêche pas de contester des figures du champ politique qui sont assimilées à l'endroit du monde et dont la logique est systémique. Le procédé ironique a d'abord été étudié au travers du traitement qu'infligent respectivement Genet et Burroughs à la police et aux clichés d'une Amérique dominante. Ensuite, les œuvres construisant un sentiment généralisé de claustration, le motif du pénitencier a pu être analysé sous diverses formes. Rendue dans toute sa physicalité ou au contraire, de manière métaphorique, la prison constitue une autre forme-sens et symbolise cette fois le piège du carcan social et identitaire. Pour s'en défaire, les écrivains se sont saisis des possibilités offertes par l'écriture *queer* et ont renversé ce carcan grâce à une poétique du mouvement. Les œuvres genétiennes et burroughsiennes ont en effet montré une propension à l'éclatement de la liminalité, un franchissement de toutes les frontières.

En dernier lieu, le chapitre intitulé « Écrire une nouvelle mythologie » prenait comme prétexte les aspects discursifs et contestataires du corpus pour postuler, non pas l'avènement, mais simplement l'éventualité d'une mythologie issue de la marge. Les réalités contre lesquelles la pensée *queer* est née sont, comme nous l'avons déjà dit, issues d'un champ social dominant ayant érigé des normes sociales, morales et identitaires. L'institutionnalisation d'une telle pensée systémique n'ayant pu se faire autrement que dans une parole ayant remporté l'adhésion du plus grand nombre, c'est naturellement que nous est venue l'idée de confronter ce discours politique, mythique et doxique au discours littéraire, autofictif et *queer* de Genet et de Burroughs. Les topiques du texte mythique ont été étudiées selon la position d'un mythographe : les actes fondateurs et la répétition de rituels sont présents dans les œuvres du corpus et servent de fondations à l'édification du caractère iconique des textes, des personnages et

de leurs auteurs. Notre ultime souci était de bien différencier le discours doxique du discours mythique génitien et burroughsien : en aucun cas les œuvres révèlent ou même sous-entendent l'existence d'une idéologie. Le discours contestataire et mythique du *Journal du voleur*, de *Notre-Dame-des-Fleurs*, de *Queer* et du *Festin nu* est en vérité un contre-discours doxique. Enfin, nous pouvons confirmer que Genet et Burroughs sont, sans doute parmi d'autres écrivains, des précurseurs de la pensée *queer*, eux qui ont usé de l'écriture pour déconstruire les schémas discursifs doxiques conceptualisant les phénomènes identitaires, et qui ont même proposé un éclatement narratif basé sur des principes cinématographiques, une structure littéraire bien éloignée de ce que le *storytelling*, omniprésent dans les discours politiques, propose aujourd'hui à savoir une narration linéaire plaisante, destinée à remporter l'adhésion du plus grand nombre.

Bibliographie

I. Œuvres littéraires

A. Œuvres du corpus

1. Éditions de référence

BURROUGHS, William S., *Naked Lunch, The Restored Text* [1959], edited by James Grauerholz and Barry Miles, introduction by J. G. Ballard, London, Fourth Estate, 2010.

BURROUGHS, William S., *Queer* [1985], introduction by Oliver Harris, London, Penguin Classics, 2010.

GENET, Jean, *Journal du voleur* [1949], Paris, Gallimard, coll. « folio », 2018.

GENET, Jean, *Notre-Dame-des-Fleurs* [1943], *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 2013.

2. Versions traduites

BURROUGHS, William S., *Le festin nu* [1959], traduit de l'américain par Eric Kahane, préface de Gérard Georges Lemaire, Paris, Gallimard, coll. « folio », 2018.

BURROUGHS, William S., *Queer* [1985], traduit de l'américain par Sylvie Durastanti et Christine Laferrière, préface de Oliver Harris, Paris, Christian Bourgeois éditeur, coll. « Titres », 2010.

B. Autres œuvres des auteurs du corpus

1. Œuvres romanesques

GENET, Jean, *Miracle de la rose*, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 2013.

BURROUGHS, William, KEROUAC, Jack, *Et les hippopotames ont bouilli vifs dans leurs piscines* [2008], postface de James Grauerholz, traduit de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 2012.

2. Dialogues, entretiens et essais

BURROUGHS, William S., *Essais* [1978, 1984], traduits de l'anglais (États-Unis) par Gérard-Georges Lemaire et Philippe Mykriammos, Paris, Christian Bourgeois éditeur, coll. « Titres », 2008.

GENET, Jean, *Dialogues* [avec Hubert Fichte] [entretien avec Bertrand Poirot-Delpech], Grenoble, Cent pages, 1990.

II. Littérature critique

A. Ouvrages et articles portant sur l'objet d'étude : le *queer*

BORDAS, Éric, « Cultures gays et identités queer, ou la pensée d'un style », *Critique*, n°683, avril 2004.

BUTLER, Judith, *Bodies that matter, on the discursive limits of "sex"*, London and New-York, Routledge, 1993.

BUTLER, Judith, *Défaire le genre* [*Undoing gender*, 2004], traduit de l'anglais par Maxime Cervulle, postface traduite par Joëlle Marelli, Paris, Éditions Amsterdam, 2016.

BUTLER, Judith, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* [1990], United Kingdom, Routledge, 2006.

CUSSET, François, *Queer critics*, Paris, PUF, coll. Perspectives critiques, 2002.

LAMPROPOULOS, Apostolos, « Queer(ing) theory : de la déstabilisation perpétuelle à la relance théorique » dans Pierre ZOBERMAN, *Queer : écritures de la différence ? 1. Autres temps, autres lieux*.

LAURETIS, Teresa de, "Gender symptoms, or, peeing like a man", *Social Semiotics*, vol. 9, n°2, août 1999.

LAURETIS, Teresa de, *Théorie queer et cultures populaires*, Paris, La Dispute, 2007.

PERREAU, Bruno, *Queer Theory, The French Response*, California, Stanford University Press, 2016.

ZOBERMAN, Pierre (sous la direction de), *Queer : écritures de la différence ? 1. Autres temps, autres lieux*, Paris, L'Harmattan, 2008.

B. Ouvrages et articles consacrés aux auteurs du corpus

1. Jean Genet

ALAZET, Bernard, DAMBRE, Marc (sous la direction), *Rituels de l'exhibition*, Dijon, éditions universitaires de Dijon, coll. « écritures », 2009.

ANDREW-JONES, David, « Jean Genet et l'homosexualité dans la presse étasunienne, 1959-1974 », Montréal, *Études françaises*, vol. 51, n°1, 2015.

BONNEFOY, Claude, *Jean Genet*, Paris Ed. Universitaires, 1965.

DAVIRON, Caroline, *Elles : Les femmes dans l'œuvre de Jean Genet,* préface d'Edmund White, Paris, L'Harmattan, 2007.

ERIBON, Didier, *Une morale du minoritaire, Variations sur un thème de Jean Genet*, Paris, Fayard, 2001.

HÉRON, Pierre-Marie, *Commente* Journal du voleur *de Jean Genet*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2003.

JABLONKA, Ivan, *Les vérités inavouables de Jean Genet*, Paris Points, 2014.

JONES, Drew, *Jean Genet at the Crosswords : Blurring the Lines of Binary Opposition*, Lewiston, Mellen Press, 2007.

LAROCHE, Hadrien (sous la dir. de), *Pour Genet, les Rencontres de Fontrevaud 25 et 26 juin 2010*, colloque littéraire, Saint-Nazaire, Maisons des écrivains étrangers et des traducteurs, 2011.

MORALY, Jean-Bernard, *Jean Genet : la vie écrite*, Paris, éditions de La Différence, 1988.

REDONNET, Marie, *Jean Genet, le poète travesti : portrait d'une œuvre*, Paris, Grasset, 2000.

LIMAM TNANI, Najet, « Exhibitionnisme, cinéma et besoin de visibilité dans *Notre-Dame-des-Fleurs* » dans *Rituels de l'exhibition*, (sous la direction de) ALAZET, Bernard, DAMBRE, Marc, Dijon, éditions

universitaires de Dijon, coll. « écritures », 2009.

RICHTER, Florence, « Jean Genet : poète et voyou », *Revue interdisciplinaires d'études judiciaires*, 2008/2, vol. 61.

SARTRE, Jean-Paul, *Saint Genet : comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952.

STEPHENS, Elizabeth, *Queer writing : homoeroticism in Jean Genet's fiction*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2009.

VANNOUVONG, Agnès, *Jean Genet, les revers du genre*, Dijon, les Presses du réel, 2010.

2. William Burroughs

BARRY, Miles, *Call Me Burroughs, A Life*, New York, Hachette Book Group, « Twelve », 2014.

HARRIS, Oliver, "Can you see a virus ? The Queer Cold War of William Burroughs", *Journal of American Studies*, 1999, vol. 33.

MOTTRAM, Eric, *William Burroughs, l'algèbre du besoin*, Paris, Christian Bourgeois, 1980.

PLEYNET, Marcel, « William Burroughs : Naked Lunch », *Tel Quel* n°18, été 1964, p. 85-86.

SOLLERS, Philippe, « Écritures et pornographie », *Minuit*, décembre 1975.

TYTELL, John, "Beat Mexico", *Studies in Latin American Popular Culture*, 2013, vol. 31, pp. 50-68.

WERMER-COLAN, Alex, "Implicating the Confessor : The Autobiographical Ploy in William S. Burroughs's Early Work", *Twentieth Century Literature*, vol. 56, n°4, 2010, pp. 493-529.

C. Ouvrages et articles relatifs aux enjeux littéraires

1. L'autofiction

BAKHTINE, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman* [1978], préface de Michel Aucouturier, traduction de Daria Oliver, Paris, Gallimard, 1987.

COLONNA, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Auch Tristam, 2004.

DEVÉSA, Jean-Michel (sous la dir. de), *Littérature du moi, autofiction et hétérographie dans la littérature française et en français du XX^e et XXI^e siècles*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015.

GASPARINI, Philippe, *Autofiction – Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.

GASPIRINI, Philippe, « Autofiction vs autobiographie », *Tangence*, n°97, 2011.

GASPARINI, Philippe, *Est-il Je – Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.

HUBIER, Sébastien, Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction, Paris, Armand Colin, coll. U, 2003.

ROSSE, Dominique, « Autofiction et autopoïetique : la fictionnalisation de soi », *L'Esprit Créateur*, vol. 42, 2002.

VILAIN, Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005.

2. L'homosexualité

BUOT, François, *Gay Paris : Une histoire du Paris interlope entre 1900 et 1940*, Paris, Fayard, 2013.

ERIBON, Didier, LERCH, Arnaud, *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Larousse, 2003.

ERIBON, Didier, *Réflexions sur la question gay* [1999], nouvelle édition, revue et augmentée, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2012.

ERIBON, Didier, *Théories de la littérature. Système du genre et verdicts sexuels*, Paris, PUF, 2015.

TAMAGNE, Florence, *Mauvais genre ? Une histoire des représentations de l'homosexualité*, Paris, La Martinière, coll. « Les Reflets du savoir », 2001.

WOODS, Gregory, *A History of gay literature. The Male Tradition*, Yale University Press, 1999.

3. Le langage

AUSTIN, John, *Quand dire c'est faire* [*How to do things with words*, 1962], traduit de l'anglais par Gilles Lane, postface de François Récanati, Paris, éditions du Seuil, coll. « Points », 1991.

BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, *essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « essais »,

1984.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions Points, 2014.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

BUTLER, Judith, *Le pouvoir des mots, discours de haine et politique du performatif* [1997], traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann avec la collaboration de Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2017.

PROPP, Vladimir, qui avec sa *Morphologie du conte* [1928], Paris, Éditions du Seuil, 1965.

SALMON, Christian, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, Éditions La Découverte, 2008.

R. SEARLE, John, *Déconstruction ou le langage dans tous ses états* [1983], traduit de l'anglais (USA) avec une postface par Jean-Pierre Cometti, Combas, éditions de l'éclat, 1992.

R. SEARLE, John, *Sens et expression : études des actes du langage* [*Expression and Meaning*, 1979], traduction et préface par Joëlle Proust, Paris, Les éditions de Minuit, 1982.

4. La fiction

BRETON, André, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1985.

LAVOCAT, Françoise *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2016.

JUIGNET, Patrick, « Lacan, le symbolique et le signifiant », Clinique méditerranéennes, 2003/2, n°68.

5. L'écriture érotique/pornographique

MAINGUENEAU, Dominique, *La littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, 2007.

BATAILLE, Georges, *La Littérature et le Mal*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1957.

6. Le lecteur

ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.