

Socio poétiques



Pour citer cet article :

Jean-Christophe CORRADO, « Portrait de Jean Genet en drag queen », *Sociopoétiques* [En ligne], 4 | 2019,
URL : <http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=762>
DOI : <https://dx.doi.org/10.52497/sociopoetiques.762>



La revue *Sociopoétiques* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

L'Université Clermont Auvergne est l'éditeur de la revue en ligne *Sociopoétiques* .



PORTRAIT DE JEAN GENET EN DRAG QUEEN

Modèle idéal du féminin et performance de genre dans l'œuvre de
Jean Genet

*Portrait of Jean Genet as a Drag Queen. Ideal Femininity and Gender
Performance in Jean Genet*

Jean-Christophe CORRADO

Sorbonne Université

Résumé : On reproche à l'homme homosexuel son caractère efféminé. Jean Genet reprend cette image topique de l'homosexuel efféminé, mais en changeant la teneur axiologique de l'efféminement : il accepte l'accusation de féminité, mais choisit quel regard porter sur le féminin. Cet article vise à montrer de quelle manière Jean Genet infléchit la représentation dégradante de l'homosexuel efféminé vers une féminité idéale qui permet de désamorcer le sentiment de honte.

Abstract: Homosexual men are blamed for their assumed femininity. Jean Genet represents homosexual men as being effeminate, but he changes the moral value of femininity, so that what was shameful eventually becomes a pride. This paper tries to show how Jean Genet modifies the degrading representation of the feminine homosexual by using the image of an ideal femininity – the homosexual may be seen as a woman, but then he is such a desirable one that no man can resist him. By doing so, Genet overcomes the feeling of shame.

Mots-clés : genre, travestissement, camp, homosexualité, actrice

Keywords: gender, cross-dressing, camp, homosexuality, actress

L'homosexualité n'est pas qu'affaire de sexualité : elle problématise les attendus liés au genre, puisque la constitution de la virilité traditionnelle repose sur une hétérosexualité obligatoire¹. En conséquence, les descriptions que fait Genet du milieu des homosexuels et des travestis peuvent relever d'une approche sociopoétique du genre.

1. Élisabeth Badinter, *XY. De l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992, p. 149 : « Aujourd'hui, l'un des caractères les plus évidents de la masculinité est l'hétérosexualité ».

Le but de cette étude sera de mettre en lumière, chez Genet, un parcours allant des représentations sociales supposées dégradantes de l'homosexuel vers une réévaluation littéraire non pas de ces représentations en tant que telles mais plutôt de leur teneur axiologique. Ce qui nous intéressera ici, c'est ce que Jean Genet, auteur homosexuel, fait des clichés visant l'homosexualité².

Le principal cliché qui informe nos représentations de l'homosexualité, c'est sans conteste celui de l'efféminement³, qui, poussé à sa limite et complaisamment exagéré, donnera l'image de la « folle⁴ ». Or, comme l'écrit Didier Eribon :

La parole homosexuelle n'a pu s'inventer, se faire jour que comme un « discours de retour », selon l'expression de Michel Foucault, c'est-à-dire en grande partie en reprenant à son compte les catégories de pensée qu'elle entendait combattre et qui la combattaient. Et elle a donc, bien souvent, diffusé ces catégories, ces images, ces représentations, et contribué à leur perpétuation⁵.

-
2. Sartre n'en vient-il pas à formuler en partant de Genet que « L'important ce n'est pas ce qu'on a fait de nous mais ce que nous faisons nous-mêmes de ce qu'on a fait de nous » ? (Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, in *Œuvres complètes de Jean Genet*, Paris, Gallimard, 1952, t. 1, p. 63).
 3. Florence Tamagne, « Mutations homosexuelles », in Jean-Jacques Courtine (dir.), *Histoire de la virilité*, t. 3, *La virilité en crise ? Le xx^e-xxi^e siècle*, Paris, Point, coll. « Point histoire », 2011, p. 361-385, ici p. 361 : « Pendant longtemps, les hommes qui avaient des relations sexuelles et/ou amoureuses avec des hommes ne furent pas tant définis par leurs pratiques sexuelles que par leur genre (féminin) et leur rôle sexuel (passif) » et, p. 363 : « L'homosexuel avait été défini, à la fin du xix^e siècle, comme un contretypage viril ». On trouve encore chez Proust – mais aussi, de manière cependant très différente, chez Genet – l'idée de l'homosexuel comme représentant d'un « troisième sexe » (une « *anima muliebris virili corpore inclusa* ») qui avait été défendue par Magnus Hirschfeld, et, avant lui, par Karl Heinrich Ulrichs. On pourra aussi citer la remarque lapidaire de Connell dans sa grande étude sociologique sur les masculinités : « *Patriarchal culture has a simple interpretation of gay men: they lack masculinity. This idea is expressed in an extraordinary variety of ways, ranging from stale humour of the limp-wrist, panty-waist variety, to sophisticated psychiatric investigations of the "aetiology" of homosexuality in childhood. [...] If someone is attracted to the masculine, then that person must be feminine – if not in the body, then somehow in the mind.* » Robert William Connell, *Masculinities* [1995], Cambridge, Polity Press, 2005, p. 143.
 4. Florence Tamagne s'est intéressée aux représentations sociales de l'homosexualité, notamment dans son ouvrage *Mauvais genre ? Une histoire des représentations de l'homosexualité*, Paris, La Martinière, 2002. Ce qui transparaît des caricatures, des nombreux dessins humoristiques parus dans les journaux, c'est toujours l'image de l'homosexuel efféminé, exclusivement soucieux de son apparence physique, dans des postures supposées féminines (une main sur la hanche, et le bassin relevé pour faire ressortir la croupe). Florence Tamagne montre encore de ces caricatures dans « L'Âge de l'homosexualité, 1870-1940 », Robert Aldrich (dir.), *Gay Life and Culture : A World History*, trad. par Pierre Saint-Jean et Paul Lepic sous le titre *Une Histoire de l'homosexualité*, Paris, Seuil, 2006, p. 167-195, ici p. 190. On pourra également se référer à Randolph Trumbach, « *The Birth of the Queen: Sodomy and the Emergence of Gender Equality in Modern Culture, 1660-1750* », in *Hidden from History : Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, Martin Duberman, Martha Vicinus, et Georges Chauncey (dir.), New York, Meridian, 1989, p. 129-140, ici p. 136. Trumbach revient sur la constitution du personnage de la « folle » dans nos représentations, personnage qui apparaît sous ses oripeaux modernes vers le début du xviii^e siècle : « *by the 1720s a complete lack of interest in women, and male transvestism, had become in the public mind the accompaniments of sexual desire between two adult males.* »
 5. Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, coll. « Histoire de la pensée », 1999, p. 229.

C'est très précisément l'attitude qui sera celle de Genet. Genet va adopter ce modèle de la folle, de sorte que le travesti ne sera plus chez lui un sous-type de l'homosexuel mais son modèle par excellence : même les personnages qui ne se travestissent pas sont souvent ramenés à cette image et ce ne sont pas les personnages de travestis que nous étudierons ici, mais plutôt le modèle du travestissement.

La représentation féminisante de l'homosexualité est lourde de reproches : le féminin de l'homosexuel n'est pas un féminin heureux, c'est un féminin soit trop affecté soit subi avec peine, c'est en tout cas une faiblesse, un défaut dans la cuirasse de la virilité. La féminité que l'on reproche à l'homosexuel est un manque, un manque de force, un manque de ce que l'on considère comme des « vertus viriles⁶ ». Genet, s'il accepte l'accusation de féminité, choisit quel regard porter sur le féminin. Le féminin couvre un spectre très large, et Genet va, dans celui-ci, sélectionner des sèmes qui auront une visée idéalisante, de sorte qu'en reprenant le blâme qui pèse sur l'homosexualité, Genet en change la signification. Nous tenterons d'abord de montrer comment le travesti (ou l'homosexuel pensé sur le modèle du travestissement, qu'il soit ou non effectif) devient une sur-femme, puis, nous essaierons de replacer la logique de l'efféminement idéalisant dans une stratégie consciente visant à contrer le sentiment de honte.

Le travesti comme sur-femme

Le modèle de la grande dame

La féminisation des personnages genétiens n'est pas simplement – ou n'est pas d'abord – un procédé de détournement carnavalesque : c'est une méthode paradoxale d'idéalisation. Quand un personnage masculin est ramené à du féminin, Genet le représente au travers de clichés de la féminité qu'il nous faudra préciser ; or, ces modèles stéréotypés sont des modèles idéalisés⁷. On observe notamment la figure de la grande dame : lors de l'enterrement de Divine, l'un des travestis de *Notre-Dame-des-Fleurs*, Première Communion, tend le menton « à la manière des ladies » avant de « s'enroul[er] dans les replis d'une histoire [...] où elle était morte et princesse⁸ », ce en quoi elle est peu différente du narrateur s'enlisant dans ses rêveries d'où proviennent Divine et Première Communion. Par ailleurs, si un geste du menton transforme Première Communion en lady, une posture et un geste du bras font du narrateur une princesse :

-
6. George L. Mosse, *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity* [1996] trad. par Michèle Hechter sous le titre *L'image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*, Paris, Abbeville, 1997, p. 14 : « le mot *efféminé* commença à se répandre au XVIII^e siècle : il désignait une douceur et une délicatesse coupables ».
 7. Raynor Darrell, *A Year among the Girls*, New York, Lyle Stuart Inc., 1967, p. 89 : « *Transvestites do not concern themselves with women as they are, only with women as they would like them to be.* »
 8. *Notre-Dame-des-Fleurs*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1951-1979, p. 14. (Nous emploierons l'abréviation *NDF* pour renvoyer à cette édition.)

Me hausser sur la pointe du pied droit et lever le bras droit pour prendre au mur ma petite glace, ou saisir sur l'étagère ma gamelle, est un geste qui me transforme en princesse de T..., à qui je vis un jour faire ce mouvement pour remettre à sa place un dessin qu'elle m'avait montré⁹.

Le trouble générique se double d'un trouble dans les catégories sociales : le narrateur est un criminel emprisonné, et la féminisation est l'occasion non pas seulement de s'imaginer occuper une fonction sociale bien supérieure mais de se présenter comme étant peu différent de celle qui l'occupe. Pour Première Communion comme pour Genet, c'est le geste qui fait passer d'un sexe à l'autre, ce qui indique déjà que le genre est affaire de mise en scène, ou, pour le dire avec les mots de Butler, de performance – la performance étant définie par Butler comme un ensemble d'« actes », de « gestes » et de « désirs », lesquels « produisent l'effet d'un noyau ou d'une substance internes, mais produisent cet effet à la surface du corps », ils « suggèrent, mais ne révèlent jamais, que le principe structurant de l'identité en est la cause », et le genre, que nous pourrions à tort penser être ce « principe structurant de l'identité », est en réalité non une cause de ces manifestations extérieures mais l'effet que celles-ci produisent¹⁰. On retrouve une image similaire à propos du Tabernacle, cabaret où se rencontrent les travestis et « où de beaux garçons-bouchers [se] métamorphosent quelquefois en princesses à traîne¹¹ ». Là encore, le changement générique se double d'un changement de catégorie sociale, de sorte que la féminisation n'apparaît pas comme humiliante, mais comme une élévation, d'autant plus que le choix du verbe « métamorphoser » a pour intérêt de ne pas présenter de sème de facticité (ce n'est pas « se déguiser »). Si l'on observe les noms des tantes de *Notre-Dame-des-Fleurs*, plusieurs renvoient à un univers qui est celui de la noblesse et de la cour. Les plus évidents sont bien sûr ceux de « Reine de Roumanie », de « la Baronne », ou celui, plus proustien, de « la Reine-Oriane¹² ». Les Mimosa forment quant à elles « une dynastie [qui] régnait sur

9. NDF, p. 101.

10. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990, p. 185-186 : « *acts, gestures, and desires produce the effect of an internal core or substance, but produce this on the surface of the body, through the plays of signifying absences that suggest, but never reveal, the organizing principle of identity as a cause. Such acts, gestures, enactments, generally construed, are performative in the sense that the essence or identity they otherwise purport to express are fabrications manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means. That the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality* » (« des actes, des gestes, et des désirs produisent l'effet d'un noyau ou d'une substance internes, mais produisent cet effet à la surface du corps, par le jeu des absences signifiantes qui suggèrent, mais ne révèlent jamais, que le principe structurant de l'identité en est la cause. De tels actes, gestes, mis en scène, interprétés de manière générale, sont *performatifs* en ce sens que l'essence ou l'identité qu'ils prétendent exprimer sont des *fabrications* créées et maintenues au travers de signes corporels et d'autres moyens discursifs. Dire que le corps genré est performatif, c'est dire qu'il n'a pas d'autre statut ontologique que les divers actes qui constituent sa réalité », nous traduisons).

11. NDF, p. 136.

12. On notera également le nom de Clorinde, qui renvoie à *La Jérusalem délivrée* du Tasse. Outre le caractère réhaussant que permet le rapprochement avec une figure extraite du canon littéraire, Clorinde est une

Montmartre depuis les triomphes de Mimosa-la-Grande¹³ », « Mimosa-la-Grande » dont le nom évoque celui d'un autre personnage de travesti : la « Grande Thérèse¹⁴ », l'une des Carolines de *Journal du voleur*. Il y a, sur le modèle des souverains, une lignée de Mimosa : « Mimosa I, Mimosa II, Mimosa mi-IV¹⁵ ».

Le modèle de la grande dame dépasse très largement le cadre des travestis, et Genet se l'applique souvent à lui-même. Ainsi, lorsque le narrateur de *Miracle de la rose* se replace dans la hiérarchie de la colonie pénitentiaire de Mettray, le fait qu'il ne soit pas l'un des durs mais l'amant de l'un des durs fait de lui l'équivalent d'une aristocrate dans le système médiéval des enfants délinquants :

[...] si je n'étais pas un marle, ma situation de vautour du « frère aîné » faisait pourtant de moi quelque très haute dame, bien protégée [...] ¹⁶.

Bien sûr, cette image de la grande dame part de l'actualisation du terme de « reine » (ou de « *queen* ») employé pour faire référence à un homosexuel¹⁷, mais Genet ne se contente pas d'en faire une simple métaphore. Au contraire, Genet retient du terme de « reine » un sème de pouvoir et de fascination érotique, ce que l'on observe très bien dans un passage comme celui-ci :

Mais en même temps, je regrette qu'une amitié sauvage ne nous ait liés, Rocky, Lou-du-Point-du-Jour, Botchako, Divers et moi, ne nous ait rendus pareils aux cinq guerriers de Cléopâtre à qui nous eussions remis toutes nos fortunes réunies pour acheter à l'un d'entre nous désigné par les dés ou les cartes, une nuit d'amour avec Bulkaen¹⁸.

Bulkaen, dont tous les personnages sont amoureux, prend par rapport à ses prétendants une position comparable à celle de Cléopâtre désirée par de simples soldats qui la savent inatteignable, et, au mieux, ne peuvent espérer d'elle qu'une

figure de la femme guerrière, donc là encore on trouve une représentation du féminin qui n'est pas celle de la vulnérabilité ou de la faiblesse.

13. *NDF*, p. 117.

14. *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1949, p. 113. (Nous emploierons l'abréviation *JV* pour renvoyer à cette édition.)

15. *NDF*, p. 14. On devine un conflit de légitimité : Mimosa mi-IV ne veut pas être Mimosa III, si elle est « mi-IV » c'est qu'elle pense devoir être Mimosa II.

16. *Miracle de la rose*, in *Œuvres complètes*, t. 2, p. 293. (Nous emploierons l'abréviation *MR* pour renvoyer à cette édition.)

17. Randolph Trumbach (p. 137) rappelle que le terme de *queen* était d'abord employé pour renvoyer aux femmes prostituées ; il est ensuite repris pour les prostitués mâles, puis le terme se généralise et se trouve associé au travestissement. Voir aussi Vern et Bonnie Bullough, *Cross Dressing, Sex, and Gender*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993, p. 239.

18. *MR*, p. 430. Pour une analyse plus précise de ce passage et notamment sur le motif de la prostitution de Cléopâtre, nous renvoyons à « Comment être une femme lorsqu'on est un homme ? Jean Genet et la fabrique intertextuelle du féminin », notre intervention au colloque « Les redistributions du genre dans la littérature de langue française du Moyen-Âge à l'extrême contemporain : les reconfigurations du masculin et du féminin », à l'université Rennes 2 (15 et 16 mars 2018), dont les actes sont à paraître.

nuit. L'image féminisante devient donc une image de la domination sur les hommes, d'un prestige exercé sur eux par le biais de leur désir et de leur fascination. Certes, ce passage part de l'image populaire de l'homosexuel efféminé, voire travesti, mais sans conserver le caractère dégradant de cette représentation populaire. Le modèle de la féminisation, au lieu de souligner le caractère infamant du travestissement, devient une image poétique dans une logique de louange amoureuse : Bulkaen rejoint ici le modèle traditionnel de la « belle dame sans merci » de Keats dont Mario Praz fait le type de la femme fatale¹⁹, mais également le modèle de la noble dame chantée par la lyrique courtoise, aussi inatteignable par sa position sociale supérieure à celle du poète qu'intimidante par ses qualités propres.

La séductrice

Le travesti génétien se présente toujours – nous voulons dire par là est présenté par le narrateur mais surtout se présente lui-même – comme séductrice fascinante, comme celle qui attire l'amour des hommes. Qu'il se leurre ne change rien, car les modèles d'identification et les modèles de représentation se croisent du fait d'un narrateur complaisant qui accepte d'employer les images renvoyant à ce que le personnage rêve d'être plutôt qu'à ce qu'il est. On en trouvera un bon exemple au début de *Notre-Dame-des-Fleurs*, alors que Divine commence à se prostituer à Paris. Elle ne trouve pas de clients et, pourtant, s'exclame :

Les nuits sont folles de moi, les sultanes. Elles, mon Dieu, me font des œillades. Ah ! bouclent mes cheveux autour de leurs doigts (les doigts des nuits, la queue des hommes !) Elles tapotent ma joue, câlinent mes fesses²⁰.

Il se crée une relation métonymique entre les « nuits » et les « hommes », c'est-à-dire les clients que Divine devrait rencontrer à la faveur des nuits : la structure en hypozeux « les doigts des nuits, la queue des hommes » suppose une équivalence entre les deux termes, et si les nuits « sont folles » de Divine (et donc aussi se font « folles » au sens argotique du terme), c'est grâce à une logique d'hypallage, par un transfert de prédication qui enserme dans les filets du trope les clients ayant délaissé Divine. Il est évident que le caractère présomptueux du propos est en décalage avec la situation humiliante du personnage qu'il a pour fonction de contrer : Divine est dédaignée par la clientèle. Mais la narration, tout en montrant clairement que Divine n'a pas su plaire, paraît cependant justifier la témérité de l'emportement lyrique du travesti : « Elle ne fera rien cette nuit. Si fort elle a surpris que les michetons possibles

19. Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* [1966], trad. par Constance Thompson Pasquali, sous le titre *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le Romantisme noir*, Paris, Denoël, 1977, p. 165. Praz étudie dans le même chapitre la figure de Cléopâtre, image de la femme séductrice et dangereuse, qui perd les hommes victimes de ses charmes.

20. *NDF*, p. 27.

n'ont pas su se ressaisir²¹ ». La narration fait comme si l'insuccès de Divine n'était pas dû à son absence de charme ou au fait que beaucoup d'hommes sont peu enclins à succomber à l'attrait d'un autre homme habillé en femme, mais simplement au fait que Divine aurait produit un tel effet sur les hommes que ceux-là n'ont « pas su se ressaisir ». Donc Divine ne se trouve pas délaissée parce qu'elle ne plaît pas, mais parce qu'elle plaît trop. Il est évident que c'est peu crédible, mais la narration accorde complaisamment au personnage cette explication consolatrice. Il y a bien des exemples où le modèle de la séductrice est moins déplacé qu'ici, mais si nous choisissons précisément un passage où l'on voit que Divine ne plaît pas autant qu'elle le prétend, c'est pour bien poser la distinction entre d'un côté les modèles de représentation et d'autoreprésentation des personnages, modèles aux vertus idéalisantes, et, de l'autre côté, leur position réelle dans le monde intradiégétique, position si peu satisfaisante qu'elle nécessite ce travail d'idéalisation. Cela nous permet également de noter une autre caractéristique fréquente du travesti génétien qui est sa prétention démesurée dès qu'il s'agit de beauté et de séduction : sa féminité doit charmer.

La tragédienne

Outre celui de la grande dame, le modèle de l'actrice domine, et, plus particulièrement, celui de la tragédienne. Divine est « une tragédienne affolée²² » ; c'est donc en tant qu'elle est actrice qu'elle est une « folle ». Elle « fait comme les grandes tragédiennes²³ », et il y a une « tragédienne enfermée » dans le narrateur de *Journal du voleur*²⁴. Ce même narrateur évoque plus tard le « ton tragique des tapettes et des actrices²⁵ », qui rapproche les figures de l'homosexuel et de l'actrice sous le dénominateur commun de l'exagération. Tout comme le motif de la grande dame, le motif de l'actrice est issu du répertoire des représentations sociales de l'homosexuel. Il tourne autour de l'image de l'homosexuel masculin un cliché d'affectation, de fausseté, que Didier Eribon avait bien vu²⁶. L'homosexuel est accusé de jouer un rôle, soit qu'il dissimule son homosexualité et que sa vie sociale ne soit qu'une triste comédie, soit qu'il surjoue la féminité par ses manières et, du point de vue de la société hétéronormative, essaie désespérément de

21. *Ibid.*

22. *NDF*, p. 199.

23. *NDF*, p. 127.

24. *JV*, p. 77.

25. *JV*, p. 264.

26. Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay*, *op. cit.*, p. 10. Les homosexuels sont stigmatisés mais, à la différence d'autres groupes sociaux sur lesquels pèse une oppression, il leur est théoriquement possible de se cacher, et ils sont souvent contraints de dissimuler leur homosexualité. En conséquence, naît l'association d'idées entre homosexualité et dissimulation, qui pourra être reprise par un certain discours homophobe dressant le portrait d'un homosexuel sournois, menteur, traître, portrait qui a laissé de nombreuses traces chez Genet. Sur ce point, on peut aussi renvoyer à Florence Tamagne, *Mauvais genre ? Une histoire des représentations de l'homosexualité*, *op. cit.*, p. 99.

faire entrer de force son être masculin dans les attitudes du féminin²⁷. Genet reprend cette idée de la fausseté de l'homosexuel. Elle est en grande partie à l'œuvre derrière l'une des notions centrales de l'auteur qui est la trahison. L'image de l'actrice est une image plus complexe que celle de la reine, et cela en grande partie parce qu'elle est ce que nous pourrions appeler une archi-image, une image constitutive d'autres images. Nous voulons dire que si Genet représente les hommes en princesses, il les montre toujours par là même comme engagés dans un jeu théâtral qui les métamorphose en les princesses que les hommes ne sont pas. En ce sens, derrière toutes les images de la féminité, il y a l'image de l'actrice²⁸.

On peut noter d'emblée que l'actrice est souvent prise comme modèle non pas uniquement en tant qu'elle joue un rôle, en tant qu'elle incarne sur scène un personnage, mais en tant qu'elle est elle-même un personnage, en tant qu'elle est le type de la femme admirée par tous, objet de fascination qui sait jouer de cette fascination qu'elle exerce. Ainsi, lorsqu'on regarde ce que Genet a retenu de l'actrice, on trouve parfois moins aisément l'image de la scène que celle de la vedette capricieuse. Alors que Genet refuse une politesse qui lui est faite par un dur de la prison de Fontevault – un mégot de cigarette qui lui est tendu – il a cette phrase :

Je pressentis que la gentillesse de cette brute était torturée, et qu'elle s'embrouillait dans une histoire confuse où je paraissais, disparaissais, aussi dédaigneux qu'une actrice²⁹.

Certes, le dédain du narrateur relève du jeu en ce qu'il est calculé (Genet a préalablement décidé de « répondre à leurs sourires [des marles] par une impertinence³⁰ »), mais en même temps l'image de la comédienne qui est ici convoquée est moins celle du jeu d'acteur qu'elle n'est l'image de la célébrité hautaine. Les sèmes que Genet retient de l'actrice sont ceux de l'emphase, de la beauté, de la confiance en sa beauté, de la hauteur dédaigneuse, bref ce sont les sèmes qui renvoient à une autorité sur les autres et notamment sur les hommes³¹. En cela, l'image de l'actrice rejoint celle de la séductrice, de la femme fatale, que nous avons vue précédemment.

27. On peut penser à ce qu'écrit Foucault au sujet de l'impératif du « vrai sexe » (Michel Foucault, « Le vrai sexe » [1980], *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, t. 2, p. 934-942, ici p. 936-937.) Tout ce qui va à l'encontre des assignations culturellement associées au sexe biologique est considéré comme une sorte de jeu que l'on se joue à soi-même.

28. Il ne s'agit cependant pas de dire que la féminité des personnages d'homosexuels, et à plus forte raison celle des travestis, serait fausse. Genet est très clair sur ce point qui, de *Divine*, nous dit : « sa féminité n'était pas *qu'une* mascarade » (*NDF*, p. 143). Mais cela suppose que l'être-femme de *Divine* est *aussi* un jeu. La féminité de *Divine* correspond à ce qu'elle est, mais il est vrai également que *Divine* est un homme, de sorte que la manière qu'a *Divine* de se faire femme, au travers de l'emphase et de gestes démesurés dont on verra qu'ils ont une fonction performative au sens de Butler, correspond bien à une mise en scène de la féminité.

29. *MR*, p. 379.

30. *MR*, p. 378.

31. On se rappellera que le *Dictionnaire des idées reçues*, véritable répertoire des représentations sociales, présente les actrices comme de dangereuses séductrices : « Actrices – La perte des fils de famille. Sont d'une

Ce n'est pas n'importe quelle actrice que Genet prend pour modèle de représentation de la tante : ce n'est pas l'actrice comique, c'est la grande tragédienne. La tragédienne intéresse Genet parce que c'est elle qui doit incarner un destin tragique ; or, chez Genet, l'amour n'est jamais heureux, et il l'est d'autant moins que l'homosexualité, selon lui, n'est pas soluble dans le domaine des bienséances sociales. Chez Genet, si l'homosexuel est une reine, il est toujours une reine de tragédie parce que l'homosexualité est toujours tragique, et on se rappellera que lorsque Première Communion s'imagine princesse, elle s'imagine « morte et princesse », selon une esthétique du drame qui rend plus belles les histoires qui finissent mal. *Fragments...*, le texte le plus théorique de Genet sur la question de l'homosexualité, fait un emploi remarquable des figures que nous avons observées, et elles sont ici reliées entre elles avec beaucoup de pessimisme mais non moins de grandeur, par exemple en ce que l'homosexuel est rapproché de la figure de Phèdre : « Reine vivante Phèdre, amoureuse d'Hippolyte, voilà le crime³². » La phrase est riche d'ambiguïtés syntaxiques et sémantiques, notamment du fait de l'absence de virgule permettant de relier l'adjectif « vivante » à son substantif, et de la polysémie du mot « reine ». Bien sûr, « reine » est d'abord le titre de Phèdre, mais c'est aussi une apostrophe. *Fragments...* comporte beaucoup d'apostrophes aux homosexuels (ou à l'homosexuel), et le texte se présente comme une longue adresse de Genet tantôt à l'ensemble de ceux qui partagent ses goûts, tantôt à un homosexuel type que tous peuvent incarner, tantôt à Décimo, le jeune prostitué romain qui a dédaigné l'auteur³³. On pourrait lire la phrase en ajoutant une virgule après « Reine », et « Reine, vivante Phèdre » pourrait signifier que l'homosexuel est dans la réalité ce que Phèdre est dans le mythe et la fiction. Si l'on ajoute le verbe attributif sous-entendu à cette phrase averbale, on aurait alors quelque chose comme : « Reine, tu es une vivante Phèdre, amoureuse d'Hippolyte, voilà le crime. » Mais on pourrait aussi reconstruire cette syntaxe tortueuse d'une autre manière, en lisant : « Reine vivante, Phèdre, tu es amoureuse d'Hippolyte, voilà le crime ». Si dans notre première lecture on parlait de l'homosexuel pour le comparer à la fille de Minos et de Pasiphaé, dans notre seconde lecture, c'est l'inverse, car il nous semble que si l'on accepte que « Reine » puisse avoir aussi son sens argotique, alors « Reine vivante » signifierait quelque chose comme « une vraie folle, une véritable folle ». La syntaxe soude donc le comparé et le comparant au point qu'ils sont interchangeables, et il

lubricité effrayante, se livrent à des orgies, avalent des millions, finissent à l'hôpital. » Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, in *Œuvres complètes illustrées*, Paris, Librairie de France, 1923, t. 5, p. 320. On aura aussi à l'esprit ce qu'écrit Sylvie Jouanny dans son étude portant sur la figure de l'actrice au XIX^e siècle : chez les romanciers de la seconde moitié du siècle qui la représentent, « l'intérêt de l'actrice semble résider d'abord dans la force du désir qu'elle suscite chez les hommes. Ainsi débute Nana. » (Sylvie Jouanny, *L'Actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2002, p. 183.)

32. *Fragments... et autres textes*, Paris, Gallimard, 1990, p. 95.

33. *Ibid.*, p. 70 : « Sur ta personne, voici les pires détails » ; p. 78 : « vos carnivals, Folles, ont cette extravagante allure » ; p. 79 : « Folles, vous êtes faites de morceaux » ; p. 84 : « Folles, notre morale était une esthétique. » Le texte est d'ailleurs qualifié de « lettre » à la page 74.

est vrai que l'histoire de Phèdre est précisément celle d'un amour impossible, d'un amour interdit parce que réprouvé par les lois et les coutumes de la Cité, ce qui pouvait rappeler la situation de l'homosexuel au Genet de la première moitié des années 1950, déçu de sa vie amoureuse. On voit qu'ici l'image de la grande dame et celle de la tragédienne se rencontrent : elle est reine, mais elle n'intéresse Genet que pour son amour inadmissible qui en fait un personnage de tragédie. De la même manière, Décimo ne s'égalé aux grandes figures féminines des mythes grecs que parce que son destin de prostitué poitrinaire le condamne au tragique :

Toi, dont à Rome la beauté est célèbre, qui s'obstine à te faire et défaire en toussant un destin si soigneusement tracé que te voici, à l'échelle du faubourg, l'une des inimitables princesses des grandes familles grecques³⁴ ?

Le passage évoque moins les familles royales des histoires antiques que le *fatum* des tragiques, et Genet pense sans doute autant aux modèles antiques (Eschyle, Euripide, Sophocle) qu'au classicisme français. Ce n'est pas anodin que Genet mentionne du même coup Rome et la Grèce : ce sont les deux pôles de la tragédie racinienne. Là encore, les princesses sont des princesses de théâtre.

Il y a un autre point de passage entre l'homosexuel génétien et la figure de l'actrice, c'est l'emphase, la pose, la mimique exagérée, bref, ce que l'on pourrait appeler la théâtralité. L'une des caractéristiques des personnages de travestis, et notamment de Divine, c'est une gestuelle de la représentation. Voici ce qu'on peut lire à propos des gestes de Divine :

Divine en possédait un très grand qui, sortant le mouchoir de sa poche, décrivait une immense courbe avant de le poser sur ses lèvres³⁵.

Un geste simple se complique, un mouvement unique se multiplie en détours inutiles qui inscrivent la gestuelle non plus dans une logique de l'action mais dans une logique de la monstration : le geste ne sert plus à poser le mouchoir de Divine sur ses lèvres, il sert à montrer comment Divine pose son mouchoir sur ses lèvres. Dans *Fragments...* ainsi que dans sa préface inédite aux poèmes pédérastiques de Straton de Sardes, Genet présente la gestuelle homosexuelle comme, dit-il, « discontinue ». Cette notion de discontinuité associée à l'homosexualité est en fait très complexe et recouvre plusieurs champs d'application. Notamment, l'homosexualité est dite par Genet discontinue du fait de sa stérilité : l'homosexuel ne se reproduit pas, il ne se continue pas³⁶. Elle est aussi discontinue parce qu'elle constitue une faille dans la symétrie des

34. *Fragments...*, *op. cit.*, p. 73.

35. *NDF*, p. 56.

36. C'est le sens que Genet donne à la discontinuité dans une fameuse lettre qu'il envoie à Sartre sur son homosexualité, écrite dans la même période que *Fragments...* (vers 1952, probablement, mais la lettre n'est pas datée) et dans laquelle il insiste beaucoup sur la stérilité de ses amours avant d'en conclure : « Mon plaisir sera sans fin. Il ne contiendra pas le principe de continuité. » (la lettre est reproduite par

rapports sociaux : si la continuité est la reproduction du même par le même, alors l'homosexualité la met à mal en ce qu'elle introduit un rapport à autrui d'un autre type ; elle est une rupture dans les relations humaines réglées. Mais, quand il s'agit du geste, c'est en un autre sens que les homosexuels sont du côté du discontinu : leurs gestes sont présentés moins comme un mouvement que comme une série de poses :

Folles, vous êtes faites de morceaux. Vos gestes sont cassés³⁷.

[Les tantes] s'évaporent en des gestes qui ne sont nécessités par aucune action continue. Elles se coulent, elles se diluent avec délices en [des] gestes nés de n'importe quoi – [des] gestes bibelots³⁸.

On remarquera que ce ne sont plus les gestes qui se diluent les uns dans les autres, mais les tantes qui se diluent dans leurs gestes, donc qui disparaissent dans leurs gestes, l'être génétien étant, comme l'avait très justement noté Marie-Claude Hubert, « une série de paraître³⁹ ». Le geste n'est plus un mouvement, il est une pose, ce qui fait de l'homosexuel génétien un être pour la représentation. Ses postures ont pour fonction de se donner à voir (ce sont des « gestes bibelots » qui ne visent à aucune « action continue », c'est-à-dire qu'ils n'ont pas de fonction utilitaire ; ils servent à la mise en scène de soi). L'isolement des poses tend à faire de chaque geste un événement⁴⁰ singulier et remarquable, ce qui correspond à une sorte de dramatisation, d'esthétisation à outrance. Il est d'ailleurs intéressant de noter que l'idée de l'homosexuel minaudier, qui prend des poses, a donné d'autres suites dans la culture homosexuelle de la fin du xx^e siècle, puisque la danse des boîtes de nuit gays de l'Amérique des années 1980, c'est le *vogue*, consistant précisément à prendre des poses imitées des magazines de mode, notamment le magazine *Vogue*.

Edmund White, *Jean Genet* [Londres, Chatto and Windus, 1993], trad. par Philippe Delamare, Paris, Gallimard, 1993, p. 384-385).

37. *Fragments...*, *op. cit.*, p. 79.

38. Projet de préface aux *Épigrammes érotiques* de Straton de Sardes, reproduit par Pierre-Marie Héron (*Esthétique et morale dans les œuvres de Marcel Jouhandeau et Jean Genet*, Lille, ANRT, 1995, p. 294) à partir du manuscrit vendu à l'hôtel Drouot le 17 juin 1991. On trouve également une reproduction d'une partie de la préface (excluant notre citation) dans l'ouvrage de Maurice Chevaly, *Genet*, t. 2, *L'Enfer à fleur de peau*, Marseille, Le Temps parallèle, 1989, p. 20-21.

39. Marie-Claude Hubert, *L'Esthétique de Jean Genet*, Paris, SEDES, coll. « Esthétique », 1997, p. 7.

40. On peut à cet égard conserver en mémoire la définition que donne Deleuze de l'événement : « Qu'est-ce qu'un événement idéal ? C'est une singularité. Ou plutôt c'est un ensemble de singularités, de points singuliers, qui caractérisent une courbe mathématique, un état de choses physique, une personne psychologique et morale. », (*Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1969, p. 67). On voit bien le caractère d'événements que prennent les gestes des tantes, découpés et isolés de toute fonction utilitaire.

De l'importance de la mise folle

Le jeu de la féminité est une manière pour l'homosexuel de revendiquer ce qui lui a été reproché, à savoir son efféminement et, au-delà, la problématisation de sa virilité du fait de son identité sexuelle. En cela, on peut souscrire au jugement de Pascale Gaitet qui écrit : « *Divine's "signature gestures" are gestures that contribute to the creation of her persona, her feminine gendered persona. The enormous arc the handkerchief makes is not brought on by, or necessarily appropriate to, a situation; gestures such as that one are not expressive of an emotion, of an inner self, but, rather, serve to constitute a self*⁴¹. » Mais ce que nous espérons avoir montré, c'est que ni Divine, ni les autres travestis, ni le plus souvent le narrateur génétien lui-même, ne posent leur féminité en se contentant de se présenter comme des femmes, mais toujours comme des sur-femmes. Il s'agit toujours d'être plus femme que la femme. Les modèles que nous avons observés jusqu'ici sont autant de modèles de sur-femmes, de féminité archétypale et idéale. Pascale Gaitet et Jonathan Dollimore⁴², pour cette raison, confrontent Genet à la notion de *camp*⁴³, cette esthétique – Sontag dirait plutôt une « sensibilité » – caractéristique des *drag queens* à laquelle Esther Newton a consacré un ouvrage qui a fait date⁴⁴ et qui, avant Newton, a nourri les « *Notes on "Camp"* » de Susan Sontag⁴⁵. Nous reprendrons ici les définitions de Gaitet et Dollimore, qui se réfèrent tous deux, implicitement ou explicitement, à Newton :

*Camp, to the detriment of content, focuses absolutely upon and privileges above all appearance and surface manifestations. The importance, Newton notes, "shift from what a thing is to how it looks, from what is done to how it is done"*⁴⁶.

-
41. Pascale Gaitet, « *The Politics of Camp in Jean Genet's Our Lady of the Flowers* », *L'Esprit créateur*, numéro spécial « Jean Genet : littérature et politique », vol. XXXV, n° 1, Spring 1995, p. 40-49, ici p. 41 : « La "marque gestuelle" de Divine, ce sont des gestes qui contribuent à mettre en place le personnage qu'elle incarne, son personnage de genre féminin. L'arc énorme que fait le mouchoir n'est pas amené par, ou nécessairement adapté à, telle ou telle situation ; des gestes comme celui-ci ne sont pas l'expression d'une émotion, d'un moi profond, mais, bien plutôt, servent à constituer ce moi » (nous traduisons).
 42. Jonathan Dollimore, *Sexual Dissidence. Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, Oxford, Clarendon press, 1991.
 43. Agnès Vannouvong fait également appel à la catégorie du *camp* dans *Jean Genet. Les revers du genre*, Dijon, Les Presses du réel, 2010, p. 138.
 44. Esther Newton, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, Chicago, University of Chicago Press, 1979.
 45. Susan Sontag, « *Notes on "Camp"* », in *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Anchor Book – Doubleday, 1961, p. 275-292.
 46. Pascale Gaitet, « *The Politics of Camp in Jean Genet's Our Lady of the Flowers* », *op. cit.*, p. 41. La citation de Newton se trouve p. 107 : « Le *camp*, plutôt qu'au contenu, s'intéresse exclusivement à l'apparence et à ce qui se manifeste à la surface des choses, ce qu'il privilégie par-dessus tout. L'important, note Newton, "ce n'est plus ce que la chose est, mais ce qu'elle paraît ; ce n'est plus ce qui est fait, mais la manière de le faire" » (nous traduisons).

I am concerned here with this mode of camp which undermines the categories which exclude it, and does so through parody and mimicry. But not from the outside: this kind of camp undermines the depth model of identity from inside, being a kind of parody and mimicry which hollows out from within, making depth recede into its surfaces. Rather than a direct repudiation of depth, there is a performance of it to excess: depth is undermined by being taken to and beyond its own limits⁴⁷.

Si Dollimore insiste davantage sur la fonction parodique, satirique pourrait-on dire, du *camp*, il ajoute aussi quelque chose de très vrai dans le cas de Genet : « *Camp integrates this aspect of gender with aesthetics; in a sense it renders gender a question of aesthetics*⁴⁸. » Nous n'irons pas plus loin dans la question du *camp*, qu'il nous suffise de dire que le *camp* consiste à « en faire trop », à surjouer plutôt qu'à jouer⁴⁹. En cela, non seulement il porte dans sa dynamique les modèles féminins que nous avons vus, mais encore il nous montre que le travesti génétien est inséparable des représentations sociales tout comme des subcultures homosexuelles qui se sont construites parallèlement à ces représentations. Ce qui nous intéresse davantage, c'est la fonction de ce « trop faire », car l'enjeu de « politique sexuelle » (nous reprenons ici le titre du célèbre ouvrage de Kate Millett⁵⁰) qu'y voit Dollimore⁵¹, s'il est juste, nous paraît au choix une conséquence ou un moyen, mais certes pas une fin : si Genet cherche à saper les fondements de la féminité, c'est uniquement en tant que ce travail de sape entre dans une logique de constitution de soi et de réaction au sentiment de honte.

Dans *Journal du voleur*, lorsque le narrateur pense à se travestir, il nous est dit ceci :

Je savais quant à ma toilette que je la porterais très sobre, avec modestie, alors que le seul moyen de m'en tirer eût été l'extravagance la plus folle⁵².

47. Jonathan Dollimore, *Sexual Dissidence. Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, op. cit., p. 310-311: « Je m'intéresse ici à ce type de *camp* qui subvertit les catégories desquelles il est exclu et, pour ce faire, emploie la parodie et l'imitation. Mais il ne s'y attaque pas du dehors : ce type de *camp* subvertit de l'intérieur le modèle d'identité profonde auquel il s'attaque, car il se présente comme une sorte de parodie et d'imitation qui évade de l'intérieur, qui fait remonter à la surface ce qui était en profondeur. Plutôt qu'un rejet direct de toute profondeur, il y a là une mise en scène de la profondeur poussée à l'excès : la profondeur est subvertie en ce qu'elle est poussée jusqu'à ses propres limites et au-delà » (nous traduisons).

48. *Ibid.*: « Le *camp* intègre sa conception du genre à l'esthétique ; d'une certaine manière, il fait du genre une question esthétique » (nous traduisons).

49. Susan Sontag, « Notes on "Camp" », op. cit., p. 279: « *Camp is a vision of the world in terms of style – but a particular kind of style. It is the love of the exaggerated, the "off", of things-being-what-they-are-not.* » On trouve aussi, p. 280, ce passage très éclairant quant à la figure de l'actrice : « *Camp sees everything in quotation marks. It's not a lamp, but a "lamp"; not a woman, but a "woman". To perceive Camp in objects and persons is to understand Being-as-Playing-a-Role. It is the farthest extension, in sensibility, of the metaphor of life as a theater.* ».

50. Kate Millett, *Sexual Politics*, New York, Doubleday and Company, 1970.

51. Dollimore s'oppose ici à Sontag, pour qui le *camp* est fondamentalement apolitique. Gaitet insiste également sur la portée politique du *camp*.

52. *JV.*, p. 74.

Ce « m'en tirer » ne renvoie à rien d'autre qu'au sentiment de honte à l'idée d'apparaître vêtu en femme. Pour échapper à la honte, il faudrait la mise la plus « folle », avec tout le poids polysémique du terme. On ne perce la honte qu'en en faisant un acte d'audace et donc de fierté, la fierté d'avoir outrepassé sa honte. C'est aussi ce que l'on voit à propos des Carolines, les travestis barcelonais de *Journal du voleur*. Celles-ci défilent pour déposer une gerbe au lieu d'une ancienne vespasienne⁵³ :

Le cortège partit du Paralelo [...]. Les tapettes étaient peut-être une trentaine, [...] leurs voix aigres, leurs cris, leurs gestes outrés n'avaient me semble-t-il, d'autre but que de vouloir percer la couche de mépris du monde. Les Carolines étaient grandes. Elles étaient les Filles de la honte⁵⁴.

Ce qui nous intéresse ici, c'est que les Carolines « percent la couche de mépris du monde » précisément par l'excès de ce qui les fait mépriser : « leurs voix aigres » – c'est-à-dire aiguës – « leurs cris, leurs gestes outrés », bref, tout ce qui pourrait être considéré comme peu viril. Les Carolines ne sont pas simplement honteuses, elles sont « Filles de la honte », c'est-à-dire que la honte n'est qu'un point de départ, une origine. Pour dépasser le sentiment de honte, il faut aller plus loin précisément dans le sens de la honte, ce que Genet dit assez clairement dans un autre passage du *Journal* :

S'il a du cœur – que l'on m'entende – le coupable décide d'être celui que le crime a fait de lui. Trouver une justification lui est facile, sinon, comment vivrait-il ? Il la tire de son orgueil. [...] Il s'enferme dans sa honte par l'orgueil, mot qui désigne la manifestation de la plus audacieuse liberté. [...] Si l'orgueil est la plus audacieuse liberté – Lucifer ferrailant avec Dieu – si l'orgueil est le manteau merveilleux où se dresse ma culpabilité, tissé d'elle, je veux être coupable⁵⁵.

Un tel passage, dont la portée dépasse le motif de l'homosexualité, se prête très bien à l'attitude des Carolines et illustre l'impératif moral de *Journal du voleur* : « devenir ce qu'on m'a accusé d'être⁵⁶ ». Or, cet impératif était déjà d'une certaine manière celui de Divine :

53. On rappellera que les vespasiennes abritaient, tant à Paris qu'à Barcelone, la drague homosexuelle, ainsi que les amours tarifés entre hommes. Sur ce point, on pourra se reporter à Geoffroy Huard, *Los antisociales. Historia de la homosexualidad en Barcelona y París, 1945-1975*, Madrid, Marcia Pons Historia, 2014, p. 112 : « *El lugar por excelencia para mantener relaciones homosexuales fueron sin lugar a dudas las famosas vespasianas.* » (« Le lieu par excellence des relations homosexuelles était sans aucun doute les célèbres vespasiennes. » Traduction personnelle)

54. *JV*, p. 72-73.

55. *JV*, p. 276.

56. *JV*, p. 198 : « Le mécanisme en était à peu près celui-ci (depuis lors je l'utiliserai) : à chaque accusation portée contre moi, fût-elle injuste, du fond du cœur je répondrai oui. À peine avais-je prononcé ce mot – ou la phrase qui le signifiait – en moi-même je sentais le besoin de devenir ce qu'on m'avait accusé d'être. [...] Je me reconnaissais le lâche, le traître, le voleur, le pédé qu'on voyait en moi. »

Elle avait su trop bien et très jeune pénétrer d'arrache-pied jusqu'au désespoir, pour, à son âge, n'avoir bu la honte. Divine, s'intitulant elle-même une vieille putain putas-sière, ne faisait que prévenir les moqueries et les injures⁵⁷

Et plus loin, le narrateur dit de lui-même pratiquement la même chose :

Quand j'annonce que je suis une vieille pute, personne ne peut surenchérir, je décou-
rage l'insulte. On ne peut même plus me cracher à la figure⁵⁸.

On comprend mieux que le narrateur du *Journal* ne puisse « s'en tirer » que si son travestissement est outrancier : pour vaincre la honte, il faut faire du travestissement un acte d'audace, et donc d'orgueil, et ce n'est sans doute pas un hasard si l'image qui est choisie pour dire l'orgueil dans notre citation du *Journal* est celle d'un « manteau merveilleux », évocateur de la mise folle du travesti. Il faut donc conclure avec Didier Eribon que « [l]'exhibitionnisme est à l'évidence l'envers de la honte » et que « [l]'affirmation de soi comme théâtralité » est « l'affirmation de soi tout court⁵⁹ ».

Si l'homosexuel génétien se présente, avec la complicité du narrateur, comme une sur-femme, c'est qu'il ne lui suffirait pas de simplement composer avec sa virilité problématique, ce serait là le travestissement sage qui ne permet pas au Genet du *Journal* de « s'en tirer ». Tout cela nous ramène à notre point de départ qui était le poids des représentations sociales négatives de l'homosexualité et de la condamnation pour crime supposé d'efféminement. On voit que le modèle génétien du travestissement consiste à confronter à ces représentations sociales réprobatrices la logique consistant à « devenir ce que l'on m'avait accusé d'être », mais en en faisant un motif de fierté⁶⁰. Genet actualise le caractère efféminé reproché à l'homosexuel mais en choisissant des modèles féminins d'identification ou de représentation qui congédient le caractère rabaisant des représentations sociales de départ. On voit donc comment une lecture sociopoétique éclaire le modèle du travestissement chez Jean Genet, puisqu'il s'agit pour notre auteur de réagir à des représentations sociales et de désamorcer leur charge de honte.

Partis de phénomènes sociaux, revenons à eux pour dire que ce goût pour la sur-féminité, la féminité qui ne s'excuse plus de l'être, mènera, selon des mécanismes

57. NDF, p. 73.

58. NDF, p. 59.

59. Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay*, op. cit., p. 164. On peut également avoir à l'esprit ce propos d'Ellis Hanson, (« *Teaching Shame* », in David Halperin et Valerie Traub (dir.), *Gay Shame*, Chicago, University of Chicago Press, 2009, p. 132-164, ici p. 133) : « *whenever one seeks to affirm one's own shame, it seems always to morph into its opposite: shamelessness or even pride.* » Hanson part du *Journal du voleur*, c'est donc en ayant Jean Genet à l'esprit qu'il en vient à écrire cela.

60. On peut songer à ce qu'écrivent Vern et Bonnie Bullough, (p. 239) : « *The [homosexual] individual could either openly conform to the heterosexual mores, as most homosexuals in the past have, or flagrantly embody the socially imposed stigma of the effeminate male by becoming drag queen.* » On voit que Genet donne la primauté à la seconde possibilité.

souvent similaires à ceux que nous avons observés chez Genet, à la subculture des *drag queens*, ces hommes qui se veulent plus femmes que les femmes⁶¹, et il n'est pas peu significatif que l'univers des *drag queens* ait rendu à Genet un peu de ce qu'il lui devait, puisque l'une des *drag queens* les plus connues est le personnage de Divine interprétée par Glenn Milstead et rendu célèbre par les films de John Waters tels que *Pink Flamingo* ou *Female Trouble*⁶². « Eh bien, merde, mesdames, je serai reine quand même⁶³ » déclare la Divine de Jean Genet : il nous semble, à l'issue de cette étude, que toute la sur-féminité du travesti genétien prend son sens dans ce « quand même ».

61. Rappelons par exemple les performances de Lindsay Kemp (que, par une erreur bien inspirée, Agnès Van-nouvong orthographie « Lindsay Camp », p. 354). Kemp, qui a notamment mis en scène un *Flowers* en 1974 qui était un hommage rendu à *Notre-Dame-des-Fleurs*, a aussi interprété une Salomé excentrique, modèle de « Femme fatale ». Et c'est dans son chapitre intitulé « Femme fatale » (en français dans le texte) que Laurence Senelick, dans *The Changing Room*, revient sur les performances de Kemp, dont elle dit qu'en jouant Salomé il imitait Gloria Swanson dans *Sunset Boulevard*, car « Swanson's over-the-top incarnation of an ageing vamp is a recurrent image in modern drag performance. » (Laurence Senelick, *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre*, Londres and New York, Routledge, 2000, p. 410.)

62. C'est en fait le cinéaste John Waters qui donne à Milstead le nom de Divine, en référence à *Notre-Dame-des-Fleurs* (v. John Waters, *Shock Value: a Tasteful Book About Bad Taste*, New York, Delta Books, 1981. Michael Moon et Eve Kosofsky Sedgwick, reviennent également sur la dette de Milstead et Waters envers Genet, in « *Divinity: a Dossier. A Performance Piece. A Little-Understood Emotion* », Eve Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, Londres, Routledge, 1994, p. 215-251, ici p. 224.

63. *NDF*, p. 119.