

Roger Williams University

DOCS@RWU

Foreign Languages Theses

Arts and Sciences Theses

2013

La Sexualité comme « geste »

Daniel J. Felleman

Roger Williams University, dfelleman942@g.rwu.edu

Follow this and additional works at: https://docs.rwu.edu/foreign_languages_theses



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Felleman, Daniel J., "La Sexualité comme « geste »" (2013). *Foreign Languages Theses*. 1.
https://docs.rwu.edu/foreign_languages_theses/1

This Thesis is brought to you for free and open access by the Arts and Sciences Theses at DOCS@RWU. It has been accepted for inclusion in Foreign Languages Theses by an authorized administrator of DOCS@RWU. For more information, please contact mwu@rwu.edu.

La Sexualité comme « geste »

Daniel J. Felleman

Bachelor of Arts in Foreign Language

Department of Modern Languages, Philosophy, and Classics

4th Year Undergraduate

15 May 2013

La sexualité comme « geste »

Author: Daniel Felleman

Signature

Date

Advisor: Dr. Jason Jacobs, Assitant Professor of French and Italian

Signature

Date

Dean of Academic School: Dr. Lonnie Guralnick, Interim Dean

Signature

Date

à Jason Jacobs,
qui m'a fait découvrir
la tradition littéraire
des « queers ».

Abstrait :

Cette thèse est écrite pour achever mon Bachelor's Degree dans le département des langues modernes. Utilisant des théoriciens comme Jacques Lacan, Lee Edelman, et Judith Butler, je prends une approche poststructuraliste pour examiner l'identité sexuelle. Je constate qu'il y a trois « gestes » qui font partie de la sexualité, et que ces gestes constituent les interactions des gays dans des sphères sociales. A travers les œuvres de Gide, Genet, et Proust — *L'Immoraliste*, *Notre-Dame-des-Fleurs*, et *Sodome et Gomorrhe* respectivement — je montre les plusieurs types de gestes qui dérivent l'identité sexuelle des actes sociaux.

Introduction

Ferdinand de Saussure est connu pour ses réflexions sur l'arbitraire du signe. Il dit qu'il n'y a pas nécessairement de relation entre le signe et la chose signifiée. Le terme arbitraire « is *unmotivated*; that is to say arbitrary in relation to its signification, with which it has no natural connection in reality » (Saussure 69). En accord avec ce fil linguistique, tous les objets dans le monde qui sont nommés linguistiquement sont distingués, ou définis, par rapport aux autres. « A language is a system in which all the elements fit together, and in which the value of any one element depends on the simultaneous coexistence of all the others » (Saussure 113). Cela veut dire que les mots utilisés pour faire référence à notre monde n'ont pas de valeur positive ; c'est seulement par différence qu'un mot signifie quelque chose. Derrida parle de « la différance » comme développement de l'arbitraire du signe. Un signe est non seulement toujours-déjà arbitraire, mais aussi instable et multiple, grâce à la pluralité des significations possibles.

Tout comme on organise les objets dans le monde, on donne sens aux identités sexuelles en rejetant et en refusant d'autres façons de vivre pour se limiter à une seule. C'est vrai que l'orientation sexuelle a trois catégories acceptées — on est soit hétérosexuel, homosexuel, ou bisexuel — mais ces catégories donnent l'impression d'une expérience singulière de ce qui ne peut être que pluriel. De la même façon que les mots n'ont pas de valeur positive, les catégories sexuelles sont établies par la négation, par l'exclusion d'autres possibilités.

A l'époque moderne, nous dit Foucault, l'identité sexuelle devient un trait intérieur et fixe (Foucault 58-9). Plus récemment, on a commencé à voir dans cette identité une détermination biologique. L'idéologie dominante soutient donc que l'acte de

s'identifier n'est pas vraiment l'acte de la création d'une identité, mais la révélation que l'individu appartient déjà à une catégorie déterminée. En réalité, l'identification est l'acte de se distinguer comme « sujet », c'est-à-dire comme *je* qui n'a pas de sens que par rapport négatif avec « l'autre ». L'identité est un effet idéologique qui s'écrit à l'intérieur du sujet comme le résultat d'une répétition itérative d'une tentative d'assimiler une identité idéale. Cette intériorité fausse prétend être essentielle au sujet, lorsqu'en effet, ce n'est qu'un sujet rappelé qui s'est installé rétroactivement. Mais on ne construit l'« identité », et on ne classe le monde qu'à travers des négations instables qui catégorisent l'autre comme différent du *je*, et qui perpétuent la contradiction de l'identité comme « valeur positive ».

Mais il ne faut pas être piégé dans ce discours dominant. Au contraire, il faut reconnaître que le pouvoir est multiple et dynamique, qu'il ne s'agit pas simplement des lois renforcées par un système « juridico-discursif, » comme le disait Foucault (Foucault 109). Invertir les structures qui sont acceptées comme naturelles; voir que le pouvoir s'opère sur plusieurs niveaux et dans plusieurs sens; et reconnaître que les relations du pouvoir s'interagissent dans les sphères sociales, c'est ce qu'il faut faire pour comprendre la façon dont les catégories sexuelles sont réifiées par les interactions sociales.

La littérature fournit des façons stratégiques d'imaginer une sexualité figuré par le geste sans identité sexuelle, où la sexualité entre en jeu avec l'imitation d'un être essentiel, la visibilité inévitable de la sexualité, et la transgression de ces limites imposées. Ici, je m'intéresserai aux œuvres de Gide, Proust, et Genet comme des textes dans lesquels la sexualité peut s'exonérer des limites sociales. Premièrement, je vais explorer le geste comme l'imitation involontaire qui instaure la fiction de l'identité.

Ensuite, je passerai au geste comme acte visible et lisible qui « identifie » l'homosexualité. Finalement je vais parler du geste comme l'acte de transgression qui déconstruit l'identité sexuelle. Ces trois auteurs du vingtième siècle français nous montrent que le geste est un acte social par lequel on peut jouer l'homosexualité sans que l'identité puisse imposer des limites autour de ces actions.

Premier Geste: La Méconnaissance

Le premier geste dont je parlerai est primaire, pas seulement parce qu'il se situe premièrement dans la séquence chronologique de l'expérience vécue du sujet, mais aussi parce que les deux autres gestes sont dérivatifs du premier. Je ne veux pas insinuer que les autres gestes sont eux aussi chronologiques. Ils sont plutôt dérivatifs logiquement, dans le sens où beaucoup des exemples des autres gestes qui suivent doivent leur existence au premier geste. L'influence de ce premier geste se distingue par la manière dont les gestes se fondent au centre de l'idéologie de l'identité et les assomptions dominantes de l'être.

Pour Lacan, l'identification est le résultat d'un geste. Lacan décrit ce geste dans son essai sur le « Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je ». Ce geste initial marque la réalisation du « sujet ». Mais il y a une ironie dans ce premier mouvement. En même temps que ce geste rend compte à l'enfant qu'il est séparé de la mère, c'est aussi le geste physique qui fait de l'enfant un sujet indépendant. Déjà on a un désaccord temporel — un geste qui se fait à deux niveaux, où deux choses se passent en même temps. Le geste qui révèle l'indépendance de l'enfant est déjà l'acte qui établit son indépendance. Ce qui se passe en ce moment, dit Lacan, c'est que l'enfant réalise qu'il a le contrôle sur son propre corps, sur ce geste qui marque le début du spectacle qui est l'accomplissement

de l'identification. Il est important de noter que le mot "réalisation" à deux sens en français: (1) se rendre compte de quelque chose, et (2) l'accomplissement d'un espoir. En outre, Lacan fait l'argument que cette identification est elle-même dynamique. On se voit dans le miroir et on fabrique l'idée du *je* en pensant, « Ça, c'est *moi* », mais il y a aussi une autre dynamique d'identification, où l'enfant s'identifie avec le reflet, ce à quoi il aspire. Lacan note cette méconnaissance et il affirme qu'elle dérive un *je* intérieur d'un *je* que l'enfant veut imiter et, plus exactement, assumer.

Ces aspects théoriques de l'identité sont rendus plus compréhensibles dans la fiction. Par exemple, *L'Immoraliste* de Gide nous présente un personnage, Michel, qui est exemplaire de ces fondations théoriques. Le lecteur suit Michel dans des pays étrangers — l'Afrique du Nord — à cause d'une touse tuberculeuse. Lorsque la maladie de Michel commence à s'améliorer, il trouve que ses intérêts ne sont plus ce qu'ils étaient. Du point de vue de sa nouvelle vie, il se sent limité par son éducation et veut vivre maintenant comme il n'a jamais vécu auparavant. Il renaît. Songeant à son passé, il dit:

Après que l'aile de la mort a touché, ce qui paraissait important ne l'est plus ; d'autres choses le sont, qui ne paraissaient pas importantes, ou *qu'on ne savait même pas exister*. L'amas sur notre esprit de toutes connaissances acquises s'écaille comme un fard et, par places, laisse voir à nu la chair même, *l'être authentique qui se cachait* [mon emphase] (62).

Cette révélation d'un « être authentique, » dont on ne pouvait pas être conscient avant d'avoir été touché par l'aile de la mort, avant d'avoir été re-né, donne une nouvelle perspective à Michel. Michel est capable d'échapper aux limites sociales que son éducation a renforcées sur lui avec cet être authentique ; il peut rejeter les catégories strictes dans lesquelles il est contraint à vivre. « Je me découvrais autre et j'existais, ô joie! en dehors d[e ces études] », Michel dit (Gide 62). Si on reconnaît que les cadres

dans lesquels on vit ne sont pas aussi rigides qu'ils ne semblaient, on ouvre tantes d'autres façons de vivre.

Mais je ne veux pas insinuer que cet être authentique prouve l'existence d'un soi essentiel. Je veux dire plutôt que Michel confond ce qu'il appelle son « être authentique » (62) avec un sujet essentiel. Cela est une méconnaissance dans le sens où le fait de l'identification mélange l'imitation avec la reconnaissance du *je*. L'être authentique n'est pas — en fait, ne peut pas être — authentique. L'être authentique n'est qu'une représentation du *je*, ce n'est pas un reflet de ce qui est à l'intérieur. On peut dire que cette réalisation de Michel est comparable à celle de l'enfant dans le miroir. Michel est exonéré bien sûr de ses études (imposées au départ par son père), comme l'enfant de sa mère, mais, comme l'enfant à son reflet, Michel aspire à être comme une forme idéale de lui-même. Il veut être sain et fort, comme tous les enfant arabes dont il fait la connaissance. L'apparition d'un « être authentique » ne signifie ni un « nouvel être » (70) ni un « vieil homme » (62). Elle ne signifie qu'un autre « modèle » à imiter (un modèle qui n'est pas bien sûr plus réel que l'autre que Michel imitait, mais qui s'installe tout de même comme originale).

En parlant de cette imitation, Butler dit que l'on n'a pas le choix d'agir, de faire le geste, de jouer le « gender, » mais que tout le monde le fait obligatoirement, sans en être conscient, ni en être capable de faire autrement. Dans *Imitation and Gender Insubordination*, elle parle de la capacité du « gender » de nous faire croire dans une « originale » qu'on imite lorsque, en réalité, « ... the 'I' only achieves the semblance of identity through a certain repetition of itself...the 'I' is always displaced by the very repetition that sustains it » (311). De plus, tout le monde est toujours en train de faire

cette imitation, de jouer ce spectacle de l'identité, ce qui veut dire que tout le monde imite une originale qui n'a jamais existé. Prenons Michel comme exemple de cette dissimulation. Quelques pages après la révélation de son être authentique, Michel se regarde dans le miroir et trouve qu'il n'aime pas ce qu'il voit. Il commence, donc, à s'occuper du corps. Il se bronze. Il se rase la barbe. Il change son extérieur pour être en accord avec ses sentiments intérieurs, là où se trouve son « nouvel être. » Mais avec chaque changement, Michel a de plus en plus peur d'être découvert par Marceline, sa femme. Il s'inquiète que Marceline va se rendre compte du fait qu'il a changé et qu'elle s'apercevra des raisons pourquoi. Il se dit qu' « Il importait qu'elle ne troublât pas ma reconnaissance ; pour la soustraire à ses regards, je devais donc dissimuler » (71). Il essaie, donc, de rester l'homme avec qui Marceline s'était mariée, mais il trouve qu'il faut utiliser « ...une image qui, pour être constante et fidèle au passé, devenait de jour en jour plus fausse » (71). D'un côté, Michel est en train d'imiter quelque chose qui n'existe pas, mais de l'autre côté, il essaie de cacher ce qu'il imite en imitant ce qu'il vient de rejeter, afin que sa femme ne le découvre pas. Il ne réussit qu'à prétendre à l'existence d'une représentation du *je* qui s'empire jour après jour.

Lorsque Michel fait la connaissance de Charles, il a un nouveau modèle à suivre et à assumer. Le fils du gardien de la maison, Charles devient une obsession chez Michel. Dans une scène assez homo-érotique, Charles et Michel se trouvent dans l'eau, où ils essaient d'attraper les anguilles. N'ayant jamais fait ce type de travail, Michel suit l'exemple de Charles en disant, « Tout aussitôt je l'imitai » (87). Le premier signe du désir de Michel pour Charles est le désir de l'imiter. Cette scène marque le commencement des relations entre les deux. Michel se met bientôt à apprendre à gérer

ses terres. Michel nous dit, « J'écoutais, et petit à petit, m'instruisais » (89). Ici, nous avons un autre ensemble d'études qui supplantent celles de son enfance.

Michel échappe à ces itérations de son enfance lorsqu'il imite Charles. On peut voir un certain homoérotisme dans les gestes de Michel lorsqu'il essaie d'assumer plusieurs caractéristiques de Charles, mais Michel n'échappe pas vraiment à cette structure qui délègue l'identité à l'intérieur. Bien qu'il insiste qu'il faut « secouer ces surcharges » (63), Michel ne réussit qu'à en trouver un autre ensemble, même si, à la première vue, il ne semble pas y avoir de restrictions. C'est dû au fait que ce que Michel prend pour son être authentique, n'est qu'une imitation qui se constitue de son identification avec Charles. La différence homosexuelle ne s'établit pas par une identité intérieure, mais dans la répétition imitative de « l'autre. »

Deuxième geste: « Le signe sacré des monstres »

Tout comme le premier geste n'est pas volontaire, ce deuxième geste est inévitable. Le deuxième geste se constitue d'actes corporels de l'homosexualité ; des actes qui rendent l'homosexualité visible sur le corps. C'est par ce type de geste que l'on peut reconnaître l'homosexualité et les homosexuels dans le monde. Lee Edelman réfléchit sur cette idée dans son livre intitulé *Homographesis*. Dans ce livre, il parle de l'homosexualité dans les domaines de la « différence » et de la textualité. Edelman amène le lecteur au moment où l'hétérosexualité exige que l'homosexualité soit marquée (écrite), pour que les hétérosexuels puissent apercevoir, reconnaître, et nommer l'homosexualité comme une différence révélée de l'hétérosexualité. Edelman note aussi que cette exigence est avivée par ce que Foucault marque (dans *L'histoire de la sexualité*, p. 43) comme l'institutionnalisation de l'homosexualité, où l'homosexuel devient une

catégorie possible. L'hétérosexualité a créé « [the] imperative to produce 'homosexual difference' » et aussi « ...the social importance of codifying and registering sexual identities » (Edelman 4). De la peur de ne pas pouvoir discerner qui est homosexuel vient cette insistance de rendre visible tout ce qui signifie l'homosexualité. L'hétérosexualité a produit une idéologie d'identification, une « ideological construction of homosexual difference » (Edelman 5), où le besoin de nommer et d'inscrire les actes homosexuels a fait en sorte que ces actes s'écrivent sur le corps. En outre, *Homographesis* nous donne l'occasion de parler non seulement d'un corps qui semble gay, mais d'un corps défini par son homosexualité, où les gestes, les interactions sociales, ne peuvent être que les représentations de l'homosexualité inscrites sur le corps—à cause de la différence homosexuelle nécessaire. L'homosexualité exige sa propre révélation, sans que le corps dont il s'échappe le veuille.

Dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, Genet nous présente un homme emprisonné qui nous raconte des histoires. Le narrateur, Jean, prend l'inspiration de plusieurs photos collées sur le mur de sa cellule qui montrent les images des assassins qui inspirent son récit. Les histoires suivent ces personnages, soit Divine, Notre-Dame-des-Fleurs, Mignon ou des autres, dans leurs vies définies par la transgression. En les racontant, Genet est toujours au niveau du corps, même si les images qu'il en a créées sont aux niveaux intangibles. Cette proximité au corps laisse possible une interprétation des gestes de ce deuxième type, par lesquels on peut apercevoir l'homosexualité comme écriture.

Partout dans cette œuvre, le geste apparaît comme un trait du corps auquel les hommes ne peuvent pas résister et qu'ils ne peuvent pas cacher. Les photos que Jean colle au mur ont toutes quelque chose en commun: chaque criminel a, « ... au coin de la

bouche ou à l'angle des paupières, le signe sacré des monstres » (Genet 14). En parlant spécifiquement d'un camarade de cellule, Mignon-les-Petits-Pieds, dit-il, « ... je retrouve ses gestes si vifs...si vifs ses gestes qu'on les soupçonnait d'être tous involontaires tant il me paraît impossible qu'ils fussent nés de la pesante réflexion et de la décision » (22). Plus généralement, Jean trouve que les personnages qu'il décrit ont tous un aspect textuel, que ce soit « les tantes [qui] imprimèrent à leurs corps un mouvement de vrille » (23), ou encore Ernestine, mère de Divine, qui « sert un texte qu'elle ignore, que j'inscris, et dont le dénouement doit arriver en son heure » (30). Ce dernier exemple montre à quel point cette exigence est devenue idéologique. Ernestine n'a aucune idée pourquoi elle agit de cette façon; elle joue le rôle qui lui donne la différence obligatoire qui métaphorise l'homosexualité.

Cette différence, comme j'ai déjà établi, est pour rendre évident quels sont les homosexuels. Les différences sont formées pour que la perception et la connaissance soient faciles à faire. Edelman soutient que, pour rendre l'homosexualité reconnaissable, on insiste sur des instances de la récoognition de la différence de l'homosexualité :

that moment [of sexual revelation or recognition], on closer inspection, can be seen as the point at which what is 'recognized' is also constituted and produced, the point at which an act of retroactive interpretation finds expression as an act of visual or perceptual clarification (14).

Ce « graphesis » de la sexualité agit de façon similaire à l'idée de la rétroactivité du « gender ». La réalisation de l'homosexualité chez un autre marque les gestes antérieurs comme gays, mais ce n'est qu'à ce moment de la récoognition que l'on s'y rende compte.

Il sert ici de regarder des extraits de *Sodome et Gomorrhe*, le quatrième tome de l'œuvre de Proust, *A la recherche du temps perdu*. Il y a une scène où le narrateur, qui s'appelle Marcel, est témoin d'une liaison sexuelle entre deux hommes, M. de Charlus et

Jupien. Ces deux hommes jouent des rôles et des signes de l'homosexualité dont ils sont tous les deux au courant, mais que le narrateur ignore — ces rôles sont des scénarios auxquels Genet fait référence quand il parle d'un « texte » sous lequel Culafroy est soumis. Ce n'est qu'après l'épisode que le narrateur de Proust réalise ce qui s'est passé. Il dit, « Ce que je viens de dire d'ailleurs ici est ce que je ne devais comprendre que quelques minutes plus tard, tant adhèrent à la réalité ces propriétés d'être invisible, jusqu'à ce qu'une circonstance l'ait dépouillée d'elles » (Proust 70). Cette phrase parle directement de la rétroactivité de la reconnaissance, et, très subtilement, de sa réalisation. On peut voir ici comment la réalisation a ses deux sens. Premièrement, le narrateur réalise ce qu'il n'a pas remarqué avant parce qu'il n'avait pas la compréhension de ces signes qui criaient « l'homosexualité! ». Deuxièmement, peut-on dire aussi que le narrateur réalise sa propre homosexualité, lorsqu'il peut reconnaître l'homosexualité dans les autres, c'est-à-dire qu'il est au courant des scénarios qu'on joue? En tout cas, cela veut dire qu'en inscrivant la différence homosexuelle, l'homosexualité devient visible — et puisqu'on parle de l'écriture, *lisible* — par plusieurs interprétations dans la sphère sociale.

Dans un long extrait, le lecteur peut voir les changements rétroactifs que cette réalisation a installé comme toujours-déjà là. Le narrateur constate que « Dès le début de cette scène une révolution, pour mes yeux dessillés, s'était opérée en M. de Charlus, aussi complète, aussi immédiate que s'il avait été touché par une baguette magique. Jusque-là parce que je n'avais pas compris, je n'avais pas vu » (Proust 77). La scène dont le narrateur est témoin ne change pas, les événements restent tous les mêmes, mais Marcel a une nouvelle perspective sur ce qui s'est passé:

En M. de Charlus un autre être avait beau s'accoupler, qui différenciait des autres hommes, comme dans le centaure le cheval, cet être avait beau faire corps avec le Baron, **je ne l'avais jamais aperçu. Maintenant l'abstrait s'était matérialisé**, l'être enfin compris avait aussitôt perdu son pouvoir de rester invisible...rétrospectivement les haut et les bas eux-mêmes de ses relations avec moi, **tout ce qui avait paru jusque-là incohérent à mon esprit, devenaient intelligibles, se montraient évidents**, comme une phrase, n'offrant aucun sens tant qu'elle reste décomposée en lettres disposées au hasard, exprime, si les caractères se trouvent replacés **dans l'ordre qu'il faut**, une pensée que l'on ne pourra plus oublier [mon emphase] (Proust 78).

Mais, le point sur lequel Edelman veut insister c'est que, si l'homosexualité s'écrit sur le corps, et si on identifie les plusieurs signes qui marquent l'homosexualité, l'homosexualité devient l'écriture. Cette écriture est inévitablement vulnérable aux mêmes différences métonymiques que celles auxquelles le langage est prédisposé. La tentative de tracer ce que c'est que l'homosexualité, en l'écrivant, ou en démarquant les différences inhérentes qui se démontrent avec persistance dans le corps homosexuel, « introduce[s] difference or heterogeneity into what passes for the same » (Edelman 14). Il peut exister autant de 'types' de l'homosexualité que des hommes qui peuvent la jouer. On ne peut pas mettre cette idée dans les mots plus efficaces que ceux d'Edelman:

Thus while homographesis refers to the act whereby homosexuality is put into writing under the aegis of writing itself, it also suggests the putting into writing—and therefore the putting into the realm of *différance*—of the sameness, the similitude, or the essentializing metaphors of identity...that homographesis, in its first sense, is intended to secure (Edelman 12).

Ce qu'Edelman souligne ici est le fait que nommer et tracer les différences ne sert qu'à multiplier ces différences. L'écriture est instable et arbitraire, donc, en essayant d'enraciner les types d'homosexualité, on ne fait que créer la possibilité de comprendre l'homosexualité par plusieurs interprétations qui ne sont pas aussi fixes qu'elles nous semblaient.

Bien que ce deuxième geste soit inscrit inévitablement avec l'homosexualité, cela ne veut pas dire que le geste se réduit à quelques petites catégories. Au contraire, cela veut dire que le geste est une textualité où la « différence » entre en jeu avec l'homosexualité, produisant plusieurs itérations à travers lesquelles l'homosexualité peut s'exercer librement.

Troisième geste: La Transgression

Au même niveau du geste, le troisième cadre de ce phénomène concerne les actes sociaux qui transcendent les limites renforcées autour d'une identité sexuelle. Le troisième geste, comme les deux autres, n'est pas un acte qui révèle l'existence d'une identité intérieure. Ce geste comprend des actes sociaux qui ne sont pas nécessairement liés directement aux actes sexuels, mais qui, en même temps, signifient l'homosexualité. Bien sûr les actes sexuels font partie de la sexualité. Mais les œuvres de Gide, Genet, et Proust nous montrent que la sexualité n'est pas déterminée ni par la catégorie dans laquelle l'individu est placé, ni seulement par les actes sexuels du corps (c'est-à-dire l'objet de son désir ou de ses rapports sexuels). Au contraire, la sexualité est fluide, elle n'est pas contrainte par les limites d'aucune catégorie sexuelle, quoi que ce soit. Les « actes sexuels » dont je parle peuvent parer dans des gestes très variés, et non seulement dans ceux qui sont encadrés par les limites sociales. Ce troisième geste est le plus difficile à définir, à décrire, parce qu'il est tellement dispersé dans beaucoup d'actions sociales. De la même façon que le deuxième geste est lisible dans plusieurs itérations — à cause de la différence qui vient du fait qu'elle est inscrite — le troisième geste est aussi varié et multiple. Mais au lieu d'un geste qui réalise l'homosexualité, ici on a un geste qui se manifeste dans plusieurs formes en jouant l'homosexualité comme la transgression des

limites sociales imposées par l'identité sexuelle. Le troisième geste comme transgression met en jeu les moyens subtiles et rusés d'être homosexuel. Si on comprend l'homosexualité à un niveau métonymique, tout d'un coup, il y a tant de façons de jouer l'homosexualité. Ces façons différentes prennent la forme de la transgression, où on peut résister aux mœurs établies. Souvent, c'est le cas que ces transgressions se réalisent dans les actes que l'idéologie dominante considère comme immoraux. Ici, je veux dire que cette idéologie contient les actes des gens qui sont de la majorité (hétérosexuels en ce cas). Cette majorité joue les rôles qui sont attendus, elle les assume, c'est ce qui rend ces actes normaux. Dans ce fil de pensée, si on trouve du plaisir en faisant ce qui n'est pas moral, ce qui est à rebours, on met en jeu un type de transgression contre ces idéologies dominantes.

Dans les œuvres de Gide et Genet, ces gestes ne sont ni indicatifs ni dérivatifs d'une identité sexuelle. Ces œuvres représentent toutes les façons de vivre « à rebours, » les façons d'exister en dépit des mœurs dominantes, malgré l'éducation. Ce sont les façons de vivre contre ce qui est attendu. Je catégorise ces actes comme des transgressions parce que, normalement (en accord avec l'identité idéologique), les gestes du type troisième seraient les résultats de l'identité sexuelle. Mais Gide et Genet, en rejetant les cadres renforcés par la nature idéologique de l'identité, nous montrent des moyens de mettre en œuvre le troisième geste pour qu'on puisse nier l'existence d'une identité sexuelle. Dans les deux cas, on peut voir comment l'identité sexuelle est invalidée par les gestes de la transgression qui rejettent les limites sociales. Gide nous montre la transgression à travers le personnage de Michel, et Genet, dont l'œuvre est plus transgressive, nous la montre à travers le personnage de Jean.

Dans *L'Immoraliste*, comme nous l'avons vu, Michel arrive au bord des limites sociales après avoir survécu à sa maladie. Michel a une telle faim pour vivre après avoir été si proche de la mort qu'il cherche plusieurs façons de jouir de sa nouvelle vie. Il prend plaisir d'être à côté des enfants arabes du village et d'observer leurs corps. Saisi de ce nouvel intérêt, Michel expose les enfants à un regard tellement pénétrant, un regard qui raffole de ces corps éclatant de santé et de jeunesse. Il est important de noter que Michel ne touche jamais les enfants. Son toucher semble toujours les menacer, mais il n'y a jamais de pénétration physique — c'est seulement dans son regard. Même si rien ne se passe entre eux, Michel préfère toujours rester « auprès des enfants » (53), et la raison pourquoi se révèle une des premières fois que Marceline amène un des enfants, Michel se trouve fixé:

Je le regarde; il semble avoir oublié qu'il est là. Ses pieds sont nus; ses chevilles sont charmantes, et les attaches de ses poignets. Il manie son mauvais couteau avec une amusante adresse... Vraiment, vais-je m'intéresser à cela? ... Ses cheveux sont rasés à la manière arabe; il porte une pauvre chéchia qui n'a qu'un trou à la place du gland. La gandourah, un peu tombée, découvre sa mignonne épaule. J'ai besoins de la toucher. Je me penche; il se retourne et me sourit (33).

Ici on peut discerner l'attention que Michel donne aux parties variées du corps de l'enfant. Même s'il n'y a pas de mention explicite de l'homosexualité dans le roman, cet exemple n'est pas le seul qui suggère la pédérastie. Bien que le lecteur puisse voir l'homosexualité dans ces gestes, Gide ne lance pas de discussion autour d'une identité sexuelle.

Par ailleurs, il y a un deuxième motif présent dans la deuxième moitié du roman. Michel se lasse de jouer le rôle attendu de lui. Il s'ennuie de sa vie quotidienne et cherche des façons d'échapper à cette vie dans laquelle il se noie. Cet ennui apparaît

après sa guérison, où Michel et sa femme se déménagent et s'installent près de Paris. Michel trouve ce nouveau chapitre de sa vie intolérable. Il se plaint de ses collègues qui suivent les règles sociales à Marceline. Michel critique les hommes qui mènent leurs vies dans la passivité: « Ils se ressemblent tous... Plus ils se ressemblent entre eux et plus ils diffèrent de moi » (104). De plus, Michel les marque comme ceux qui, n'ayant jamais connu la maladie, sont barrés de la vie. « Aucun n'a su être malade. Ils vivent, ont l'air de vivre et de ne pas savoir qu'ils vivent. D'ailleurs, moi-même, depuis que je suis auprès d'eux, je ne vis plus » (104). Ces sentiments sont rappelés dans les mots de Ménélaque. En parlant des hommes politiques, il dit:

Mais la plupart d'entre eux pensent n'obtenir d'eux-mêmes rien de bon que par la contrainte; ils ne se plaisent pas que contrefaits. C'est à soi-même que chacun prétend le moins ressembler. Chacun se propose un patron, puis l'imité; même il ne choisit pas le patron qu'il imite; il accepte un patron tout choisi. Il y a pourtant d'autres choses à lire, dans l'homme. On n'ose pas. On n'ose pas tourner la page. — Lois de l'imitation; je les appelle: lois de la peur. On a peur de se trouver seul; et l'on ne se trouve pas du tout. Cette agoraphobie morale m'est odieuse; c'est la pire des lâchetés. Pourtant c'est toujours seul qu'on invente. Mais qui cherche ici d'inventer? Ce que l'on sent en soi de différent, c'est précisément ce que l'on possède de rare, ce qui fait à chacun sa valeur — et c'est là que l'on tâche de supprimer. On imite. Et l'on prétend aimer la vie! (117).

Le langage dans ce passage est très indicatif des deux premiers gestes: l'imitation dans le stade du miroir, et la lisibilité de l'homosexualité. Il y a toute la signification du genre comme performativité décrite par Butler et de l'inscription de l'homosexualité sur le corps des homosexuels. Mais en ce qui concerne le troisième geste, il y a dans ces lignes une rhétorique de dégoût pour tout ce qui est quotidien, tout ce qui est moral. Ménélaque continue à dire que les gens normaux sont « ce qu'il y a de plus détestable en ce monde... car ils ne font jamais que ce que leurs principes ont décrété qu'ils devaient faire, ou, sinon, ils regardent ce qu'ils font comme mal fait » (118-19).

Ce troisième geste se déroule d'une façon qui encore plus transgressive dans l'œuvre de Genet. Dans *Notre-Dame-des-Fleurs* on voit la construction et aussi la désagrégation du narrateur, Jean. Ici, l'identité sexuelle ne trouve aucun soutien, et Genet ne présente que les gestes qui enfreignent les règles sociales. Genet nous donne un texte qui n'est jamais immobile, jamais plat, mais qui bouge toujours, qui est toujours en train de se transformer, de transcender, d'abolir les lignes qu'il traverse. Genet crée, en dépeignant les vies des tantes, qui représentent les personnages principaux de ces histoires, une dynamique assez compliquée à naviguer. Cette instabilité du texte est renforcée dans les vies de transgression menées par les tantes. A cause de cette non-uniformité, *Notre-Dame-des-Fleurs* se prête à une interprétation à plusieurs niveaux.

Jean, dans sa prison, rêve que sa cellule est loin du monde réel. Dans cet état de « différence, » où il imagine les autres moyens de vivre de façon à transcender sa cellule, il commence à « vouloir autre chose » (Genet 205). Il est dans sa cellule parce qu'il n'a pas suivi les lois, les règles qui sont en place pour régler le monde et les humains qui y vivent. En fabriquant ces histoires, ces rêves, ces imaginations, il peut éviter sa cellule et nous montrer les plusieurs gestes variés qui le rendent libre. Jean vit à travers de ces gestes des personnages féminins. Il imagine un monde entièrement différent pour qu'il puisse vivre ses fantasmes sans que personne ne le reproche.

Pendant tout le livre, l'identité de Jean est en déséquilibre: en même temps construite des éléments de son environnement, et détruite par des gestes variés qui le pénètre. Il y a deux niveaux. Jean est, d'une part, rempli de toutes ces actions — ces transgressions — de l'autre. Il prend ses idoles du mur et les fait entrer en lui. Il assume leurs vies. Mais en même temps, il est tout épuisé, tout vide, un corps sans rien à

l'intérieur. Ces deux états d'être sont toujours en flux dans le texte, et Jean bouge rapidement d'un fil à l'autre. Le texte, comme les tantes, part du niveau physique pour arriver au niveau métaphorique. Tout au début du livre, Jean attache aux murs de sa cellule, avec l'humidité de son propre corps, les photos des assassins. « [J]e les ai collées avec de la mie de pain mâchée au dos du règlement cartonné qui pend au mur », il dit (Genet 14). Il continue à dire que ce photos, devenues feuilles, fertilisent l'activité narratrice de Jean : « les personnages...tomberont du mur sur mes pages comme feuilles mortes, pour fumer mon récit » (Genet 16). De plus, les photos pénètrent aussi le corps de Jean. Il nous dit que « [l]e soir...les uns et les autres inexorables, m'entrent par tous mes trous offerts », mais cette passivité par rapport aux photos excite l'activité du narrateur, puisque « leur vigueur pénètre en moi et m'érige » (Genet 14).

Les histoires font la substance de cette œuvre, mais elles font aussi la substance de Jean. Quand il peut s'identifier avec les tantes dans les histoires, il imagine qu'il les imite. Elles s'installent au centre de son être. Mais, dès le moment où il n'a plus d'histoires à raconter, le récit tourne à une discussion des enfants. Lorsqu'il essaie de se souvenir de son enfance, et de trouver quelque part un morceau de l'être qu'il avait été, il ne trouve rien en commun avec cet enfant:

Dans chaque enfant que je vois...je cherche à retrouver celui que j'étais, à l'aimer pour ce que j'étais...Toutefois, j'aimerais croire que j'étais pareil à celui-ci. Je me revis dans son visage, surtout dans son front et ses yeux, et j'allais me reconnaître tout à fait quand, patatras, il sourit. Ce ne fut plus moi car dans mon enfance, non plus qu'aucune autre période de ma vie, je n'ai pu rire ni même sourire. Pour ainsi dire, au rire de l'enfant, je tombai en miettes sous mes yeux (Genet 354-55).

Toutes les miettes de pain qu'il a ramassées au début pour coller les photos au mur, celles qui avaient fourni son récit et aussi une partie de son identité, tombent en morceaux; les

plusieurs feuilles qui font un collage de lui tombent en désordre et laissent des débris dans sa cellule. L'identité que Jean a créée du collage des photos crève aussitôt qu'il n'a plus l'existence d'une originale qu'il imite, et son identité devient aussi plate que les feuilles sur le sol, aussi émietlée que les petits morceaux de pain.

Cette image, de l'établissement d'une identité est de sa décomposition apparaît au second plan de ces histoires. Tous les gestes des tantes fournissent des façons de vivre en dehors des limites d'une identité sexuelle. Quand elles s'habillent, elles craquent, elles brisent, les rôles qu'il faut suivre. Elles s'engagent dans les épisodes bouleversant du corps (oui, c'est vrai que beaucoup de ses épisodes sont des actes physiquement sexuels). Les tantes se déguisent pour qu'elles puissent faire ce qui n'est pas morale à l'avis de la majorité. En revanche, on a l'instance où, lorsqu'elles se sont déshabillées, elles sont plus libres à faire ce qu'elles veulent.

Il y a tant des histoires, mais le roman ne culmine qu'avec celle du début: la mort de Divine. Divine est la femme la plus «sainte» de toutes les tantes. Jean l'apothéose comme l'être qui était plus proche à vivre en dehors des limites. Il dit, « Son corps toujours se manifestait. Manifestait mille corps » (Genet 362). Parlant ici de la divinité de Divine, on peut voir comment Genet lance l'idée d'une identité multiple et diverse qui est toujours en train de se construire et se déconstruire. Le corps de Divine ne reste pas immobile. Les gestes qu'elle joue manifestent son corps — même *ses* corps.

Conclusions

Le premier geste, comme nous l'avons constaté, est commun à tous. Le deuxième geste est un acte inévitable. Dans ces deux fils de représentation, non seulement du corps, mais aussi de l'identité, le geste semble au premier regard une chose déterministe. Mais

je crois que j'ai montré ici qu'il est beaucoup plus que cela. Le premier geste établit tout en invalidant un être authentique. Le deuxième geste multiplie les façons de jouer l'homosexualité. Le troisième comprend tous les actes de transgression. Vivre en dehors des limites de la société *est* être homosexuel, ou au moins ne pas être hétérosexuel. C'est l'état de la différence, qu'Edelman nous laisse apercevoir comme dérivatif des essais d'inscrire l'homosexualité comme différente, ce qui rend possible l'existence de l'homosexualité dans tous ces gestes diverses.

Ce qu'il faut tirer de cette analyse des textes dans lesquels les gestes interagissent sur plusieurs niveaux, c'est que ces gestes ne signifient pas un trait intérieur du « sujet. » Ces gestes ne culminent que dans la représentation d'une identité sexuelle. Michel Foucault écrit, en parlant du langage et son emploi, que la « ...representation — whether in service of pleasure or knowledge — was posited as a form of repetition: the theater of life or the mirror of nature, that was the claim made by language, its manner of declaring its existence and of formulating its right of speech » (Foucault 17). Mon analyse trace les notions indiquées par l'identité sexuelle, celles qui prétendent représenter les catégories sexuelles, et les brise. Je présente cette analyse pour provoquer et pour appeler qu'on réexamine les actes qui sont considérés les marques d'une identité sexuelle intérieure. Il faut se rendre compte du fait que les identités se forment à partir des actions sociales, et que ce n'est que par l'imitation qu'elles sont rétroactivement installées. Mais, ce qui est indiscutable c'est que cette identité sexuelle crée une réalité matérielle — au moins, les gens qui croient que leurs identités sont intérieures agissent selon cette compréhension. De ce point de vue, les hommes homosexuels qui se soumettent à de très étroites catégories sont plus emprisonnés que le personnage de Jean, plus faux que Michel, plus

inconscients que Marcel. Si nous ne regardons pas d'un œil critique l'identité sexuelle, nous sommes condamnés à répéter sans différence des actes involontaires au cœur des catégories banales de l'existence.

Bibliographie

- Butler, Judith. « Imitation and Gender Insubordination ». *The Lesbian and Gay Studies Reader*. (New York : Routledge, 1993).
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. (Baltimore : The John Hopkins University Press, 1976).
- Edelman, Lee. *Homographesis : essays in gay literary and cultural theory*. (New York : Routledge, 1994).
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*. (Paris : Editions Gallimard, 1976).
- *The Order of Things: An Archaeology of Human Sciences*. (New York: Vintage Books Edition, Random House, 1973).
- Gide, André. *L'Immoraliste*. (Paris : Gallimard, 1902).
- Genet, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. (Paris : Gallimard, 1948).
- Saussure, Ferdinand de. *Course In General Linguistics*. (New York: Open Court, 1986).
- Proust, Marcel. *A la Recherche du Temps Perdu : Sodome et Gomorrhe vol. I*. (Paris : Flammarion, 1987).