UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

École doctorale 484 – 3LA

Faculté des Langues – Département des Langues Romanes

Laboratoire de Recherche LCE (Langues et Cultures Européennes)

La construction des subjectivités dans les chroniques de Pedro Lemebel

Par Carolina Navarrete Higuera

Thèse de Doctorat d'Études ibériques et méditerranéennes

Spécialité Espagnol

Sous la direction de María A. Semilla Durán

Professeure émérite en études hispaniques et latino-américaines

Soutenue le 19 juin 2015

Devant un jury composé de :

Madame Mónica Zapata, Professeur des universités, Université de Tours

Madame Sandra Hernández, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2

Madame María Angélica Semilla Durán, Professeur émérite, Université Lumière Lyon 2

Monsieur Lionel Souquet, Professeur des universités, Université de Bretagne Occidentale

REMERCIEMENTS

Je voudrais avant tout remercier chaleureusement ma directrice de recherche María Angélica Semilla Durán pour son accompagnement intellectuel, ses conseils et son soutien amical.

Je souhaiterais saluer et témoigner ma profonde gratitude à l'égard de Pedro Lemebel qui s'est éteint cette année et qui m'a accordé de précieux moments de partage autour de ses œuvres et de son exercice littéraire. Ces rencontres ont été décisives pour le déroulement de cette thèse.

Je remercie vivement Gilda Luongo qui m'a guidée dans ma recherche sur le féminisme et qui m'a permis de rencontrer Pedro Lemebel.

Je suis très reconnaissante envers les personnes qui m'ont accompagnée dans la correction de ce travail, et tout particulièrement envers Céline Mézange.

J'adresse aussi mes remerciements à tous mes amis qui m'ont encouragée et soutenue, et spécialement à Silvia Espinoza, Daniel Gómez, Patrick Gilles, Joel Galiay et Valérie Hible, Sandra Martin, Alejandra Vergara, Paula Barriga.

À ma famille, Denis et Lautaro.

À *Mamá*, *Papá*, Caren, Daniela et Tamara.

À mes familles des deux continents.

SOMMAIRE

Introduction 9

I. Approche théorique 12

Subjectivité 12

Rosi Braidotti et le féminisme de la différence 13

Féminisme de la différence 15

Figurations 17

II. État de la question 20

III. Problématique, hypothèse, méthodes. 30

IV. Corpus 33

V. Plan d'étude 36

Autour de l'auteur 41

Le regard kaléidoscopique 41

Maquillage : Yeguas 47

Voix : oralité-écriture 54

Talons aiguilles 57

Première Partie *Seuils* 69

Chapitre 1 La chronique comme espace privilégie des subjectivités 71

1.1. Vers une définition de la chronique 71

1.2. Modernisme et chronique 79

1.2.1. Chronique Moderniste 81

1.2.2. Chronique, sujet et ville : Le Chroniqueur invente-t-il la géographie humaine et urbaine ? 84

1.3. *New Journalism* : nouvelles fenêtres sur la réalité 90
1.3.1. La néo-chronique : fenêtre sur les réalités latino-américaines 96
1.3.2. La chronique dérangeante 102
1.3.3. Le chroniqueur qui dérange 104

Chapitre 2 Géopolitique dans les chroniques lémébéliennes 109
2.1. Dimension matérielle : géopolitique et chronique urbaine 110
2.1.1. Ville politique, ville scindée 111
2.1.2. Paysage urbain et violence 119

2.2. Dimension imaginaire : désir *fondateur* 125

2.3. Dimension politique : re-politiser la ville 138
2.3.1. Re-politiser la ville par la construction d'une architecture de la mémoire 138
2.3.2. Re-politiser à travers les passions 142
2.3.3. Voix, écriture, errance 145

2.4. Dimension symbolique 149
2.4.1. Méli-mélo et *neoborracho* 151
2.4.2. De la tristesse au rire 158

Deuxième partie *Passages* 165

Chapitre 3 Métonymies de détournement des subjectivités *autres* 169
3.1. Dispositifs de l'État (biopolitique) 170
3.1.1. Le rituel amidonné de l'école 172
3.1.2. Des idéologies 175

3.2. Sexualité, cicatrices et système 178
3.2.1. Violence contre les homosexuels 180
3.2.2. Violence du genre 186

3.3. Du système socio-économique : le consumérisme au divan 191
3.3.1. Corporéités assujetties 196
3.3.2. Corporéités *cebollas* 198

3.4. De la biopolitique étatique et la Mort 199
3.4.1. Perles, cicatrices… 199
3.4.2. Simplement Karin 204

Chapitre 4 Machines désirantes et en devenir 211
4.1. Émergence des subjectivités 211
4.1.1. Loco afán 216
4.1.2. Coupure-flux 222

4.2. Devenir abjecte, cadavre, monstre : *Necrópolis de pieles* 234
4.2.1. Devenir 234
4.2.2. Devenir cadavre, devenir monstre, devenir subjectivité. 240

4.3. Mémoire contre-mémoire 244
4.3.1. Aiôn avant Chronos 252
4.3.2. Mémoire et imagination 258

Troisième partie *Sentiers* 265

Chapitre 5 Figurations Nomadiques 269
5.1. De la multiplicité du « je » dans le « je » : *Corre que te pillo* 269
5.1.1. Le presque, le défaut, le simulacre : *Siliconeado vaivén* 271
5.1.2. De Don Juan aux « *machos tristes* » 280

5.2. Devenir Animal ou *Cambio de piel* 289
5.2.1. Amants 291
5.2.2. Des flux humains et bestiaux... 296
5.2.3. Tableau zoophilique 300

5.3. Nomadisme depuis les territoires :
Estomper les frontières sans faire tomber les ponts 304
5.3.1. La *pobla* : une communauté nomadique 307
5.3.2. La machine-jeunesse 309
5.3.3. D'autres machines de guerre : le Cirque travesti Timoteo 314

Chapitre 6 Figurations : corps résistants 319
6.1. Simplement femmes : *grafías corpóreas* 320
6.1.1. Matérialisme de la chair 321
6.1.2. Du matérialisme périphérique 326

6.2. Mères : *mamitas, madres, mamis* 333
6.2.1. Les mères *pobladoras* et populaires 334
6.2.2 Mères métisses 341

6.3. Folles - mères - vierges - femmes fatales : *Las loquis mamis* 349
6.3.1. Folle-mère et vierge ? 351
6.3.2. Bâtir des identités : *La Berenice* 358

Conclusion 367

Bibliographie 379

Annexe 397

INTRODUCTION

> *La politique de la littérature n'est pas la politique des écrivains. Elle ne concerne pas leurs engagements personnels dans les luttes politiques ou sociales dans leurs temps. Elle ne concerne pas non plus la manière dont ils représentent dans leurs livres les structures sociales, les mouvements politiques ou les identités diverses. L'expression « politique de la littérature » implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature. […] L'expression politique de la littérature implique donc que la littérature intervient en tant que littérature dans ce découpage des espaces et des temps, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit. Elle intervient dans ce rapport entre des pratiques, des formes de visibilité et des mondes du dire qui découpe un ou des mondes en commun.*
> *RANCIÈRE Jacques, Politique de la littérature, Paris, GALILÉE, 2007, p.11*

La pensée de Jacques Rancière nous semble pertinente pour approcher l'œuvre de l'auteur chilien Pedro Lemebel. L'espace textuel, le travail langagier et l'artifice esthétique proposés visent à *couper* et à *découper* ou à *plier* et à *déplier* autrement le monde habité et partagé. De cette manière, nous voyons émerger des espaces, des sujets, des vécus historiques et des contenus mémoriels forcés à rester dans l'opacité discursive et exclus ainsi de l'imaginaire ou, dans des termes psychanalytiques, refoulés. Le geste lémébélien réside justement en l'installation de cet imaginaire cloisonné ; nous serions même tentée de dire qu'il réside dans la rupture de l'imaginaire traditionnel.

Cependant, chez Lemebel l'engagement n'émergeait pas seulement de sa littérature, mais aussi de sa personne en chair et en os. Sa corporalité matérielle intervenait coupant et découpant l'espace public, médiatique et sociétal. Son travestisme, sa voix en mutation – littéralement après son cancer du larynx– et sa langue *insolente* faisaient de lui un être politique intégral ou, dans des termes aristotéliciens, un animal politique ; et cela, malgré son refus d'engagement au sein des partis politiques traditionnels. Décédé le 23 janvier 2015, il

était l'un des écrivains les plus politisés de la scène littéraire comme nous pouvons le constater non seulement à travers ses œuvres, mais aussi par la manière dont la population lui octroie une place dans la société. En effet, quelques mois avant sa disparition, plusieurs entités telles que des associations, des librairies, des écrivains et le public en général ont signé une pétition afin qu'il soit retenu comme candidat au prix national de littérature. Ce geste populaire, qui va à l'encontre de la tradition reposant sur les candidatures soumises par des maisons d'édition ou le monde académique, constitue un signe fort de la présence du politique chez Lemebel. Les citoyens « moyens » agissent en tant que créateurs d'une nouvelle manière de couper et de découper les règles et de repousser les frontières du cadre traditionnel de la pensée. Sa nomination actée, Pedro s'est alors profilé comme l'un des possibles lauréats. Cette manière d'intervenir dans la *polis* en mettant en place des stratégies autant de détournement que d'affrontement vise à transformer l'espace citoyen en *agora* ; ce qui équivaut à exiger plus de démocratie, d'inclusion et de rencontres, mais aussi de confrontation. Faire de la ville un espace ouvert où la plupart des citoyens sont représentés est l'une des devises de l'écrivain chilien. Dans cette perspective, son exercice d'écriture s'intéresse tout particulièrement à la mise en lumière de toutes les subjectivités habitant et participant à la société. L'idéologie dominante de notre époque est, comme l'explique l'anthropologue François Laplantine « celle du laminoir économiste et productiviste de l'intégration qui crée en fait de l'indifférence et de l'exclusion »[1]. Cette pensée produit et multiplie des subjectivités à l'écart, exclues, ou marginalisées. Elles deviennent alors des subjectivités déconsidérées et méprisées, parmi lesquelles la plupart n'arrivent pas à obtenir le statut de *sujet*. C'est ainsi à l'espace artistique et notamment à l'espace littéraire de leur accorder une place, une présence. La littérature est en effet l'espace privilégié pour retracer les changements et les naissances des subjectivités. C'est le lieu de rencontre entre celles que nous reconnaissons, car nous y voyons nos propres vies, celles qui ne sont jamais représentées et celles qui commencent à naître.

Depuis son apparition en Amérique latine, la chronique littéraire a été l'une des expressions littéraires qui recueille et retrace le mieux les subjectivités en transformation. En tant que genre littéraire situé entre le journalisme et la littérature et dont la caractéristique principale est l'aspect référentiel, elle a eu pour fonction principale de configurer les sujets

[1] LAPLANTINE François, *Le sujet essaie d'anthropologie politique*, Paris, Téraèdre, 2007, p. 9

habitant l'espace-temps présent dans la nouvelle géographie urbaine. Ainsi, à la fin du XIX[e] siècle la presse, incluant la naissante chronique, est le lieu « *donde se formaliza la polis [...] que contribuye a producir un campo de identidad, un sujeto nacional* »[2].

L'approche concernant l'inclusion des subjectivités marginales que Pedro Lemebel effectue dans son projet littéraire interpelle dans chacun de ses recueils. Les stratégies discursives, rhétoriques et les *tropes* configurent des sujets soustraits au regard charitable, caricatural ou stéréotypé. Ils habitent l'univers lémébélien en se révélant dans leurs perturbations et leurs digressions, en brisant ainsi les frontières de tout ordre, même linguistiques ; ce qui les rend hautement politiques.

Tout d'abord, il faut signaler que nous avons choisi d'utiliser indistinctement les mots *subjectivité* et *sujets,* car ils possèdent actuellement la même valeur sémantique. Cependant, ces deux termes proviennent de racines différentes qu'il est intéressant d'analyser. Le plus ancien et le plus englobant est *sujet,* dont l'étymologie *hupokeimenon* (qui signifie littéralement "couché en dessous"), traduite en latin par *subjectum*. Il désigne l'être soumis à une autorité, celui qui s'impose une charge, une obligation[3]. Le second terme, *subjectivité,* beaucoup plus moderne et ciblé, est associé au champ de la philosophie et de la psychologie. Il provient de l'allemand *Subjektivität* qui signifie qualité (inconsciente ou intérieure) de ce qui appartient seulement au sujet pensant[4].

La présence de discours psychologiques et philosophiques dans la réalité quotidienne a fait entrer en résonance ces deux termes, en les imbriquant. Ainsi, à l'heure actuelle, ils fonctionnent dans le langage courant de manière indissociable.

Dans le cadre de notre recherche, nous considérons la subjectivité comme un ensemble de processus, d'interactions entre les différents éléments qui constituent l'extérieur et l'intérieur de la vie d'un individu. Une subjectivité est ainsi un réseau de relations ou de dépendances, un flux constant d'énergies. En ce sens, la subjectivité n'est pas le résultat d'un processus, mais le processus en lui-même, un devenir. Cette définition s'inscrit dans la pensée développée par Rosi Braidotti[5], héritière de Gilles Deleuze et Félix Guattari.

---

[2] RAMOS Julio, *Desencuentros con la modernidad en América Latina, literatura y política en el siglo XIX*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2003, p. 126
[3] AROUX Sylvain, *Encyclopédie philosophique universelle*, 1990, Paris, PUF, p. 2498
[4] http://www.cnrtl.fr/definition/subjectivit%E9
[5] BRAIDOTTI Rosi, *Sujetos Nómades*, Barcelona, Paidós, 2005.

I. Approches théoriques

Subjectivité

Bien que nous ne puissions pas situer exactement la naissance des études sur le sujet ou la subjectivité, il nous semble qu'avec l'avènement des différentes disciplines des sciences humaines telles la psychanalyse, l'anthropologie, la sociologie et la linguistique associées à la philosophie et à l'histoire, la réflexion sur la subjectivité s'est développée de manière exponentielle. En ce sens, les travaux de Michel Foucault ont été déterminants, car il a fait de la subjectivité et des processus de subjectivation son objet d'étude. Il aspire à déterminer ce que doit être le sujet, les conditions auxquelles il est soumis et le statut qu'il doit avoir, pour *devenir* sujet légitime de tel ou tel type de connaissance.

Le XXe siècle, marqué par les guerres mondiales, les catastrophes humanitaires et les avancées technologiques voit émerger divers discours autour des subjectivités et leur objectivation. Le post-structuralisme ouvre d'autres voies et d'autres approches, tout en développant une prolifération de discours sur les sujets et leur constitution. Parmi ces discours, figure celui de la pensée féministe qui repose sur de nouvelles lectures et de nouveaux sens du *signifiant femme* ; autrement dit, de la subjectivité féminine. Simone de Beauvoir et son livre *Le deuxième sexe*[6]*,* publié en 1949, entreprend de démontrer que la condition subordonnée de la femme n'est pas le résultat de la nature commandée par la biologie, mais d'un système social issu d'une histoire réalisée par les hommes, à leur profit. Avec le féminisme s'ouvrent de nouvelles voies théoriques d'une richesse inépuisable. Son avènement marque en effet une nouvelle rupture dans la construction des subjectivités ; la femme –jusque-là assimilée à l'homme en philosophie et en sciences, ses spécificités étant omises et niées– est pour la première fois considérée en tant que sujet et objet de réflexion.

[6] BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

Rosi Braidotti et le féminisme de la différence.

Concernant notre travail de recherche, nous nous appuyons sur la pensée féministe de la différence et plus spécifiquement sur la pensée de la philosophe italienne Rosi Braidotti[7].

Le projet philosophique de Rosi Braidotti repose sur la proposition de nouvelles lectures et de nouveaux sens de la subjectivité féminine, afin d'explorer ce qui n'a pas été exploré. Pour cela, la théoricienne s'appuie sur les théories poststructuralistes françaises qui critiquent la complexité des structures de pouvoir et les alliances qui s'érigent entre celles-ci ainsi que les discours du savoir dans la constitution des subjectivités. Elle s'oppose à la notion moderne d'un *Je* rationnel auto-constitutif, monolithique[8] et homogène. Au même titre, elle retravaille les théories de la différence sexuelle et du nomadisme, car elles prennent en compte non

[7] Considérée comme une philosophe poststructuraliste, elle s'inscrit dans la tradition philosophique initiée par Gilles Deleuze, qu'elle revendique et critique en même temps : « *como feminista deleuziana, es decir, como hija desobediente y antiedípica* ». BRAIDOTTI Rosi, *Metamorfosis*, Madrid, Akal, 2005, p. 90. Son travail philosophique pourrait se situer à la croisée des théories féministes et des genres. Elle nourrit également son travail avec les études politiques, culturelles et celles sur l'ethnicité. Cette démarche interdisciplinaire est déployée dans quatre livres monographiques qui portent sur la constitution de la subjectivité contemporaine, avec une insistance sur le concept de *différence* dans l'histoire philosophique européenne. Le premier ouvrage s'intitule *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual difference in Contemporary Feminist Theory*[7] dans lequel Braidotti expose sa théorie sur le nomadisme, qu'elle utilise comme option théorique d'analyse. À partir de là, elle évoque une vision de la subjectivité féminine à travers une pensée *figurative*, c'est-à-dire, éloignée de la pensée phallocentrique. Ainsi surgissent la figure du polyglotte, la féministe, les migrants. Ce livre pose la base politique du problème concernant les mutations culturelles, qu'elle appelle « cartographies culturelles », sur les corps, les identités et les appartenances dans un monde postmoderne et global qui change très rapidement. Son second ouvrage est *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*[7]*,* publié pour la première fois en 2002. La philosophe féministe, représentante de la théorie de la différence sexuelle, élabore une œuvre en constante discussion avec l'œuvre du philosophe Gilles Deleuze et de la psychanalyste féministe Luce Irigaray. L'objectif de *Metamorfosis* est de retrouver des représentations et des figurations qui puissent changer ou métamorphoser la réalité sociale, au lieu de se contenter des analyses de la critique actuelle. Elle se demande si nous pouvons penser à d'autres manières de se mondialiser. Est-il possible de repenser autrement nos interconnexions ? L'éthique, la sexualité, la chair, la technologie, le désir et la spécificité historique sont les vecteurs du devenir du sujet politique. Dans son troisième ouvrage *Transpositions: On Nomadic Ethics*, Rosi Braidotti continue à avancer et à approfondir son parcours philosophique sur la subjectivité et sa figuration du sujet nomade. Elle défend avec fermeté la conception non-unitaire et nomade du sujet en opposition à toutes les idéologies telles que le conservatisme, l'individualisme libéral et le techno-capitalisme. Elle va à l'encontre de l'universalisme moral en configurant une véritable apologie de l'éthique nomade. Cette éthique se présente comme une reconfiguration fondamentale de notre être dans le monde, ce qui demande une créativité des concepts dans la production des visions du monde. De cette manière, l'être humain pourrait agir d'une façon plus éthique face à ce monde absorbé par les technologies et la mondialisation. La question que pose Braidotti dans ce livre est : quelle est la valeur des sujets qui ne sont pas unitaires, mais, au contraire, divisés, complexes, nomades ?

[8] Notion d'architecture renvoyant à l'élément fait d'un seul bloc de pierre de grandes dimensions. Au sens figuré la notion fait référence à ce « qui est tout d'une pièce, sans nuance, rigide, inébranlable ».
http://www.cnrtl.fr/definition/monolithique [consulté le 16 janvier 2015]. Dans ce sens, la notion s'applique à un

seulement les différences entre les sujets, mais aussi les différences et les contradictions qui se présentent dans chaque sujet. Ainsi, elle soulève la question des processus conscients et inconscients de chaque individu et les différences entre un sujet et un autre.

Rosi Braidotti conçoit la subjectivité de la manière suivante :

> *El proceso de ensamblar las instancias reactivas (potestas) y activas del poder (potentia) en la ficticia unidad de un "yo" gramatical. El sujeto es un proceso hecho de desplazamientos y negociaciones constantes entre diferentes niveles de poder y de deseo, es decir entre las elecciones voluntarias e impulsos inconscientes. Toda posible apariencia de unidad no responde a una esencia otorgada por Dios, sino más exactamente, a la coreografía ficticia de múltiples niveles de un yo socialmente operativo. Esto implica que todo el proceso de devenir sujeto se sostiene sobre la voluntad de saber, el deseo de decir, el deseo de hablar: un deseo fundacional, primario, vital, necesario, y por lo tanto, original de "devenir"*[9].

En ce sens, la subjectivité est l'effet de flux constants ou d'interconnexions ; un processus médiatisé par la société et toujours en devenir.

Braidotti s'intéresse donc à la constitution des subjectivités contemporaines, en mettant en lumière ces *subjectivités alternatives*, décentrées, non unitaires et nomades. Suivant la nomadologie de Deleuze, Braidotti définit ainsi le nomadisme :

> *Se refiere al tipo de conciencia crítica que se resiste a establecerse en los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta. […] Lo que define el estado nómade es la subversión de las convenciones establecidas.*[10]

Lorsque nous parlons des subjectivités *alternatives*, que nous appellerons aussi subjectivités *autres*, nous faisons référence à celles qui n'entrent pas dans le discours normatif de la société, c'est-à-dire celles qui rejettent de façon consciente ou inconsciente le système phallocentrique[11] et monolithique. Ce positionnement conduit à leur faible visibilité dans la société et dans la production artistique et culturelle. Une subjectivité alternative se déplace la plupart du temps à la lisière des territoires légitimés par la pensée dominante, dans les zones limites de ce qui peut être vu ou aperçu.

---

système et une organisation constituée d'un seul bloc, dans lequel aucune divergence n'est tolérée.

[9] *Ibidem*., p. 39

[10] BRAIDOTTI Rosi, *Sujetos nómades, op., cit*., p. 31

[11] Ce terme apparaît en 1927, renvoie au vocabulaire freudien et s'appuie sur la tradition gréco-latine selon laquelle « les diverses représentations figurées de l'organe mâle étaient organisées en un système symbolique. Il renvoie à la théorie freudienne de la sexualité féminine et de la différence des sexes, et désigne une doctrine moniste selon laquelle il n'existerait dans l'inconscient qu'une sorte de libido d'essence mâle ». Après la deuxième guerre mondiale avec l'avènement des mouvements féministes, le mot pend un sens péjoratif. Il est associé à la doctrine « phallocratique » : autrement dit, un mode de pouvoir sexiste fondé sur l'inégalité et sur la domination des femmes par des hommes. ROUDINESCO Élisabeth, PLON Michel, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 2006, p. 814

Féminisme de la différence

Né dans les années soixante, ce féminisme fait partie du changement de pensée philosophique qui a eu lieu en France à partir de la relecture de la dialectique de Hegel. En 1968, dans *Différence et répétition*, Gille Deleuze critique les travaux de Hegel, l'influence de Heidegger et le structuralisme de Levi-Strauss. Deleuze ouvre ainsi la voie à une nouvelle notion de *différence* qui ne serait pas conçue en tant que contradiction, mais comme une *différence originaire* que Derrida appelle *différance*[12]. Cette transformation, ou nouveau point de départ, est une façon différente d'interpréter la rationalité et d'explorer l'irrationnel afin de les intégrer à un concept plus ample. Cependant, cet élargissement de la pensée, de l'horizon rationnel qui a permis une nouvelle conception de l'Histoire, de l'origine et de la représentation, continue à être phallocentrique, c'est-à-dire attaché à l'ordre symbolique phallique. Ainsi, comme l'exprime la psychanalyste féministe Luce Irigaray « *La nueva filosofía no ha puesto aún al descubierto la diferencia más radical, la otredad más absoluta: la diferencia de los sexos*[13] ». Ce que dénonce Irigaray est que la notion asexuée du sujet philosophique et psychanalytique reproduit de façon subtile les intérêts et les perspectives des hommes, tandis que les femmes sont reliées au non-sujet (l'Autre), à la matière ou à la nature. Ainsi, Luce Irigaray élabore sa théorie de la différence sexuelle en dénonçant la complicité entre rationalité et masculinité. « Toute théorie du *sujet* aura toujours été attribuée au « masculin ». À s'y assujettir, la femme renonce à son insu à la spécificité de son rapport à l'imaginaire, se plaçant dans la situation d'être objectivée en tant que « féminin » par les discours »[14]. En ce sens, la différence sexuelle serait une manière de réaffirmer la subjectivité féminine. Ce que cherche Irigaray est « *la ruptura de la tríada masculinidad –racionalidad–universalidad* »[15].

Rosi Braidotti, en tant qu'héritière d'Irigaray, approfondit cette pensée. Selon elle, si la

[12] DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
[13] IRIGARAY Luce, S*peculum*, Paris, Minut, 1974 en FEMENíAS, María Luisa, RIUZ, María de los Ángeles, *Revista 3 Escuela de Histoira*, « Rosi Braidotti : De la de la diferencia sexual a la condición nómade », Año 3, Vol 1, N°3, 2004, version électronique http://www.unsa.edu.ar/histocat/revista/revista0304.htm
[14] IRIGARAY Luce, S*peculum*, Paris, Minut, 1974, p.165
[15] FEMENíAS María Luisa, RUIZ, María de los Ángeles, *Revista 3 Escuela de Historia*, « Rosi Braidotti : De la de la diferencia sexual a la condición nómade », Año 3, Vol 1, N°3, 2004, version électronique : http://www.unsa.edu.ar/histocat/revista/revista0304.htm

subjectivité féminine et la citoyenneté ont été historiquement définies par les hommes, donc par la masculinité, jusqu'à constituer un *a priori* historique, les femmes doivent se construire dans un devenir nomadique qui échappe à la connaissance créée par la pensée phallocentrique. Ainsi, elle invite les femmes à désarticuler les systèmes philosophiques modernes et postmodernes en suivant un processus de dévoilement qui consisterait à habiter les lieux *expropriés* et à dépasser la carcasse de l'identité.

Il nous semble pertinent d'analyser brièvement les deux branches du féminisme, pour mieux cerner la pensée de Braidotti. Dans l'introduction de son livre *Metamorfosis,* l'auteure expose que l'un des nœuds problématiques entre le féminisme de la différence et le féminisme anglo-saxon, dont la théorie du genre est le principal représentant, s'appuie sur la structure de la chair, du corps et plus largement sur la notion de sexualité. D'une part, le féminisme de la différence plaide pour un matérialisme incarné où la sexualité est à la fois un processus et un élément constitutif. D'autre part, le féminisme anglo-saxon conçoit le matérialisme à partir de la déconstruction du corps-matière, ce qui implique de réétudier les notions de référence et de performativité.

Cette divergence cruciale entre les deux féminismes conduit Rosi Braidotti à rejeter la catégorie de *genre* comme une possibilité de lecture de l'identité. Elle plaide pour une discussion autour du problème de l'identité en prenant en compte la base biologique de la différence des sexes ainsi que la dimension politique. Elle donne une importance vitale à l'intervention de l'histoire dans les problèmes des femmes, et fait ainsi appel à la notion de *gloca-lisation* pour rendre compte de la tension actuelle entre ce qui est *local*, primairement identitaire, et ce qui est *global*, qui nous entraîne dans une sorte d'homologation. Face à cette tension irréversible, où les frontières nationales s'effacent au détriment des subjectivités, le terme *nomadisme*, pièce centrale de son discours argumentatif, constitue une pratique de résistance. D'une part, le nomadisme fait référence à une conscience critique et d'autre part, il signale le lieu d'où émerge cette conscience critique. Le nomadisme donne ainsi à voir des sujets continuellement « *en tránsito [pero] suficientemente anclados a una posición histórica como para aceptar la responsabilidad y, por lo tanto asumirla* »[16].

[16] BRAIDOTTI Rosi, *Sujetos nómades*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 39

Figurations

Cette manière de concevoir les subjectivités alternatives à partir du « nomadisme positionné » dans une histoire et un temps déterminés, implique la nécessité de considérer, avant tout, les corporalités et les mouvements de ces subjectivités. Rosi Braidotti désigne ce dispositif d'analyse par le terme de *figuration*.

> *Las figuraciones funcionan como personajes conceptuales. No son metáforas sino que, en términos más precisos desde un punto de vista crítico, están materialmente inscritos en el sujeto y encarnan análisis de las relaciones de poder en las que se insertan. […] Ellas encarnan, materialmente las etapas de la metamorfosis que experimenta una posición del sujeto hacia todo aquello en lo que el sistema falocéntrico no quiere que se convierta.*[17]

En suivant la pensée de la critique féministe Rosi Braidotti, la figuration est une subjectivité alternative, c'est-à-dire une représentation des lieux ou des positionnements géopolitiques et historiques à partir desquels on parle. Dans ce sens, les figurations sont : « *la historia tatuada en el cuerpo* »[18], autrement dit, « *un mapa vivo de las localizaciones geopolíticas e históricas sumamente específicas* »[19]. À travers cette localisation, nous pouvons tracer une cartographie des rapports de pouvoir qui définit ces positionnements respectifs. Ainsi, les figurations peuvent servir à identifier les lieux et stratégies de résistance possibles. L'exemple utilisé par Braidotti est la figuration du *nomade.*

La notion de *figuration* forgée par la philosophe nous semble très intéressante pour notre travail d'analyse de l'œuvre de Pedro Lemebel. L'intérêt que l'écrivain chilien porte aux subjectivités alternatives ne se limite pas seulement à une analyse du processus d'assujettissement et d'opposition ou de combat vécu par celles-ci, mais il élabore, comme le fait Rosi Braidotti, une véritable cartographie des personnages conceptuels qui portent un positionnement politique et éthique sous-jacent. Il nous révèle ainsi les déplacements de ces subjectivités pour sortir du cadre phallocentrique et logocentrique à partir des stratégies corporelles passant par la matérialité et la langue utilisée.

En ce sens, on parle d'une approche vibratoire[20], c'est-à-dire attentive aux devenirs,

[17] BRAIDOTTI Rosi, *Metamorfosis,* Madrid, Ikal, 2002, p. 27
[18] *Ibidem.*
[19] BRAIDOTTI Rosi, *Metamorfosis*, *op.,cit.,* 2002, p.15
[20] LAPLANTINE François, *Le sujet : essai d'anthropologie politique,* Paris, Téraèdre, 2007, p. 12

aux métamorphoses, aux rythmes de la vie circonstancielle qui pénètrent le texte littéraire.

L'une des démarches principales dans l'analyse des subjectivités alternatives et des figurations proposée par Braidotti repose sur les « *politics of locations* »[21] étudiées pour la première fois par la féministe étasunienne Adrienne Rich. Selon la philosophe italienne, qui en reprend les bases, afin que les subjectivités alternatives et les figurations aient un véritable sens en tant que diversité, dans la mesure où elles s'opposent réellement à la pensée binaire et qu'elles sortent du déterminisme d'être *l'autre* déjà configuré, il faudrait prendre conscience de son propre positionnement dans un *espace-temps* déterminé, partagé et construit collectivement. Autrement dit, il faut se situer dans la réalité sociale, ethnique, économique et sexuelle ainsi que dans la réalité de classe, qui détermine les conditions matérielles du *parler.* Cela impliquerait un *éveil politique* et donc une pratique de responsabilité. Ainsi, parler à partir de son positionnement, qui prend en compte non seulement les différences biologiques, mais aussi sociosymboliques, serait hautement subversif, voire une pratique de résistance. À ce propos Braidotti explique :

> *La política de las localizaciones consiste en trazar cartografías del poder basadas en una forma de autocrítica donde el sujeto elabora una narrativa crítica y genealógica de sí, en la misma medida en la que son relacionales y dependen del escrutinio externo.*[22]

Nous avons choisi l'approche théorique féministe, bien que la majorité des subjectivités évoquées dans les chroniques lémébéliennes soient des homosexuels et des travestis, parce qu'il nous semble que ce qui traverse l'œuvre de Lemebel est la réflexion autour des notions de *différence* et de *minorités*. En ce sens, la théorie féministe de la différence répond de manière plus large à ce questionnement, puisqu'elle ne se cantonne pas à une demande spécifique, mais s'intéresse à une pluralité marquée par la condition minoritaire.

Lemebel lui-même le manifeste dans une des célèbres chroniques :

> *Desde un imaginario ligoso expulso estos materiales excedentes para maquillar el deseo político en opresión. Devengo coleóptero que teje su miel negra, devengo mujer como cualquier minoría. Me complicito con su matriz de ultraje, hago alianzas con la madre indolatina y aprendo la lengua patriarcal para maldecirla*[23].

---

[21] RICH Adrienne, *Blood, bread and poetry* « Notes toward politics of location » (1984) New York-London, Norton Paperback, 1996. Nous avons traduit la notion de « politics of localisations » par « politique de la localisation » depuis la traduction espagnole faite par Rosi Braidotti « *política de la localizaciones* ». La traduction française sortie en 2011 a opté pour *politique de la situation. La contrainte à l'hétérosexualité et autres essais,* Genève-Lausanne, Mamamélis- Nouvelles Questions Féministes, 2010.

[22] BRAIDOTTI Rosi, *Metamorfosis,* Madrid, Ikal, 2002, p. 27

[23] LEMEBEL Pedro, *Loco afán op., cit.*, p 116 (Anagrama)

Le discours littéraire lémébélien se lie aux signes féminins et leur devenir minoritaire. Dans une interview, l'auteur réitère sa pensée :

> *Yo, además, no creo que exista una literatura homosexual. Monsiváis habla de escrituras castigadas, lo que incluye otras minorías y otras sexualidades por aparecer, que se están expresando sobre todo en los jóvenes. Creo que el asunto homosexual ha vuelto a mutar, así como lo hizo en los 80 por el sida*[24].

La majorité des personnages dessinés ou recueillis par l'auteur chilien sont des subjectivités alternatives qui deviennent visibles et reconnaissables grâce à l'écriture. Ces *autres* sujets se constituent à partir d'un travail mnémonique constant et critique. Autrement dit, ils sont attachés[25] à la réélaboration d'une mémoire de caractère généalogique ou de contre mémoire, en reprenant la notion foucaldienne. Cette mémoire est imprégnée d'une forte présence d'*affectivité* et d'*imagination* : c'est « une mémoire qui revoit » et non « une mémoire qui répète ». Ce travail généalogique, qui récupère les détails disséminés d'un événement, d'une personne ou d'une chose, est investi par une valeur *politique* lorsqu'il est confronté à l'Histoire officielle ou dominante.

Une dernière caractéristique de cette traversée mnémonique que nous soulevons est l'importance de la collectivité au moment de s'en souvenir. Une grande partie des subjectivités alternatives relie le processus de remémoration à la mémoire collective. Tous les souvenirs individuels seraient toujours en relation à la communauté.

À cet égard, la réflexion menée par Maurice Halbwachs nous paraît pertinente. Selon lui : « on ne se souvient qu'à condition de se placer dans un ou plusieurs points de vue d'un ou de plusieurs groupes ou de se placer dans un ou plusieurs courants de pensée collective »[26]. Autrement dit, on ne se souvient pas tout seul. Paul Ricœur, dans l'épilogue de son livre *La mémoire, l'histoire et l'oubli* expose que la ligne directrice de toute la phénoménologie de la mémoire est l'idée d'une *mémoire heureuse* qui vise la *fidélité au passé*. Il ajoute que cette fidélité n'est pas une donnée, mais un vœu, c'est-à-dire un désir. Ce désir de reconnaissance du souvenir serait pour l'auteur le véritable miracle de la mémoire[27]. Cependant, pour que ce

---

[24] MATUS Álvaro, *Revista de Libros de el Mercurio*, Santiago de Chile, 12 de Agosto de 2005. Disponible sur : http://www.letras.s5.com/pl2609051.htm

[25] Nous voudrions utiliser le terme « incardinado » qui désigne a cosas o conceptos abstractos que se incorporan a algo. RAE. http://lema.rae.es/drae/?val=incardinado, mais nous n'avons pas trouvé un mot équivalent en français.

[26] HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, (1950) 1997, p.65

[27] Comme miracle il peut aussi faire défaut. Mais quand il se produit sous les doigts qui feuillettent un album de

miracle puisse avoir lieu, il faut examiner les us et les abus de la mémoire empêchée ou manipulée et de l'oubli commandé.

Inscrites dans ces opérations mnémoniques, les subjectivités alternatives agissent. Voici la réflexion du narrateur dans la chronique *El informe Rettig* qui illustre ce cheminement de récupération et de reconnaissance :

> *Tuvimos que rearmar noche a noche sus rostros, sus bromas, sus gestos, sus tics nerviosos, sus enojos, sus risas. Nos obligamos a soñarlos porfiadamente, a recordar una y otra vez su manera de caminar […] Nos obligamos a soñarlos, como quien dibuja el rostro amado en el aire de una paisaje invisible*[28].

Les subjectivités alternatives, en franchissant les limites des territoires autorisés, configurent une autre géopolitique, c'est-à-dire une nouvelle structuration de l'espace territorial, humain et des rapports de pouvoir. Cette nouvelle cartographie est possible grâce aux déplacements corporels que ces subjectivités alternatives effectuent pour sortir des discours hégémoniques. À travers leurs *figurations,* leurs parcours incarnés, elles révèlent les issues possibles de l'engrenage des rapports de pouvoir dont elles sont captives. En franchissant des frontières auparavant immuables, elles nous indiquent leur faillibilité, dévoilant à cet endroit leur engagement politique.

II. État de la question : Recherche faite en Amérique latine et Europe

Le travail critique sur l'œuvre de Pedro Lemebel a été développé principalement au sein des académies latino-américaine et nord-américaine, auquel s'ajoutent quelques exceptions, très enrichissantes, dans l'académie européenne. Les approches de ces trois académies sur le travail lémébélien exposent certaines différences. Sans vouloir tomber dans le réductionniste, il nous semble qu'il est important de les signaler. Dans l'académie latino-américaine, la majorité de l'œuvre de l'auteur chilien est abordée davantage à partir des études littéraires sustentées par la sémiotique et les disciplines des sciences sociales, en soulignant les phénomènes socioculturels découlant des textes. Aux États-Unis, la majorité de son œuvre est travaillée à partir des études de genre et culturelles, mettant l'accent sur la

---

photos, ou lors de la rencontre inattendue d'une personne connue, ou lors de l'évocation silencieuse d'un être absent ou disparu à jamais, le cri s'échappe : « c'est elle !, c'est lui ! ». RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 645

[28] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op. cit.,* p.103

construction de la sexualité et du genre proposée dans les récits. Pour leur part, les travaux académiques européens, qui sont plus récents, s'appuient sur ces deux approches. Ce panorama de la critique académique transforme le travail de Lemebel en un discours profus et kaléidoscopique, ce qui nourrit de manière intense l'analyse de son œuvre.

Malgré l'intérêt académique porté à l'œuvre de Lemebel dans diverses zones géographiques, nous constatons la publication de seulement trois recueils critiques.

Le premier recueil a été publié en 2004 sous le titre de *Reinas de otro cielo*[29], *Modernidad y autoritarismo en la obra de Lemebel*. Il est le résultat du colloque tenu à *The University of Denison*, Ohio en 2003. L'œuvre compile les travaux de quatre chercheurs chiliens et étasuniens. De façon générale, le recueil pourrait être considéré comme un itinéraire politique et idéologique des quatre premiers recueils de l'auteur. Divisé en trois chapitres, ses noyaux thématiques sont : la politique et la mémoire, la masculinité, la violence et le système néolibéral et enfin, les médias. Les chroniques sont analysées sous l'angle de l'alliance éthique-politique et esthétique qui les constitue. En ce sens, la figure de Pedro Lemebel est abordée depuis la conjonction de l'écrivain et du militant. La plupart des articles soulignent ainsi la contribution de la figure de l'écrivain comme un catalyseur et un dénonciateur des changements de la société post dictature. L'auteur et son travail sont analysés comme une irruption ou comme une coupure de l'espace public. Ce premier recueil, qui a eu une grande importance pour la renommée de l'écrivain, a marqué la tendance des critiques littéraires lémébéliennes suivantes dans le pays d'origine de l'auteur ; critiques qui vont s'intéresser davantage à l'analyse des phénomènes de société découlant de son œuvre qu'aux procédés d'écriture. C'est justement sur ce dernier point que le recueil reste le plus fragile vis-à-vis des critiques littéraires.

Pour notre recherche, ce recueil a été crucial, particulièrement les articles de Fernando Blanco *Comunicación, política y memoria en Pedro Lemebel* et *Masculinidad, Estado y Violencia en la Ciudad neoliberal* de Bernardita Llanos. Ces deux travaux s'interrogent sur les variations de la matérialité de la violence sur les corps et les consciences des citoyens dans les chroniques. Autrement dit, ils pointent les processus de subjectivation vécus par la société à cause de différents types de violence : physique, hétéronormative, étatique, etc. Les approches théoriques philosophiques et les études de genre utilisées par les deux chercheurs

[29] BLANCO Fernando, Santiago de Chile, LOM, 2004.

ont été une source référentielle pour notre travail. Cependant, la longueur des textes n'a pas permis d'approfondir ces processus de subjectivation qui semblent parfois être traités de façon sommaire.

En 2010 est publié *Desdén al Infortunio, Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*[30], dont les éditeurs sont les professeurs Fernando Blanco et Juan Poblete, tous deux attachés à l'académie étasunienne. Cet ouvrage réunit les travaux de treize chercheurs, étasuniens et latino-américains, provenant des études littéraires et culturelles. Parmi les plus importants, nous citons Carlos Monsiváis, Adrián Cangi, Jean Franco, Francine Masiello, Marta Sierra, Ángeles Mateo del Pino et Diana Palaversich. L'ouvrage est constitué de trois chapitres qui abordent chacun un axe d'étude. Le premier intitulé « *La irreverencia de la primera persona* » réunit cinq articles dont la thématique fédératrice est l'exploration de l'exercice narratif lémébélien et le sujet producteur de ces narrations. Le second, « *Las trampas de la voz* », rassemble quatre articles qui analysent la figure de la « folle » et la culture populaire. Le troisième chapitre, « *Las colonias de la sangre* », est quant à lui composé de quatre articles, s'intéressant à la représentation de l'homosexualité féminisée. Enfin, le recueil se clôt sur une interview de Pedro Lemebel menée par Fernando Blanco. La colonne vertébrale de ce travail est, comme le suggère le titre, l'analyse des diverses formes de subjectivité restituées à l'imaginaire sociétal à travers l'écriture singulière de Pedro Lemebel. En ce sens, les notions de corporalité, sujet, modernité patriarcale, néolibéralisme et différence sexuelle fonctionnent comme clefs de lecture pour la plupart des articles. Toutes ces terminologies nous renvoient à la présence d'un ensemble théorétique poststructuraliste au sein duquel les noms de Foucault, Deleuze, Guattari, Derrida, Kristeva résonnent à égalité avec celui de la théoricienne du *gender studies* Judith Butler.

Nous voudrions tout particulièrement faire référence à l'article de Bernardita Llanos *Esas Locas Madres de Pedro Lemebel* qui conçoit la figure de la mère chez Lemebel comme une matrice d'identification et d'action pour les sujets individuels et collectifs, parmi lesquels se trouve le travesti. Ce lien entre mère et sujet travesti sera également soulevé dans le chapitre VI de notre thèse, à partir de l'analyse de la construction du modèle maternel. Nous développons ainsi l'hypothèse que le modèle maternel lémébélien repose sur la triade mère *pobladora* prolétaire habitante des banlieues pauvres de Santiago, *populaire* revendiquant par

[30] BLANCO Fernando et POBLETE Juan, *Desdén al infortunio*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2010.

le langage son appartenance à sa classe sociale, et enfin *métisse* dans une société niant l'origine indienne. Toutes ces figures sont en dialogue constant avec le paradigme virginal. Il devient par ailleurs une référence pour les folles qui récupèrent, d'une certaine manière, le culte marial. Nous pourrions établir ainsi un échange entre l'article de Llanos et notre travail de recherche.

Finalement, ce que le livre expose est la nécessité absolue d'aborder l'œuvre de Lemebel à partir de regards croisés et d'approches interdisciplinaires qui procurent une richesse interprétative permettant de décloisonner son œuvre.

En 2012, *L'écriture de Pedro Lemebel, Nouvelles pratiques identitaires et scripturales*[31] parait en France. Cet ouvrage, le premier et seul en Europe, est le résultat d'une journée d'Étude, au titre homonyme, qui s'est tenue à Lyon le 10 octobre 2008. Il réunit une dizaine de travaux de chercheurs français, espagnols et latino-américains intéressés par la multiplicité des thématiques soulevées par l'œuvre lémébélienne et par ses stratégies d'écriture. Celui-ci est constitué de trois chapitres. Le premier intitulé « De la littérature de genres » s'intéresse tout particulièrement au lien entre les caractéristiques de l'écriture de Lemebel et le genre littéraire privilégié. Le deuxième chapitre « Chronique » analyse divers récits à partir desquels sont révélées certaines pratiques scripturales qui caractérisent la plume de l'auteur. Par exemple, celle du « *des-borde* » qui articule de manière axiale l'œuvre de l'écrivain est une thèse développée dans l'article de la chercheuse María Angélica Semilla Durán. Le « *des-borde* » est présenté sur trois niveaux : discursif, spatial et sexuel. Le troisième chapitre « Métaphore et politique » est constitué de trois articles ; les deux premiers analysent le roman *Tengo Miedo Torero* en l'abordant à partir de tropes et de topes itératifs. Les variations rythmiques visant l'effet de contrepoint, et la relation métaphorique entre la nappe brodée par la folle et la réécriture de l'Histoire chilienne deviennent deux interprétations de la construction de la mémoire du pays subjacent au roman. Le dernier article de Pedro Araya relève, de manière très poétique, l'empreinte politique-militante de l'écriture lémébélienne que l'auteur énonce comme « politique du sensible ». Celle-ci ne se limite pas à révéler les minorités sans voix, mais aussi à « mettre en tension les certitudes des frontières sensibles que la politique a construites »[32].

[31] SEMILLA DURÁN María Angélica, *L'écriture de Pedro Lemebel, Nouvelles pratiques identitaires et scripturales,* Saint-Étienne, PSE, 2012, p.11
[32] SEMILLA DURÁN María Angélica, *op.,cit.,* p.11

L'importance de ce travail auquel nous avons eu l'opportunité de participer réside tout d'abord sur le fait qu'il est le premier et jusqu'à ce moment le seul en Europe entièrement consacré à l'auteur chilien. Plus encore, il expose une diversité d'approches qui relient, d'une certaine manière, les études littéraires, de genre et les études culturelles.

La publication de ces trois ouvrages est un apport très important pour l'œuvre lémébélienne, tout comme les nombreux articles publiés dans des revues spécialisées au Chili et à l'étranger. Nous proposons donc un parcours chronologique d'une partie de ces travaux critiques universitaires. Notre choix est guidé par l'importance que ces articles ont eue dans la diffusion du travail de Pedro Lemebel et par les nouvelles approches théoriques utilisées. Nous porterons un intérêt tout particulier aux travaux abordant la question des subjectivités, de la mémoire et des mécanismes d'assujettissement.

L'article de Soledad Bianchi, *Un guante de áspero terciopelo*[33] présenté en 1997 et largement diffusé par la suite, pourrait être considéré comme l'un des travaux précurseurs pour la critique littéraire académique sur l'auteur. Il faut aussi signaler qu'il a été diffusé dans l'une des premières manifestations scientifiques universitaires sur les discours féministes et du genre en éducation postdictature. L'importance de ce travail, assez succinct, repose sur le lien analytique entre les pratiques scripturales de Lemebel et les traditions baroques et néobarroques qui convergent en la figure du travesti. En ce sens, Bianchi est la première à signaler la filiation entre Lezama Lima, Severo Sarduy, Perlongher et l'auteur chilien. Cependant, cette filiation n'est pas verticale, mais plutôt rhizomatique. Ce lien sera retravaillé en 2001 dans la préface de Carlos Monsiváis que nous citerons ultérieurement. Ce que la chercheuse propose, mais qu'elle n'approfondit pas en raison de la taille du texte, est la rénovation du néo-baroque par Lemebel, qu'elle identifie sous le néologisme du « *neobarrocho* » (en référence à la rivière Mapocho qui traverse Santiago). L'inscription de Lemebel dans la tradition baroque qu'il rénove avec les accents locaux et du genre est la contribution de ce travail.

La chercheuse espagnole Ángeles Mateo del Pino publie en 1998 dans la revue étasunienne *Hispamérica* l'article *Chile una loca geografía: o las crónicas de Pedro*

[33] http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/03/textos/SBIANCHI.HTML, [consulté 11 juillet 2013]. Ce travail fut lu lors de la table ronde intitulée « Travestismo : la infidelidad del disfraz » du séminaire sur le genre et l'éducation « Conjurando los perverso : le femenino, presencia y sobrevivencia » réalisé les 19 et 29 juin 1997 à l'Université de Sciences de l'Éducation de Santiago du Chili.

Lemebel[34]. Le titre fait référence à l'essai de Benjamín Subercaseaux *Chile una loca geografía.* Cet article met en lumière la nouvelle cartographie humaine et géographique du pays, notamment celle de la capitale. L'une des idées centrales de l'article repose sur le lien indissociable entre texte, corps et ville. La chercheuse met en évidence que ces trois éléments fonctionnent chez Lemebel de manière interdépendante et presque symbiotique. Nous adhérons presque intégralement à ce postulat que nous développerons dans notre deuxième chapitre dans lequel nous déroulerons la thèse selon laquelle la ville lémébelienne se construit à partir des signes sensuels et sexuels qui font de Santiago un territoire envahi par les sens. Cependant, nous présentons un point de désaccord avec l'article, lorsqu'au début de celui-ci, l'auteur définit la chronique contemporaine comme : *« escritura del desencanto, discurso antiutópico que demuestra lo que pudo haber sido y no fue* ». Bien que la chronique de Lemebel expose le désenchantement du monde à cause de la post dictature et du néolibéralisme, ses récits ne se limitent pas à rendre compte d'un passé perdu et regretté. Au contraire, un nombre important de chroniques signalent une possibilité d'utopie et de réenchantement du monde à partir des liens sociaux et affectifs, comme nous l'analyserons dans notre second chapitre.

Deux articles, issus de travaux de recherches universitaires, sont publiés au Chili en 1999 et 2001. Leur intérêt réside dans leur qualité théorique et analytique qui en fait des articles abordant une grande diversité de topiques lémébéliens. L'article de Dino Plaza Arenas[35], *Lemebel o el Salto de doble filo* s'intéresse à la représentation de l'Autre chez Lemebel, en utilisant la définition lacanienne. L'article est construit ainsi à partir de deux axes: les marginaux qui font irruption dans une ville qui les censure et la sexualité qui corrompt et subvertit l'ordre imposé par la société. Ce travail a été une source pour notre recherche qui s'inscrit également dans les questionnements, de manière oblique, sur la représentation de l'Autre chez Lemebel.

L'article de Salvador Benadava, *Apuntes para un estudio* [36] en 2001, est un dossier de trente pages dans lesquelles sont abordées trois thématiques : les variations de la chronique

[34] MATEO DEL PINO Ángeles, « Chile una loca geografía : o las crónicas de Pedro Lemebel » in *Hispamérica* N° 80/81, Gaithersburg (USA), 1998.
[35] PLAZA ATENAS Dino, « Lemebel o el salto de doble filo », *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, N°54, abril 1999. Aussi en http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0044764.pdf
[36] BENADAVA Salvador, « Pedro Lemebel Apuntes para un estudio», Revista *Mapocho*, Santiago de Chile, N°50, segundo semestre 2001.

chez Lemebel ; le discours homosexuel avec pour figure privilégiée la folle ; l'oralité, le baroquisme, les filiations perlongheriennes. Ce long travail a comme atout la lucide modulation entre théorie, analyse littéraire et biographie.

Comme nous l'avons signalé, ces deux articles font partie d'une recherche académique. Cependant, au cours de notre recherche au Chili, nous avons constaté qu'il n'existait pas de thèse de doctorat soutenue ou en cours de réalisation, mais seulement des mémoires de second cycle. De ce fait, nous avons consulté les travaux universitaires suivants: « Una mirada a la loca de Pedro Lemebel: de figura privilegiada a figura paradigmática » de Catalina Tocornal Orostegui[37], « La Ciudad híbrida en la esquina es mi corazón de Pedro Lemebel » d'Iván Molina[38].

L'article de Lucía Guerra Cunningham *Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel* [39] publié en 2000, aborde le lien entre homosexualité et ville et commence par une étude chronologique de la présence et de l'interdiction des homosexuels dans les villes américaines à partir de la période coloniale. Guerra Cunningham développe le terme de « *ciudad anal* », pour faire référence au travail lémébélien concernant l'homosexualité, dans lequel le *désir* homosexuel, incarné par la folle, module d'autres manières de transiter et de saisir la ville. Les approches psychanalytiques, notamment freudiennes, signalent le caractère phallocentrique de nos sociétés et villes latino-américaines. Notre recherche reprend le cheminement conceptuel proposé, mais nous élargissons le pouvoir de ce « désir homosexuel » en le considérant comme « producteur » de réalité, comme nous le verrons dans notre deuxième chapitre.

La présentation-préface de Carlos Monsiváis « El amargo relamido y brillante frenesí » pour la réédition du livre *La esquina es mi corazón* par Anagrama en 2001, est sans doute la confirmation de l'importance de l'auteur sur la scène internationale. Ce texte retravaillé par Monsiváis en 2007 sous le titre de *Pedro Lemebel: Yo no concebía cómo se escribía en tu mundo raro o del baroco desclosetado* publié dans le recueil de Fernando Blanco, expose deux points d'intérêt pour la critique internationale. Le premier repose sur la confirmation de l'importance de Lemebel dans la tradition baroque, en le comparant avec des

[37] http://catalogo.uchile.cl/uhtbin/cgisirsi/?ps=fcIJltLUDx/SISIB/316400091/9
[38] http://catalogo.uchile.cl/uhtbin/cgisirsi/?ps=M55Jmlvde4/SISIB/160490078/9
[39] GUERRA CUNNINGHAM Lucía, «Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel » en *Revista chilena de literatura,* Santiago de Chile, N° 56, 2000, pp.71-92.

écrivains comme Lezama Lima, Néstor Perlongher, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, Joaquín Hurtado et Manuel Puig. Le deuxième point d'intérêt est le fait de refuser l'enseigne littérature homosexuelle pour désigner l'écriture de ces auteurs, auquel il préfère le syntagme « *sensibilidad proscrita* ». Malgré cette affirmation, Monsiváis signale à deux reprises dans l'article le « *gueto* » homosexuel dans lequel les écrits de Lemebel sont abordés, laissant ainsi entrevoir une contradiction. Nous soutenons, comme Monsiváis, l'inexistence d'une littérature homosexuelle, mais plutôt d'une manifestation peu représentée ou, comme nous l'appelons, des minorités.

Si la préface de Monsiváis a été décisive dans la carrière de Pedro Lemebel au niveau international, l'article de Diana Palaversich (traduit par Paul Allatson), *The Wounded Body of Proletarian Homosexuality in Pedro Lemebel's Loco afán*[40] de 2002, fût également capital dans la diffusion de l'œuvre de l'auteur, notamment parce qu'il a été publié en langue anglaise. Le travail de Palaversich considère l'œuvre de Lemebel comme un double manifeste : sexuel, dans lequel il récupère l'identité homosexuelle latino-américaine qui résiste à être normalisée par le discours gay nord-américain et la politique postcoloniale qui se place du côté des minorités opprimées. Cette double revendication réunissant ainsi les demandes homosexuelles de classe et ethniques constituerait la spécificité de l'écriture lémébélienne, face à d'autres plumes qui travaillent de manière isolée les questions homosexuelles. L'article, assez étendu, a été le premier à approfondir cette convergence de la voix énonciative. La thèse développée par l'auteur est reprise dans notre travail à partir de la notion d'Adrienne Rich « politique des localisations » qui parcourt toute notre recherche.

La notion du travestisme est abordée par la chercheuse Karina Wigozki dans son article *El discurso travesti o el travestismo discursivo en La esquina es mi corazón: Crónica urbana de Pedro Lemebel*[41]. Son texte propose deux lectures imbriquées de la présence du travesti chez Lemebel. La première la considère comme figure *déstabilisatrice* de la ville et de la société. En ce sens, elle opère comme un discours de *décolonisation* et de résistance. La deuxième lit la figure du travesti comme image de l'écriture lémébélienne en elle-même. Ce

[40] PALAVERSICH Diana et ALLATSON Paul (Traducteur), «The wounded body of proletarian homosexuality in Pedro Lemebel's *Loco afán*», *Latin American Perspectives*, Riverside, N° 2, March 2002, vol. 29, p. 99-118 L'article a été republié en espagnol avec quelques modifications dans le recueil critique de Fernando Blanco *Desdén al infortunio*, *op., cit.,* pp. 243-263

[41] ZIMMERMAN Marc, SANTIBÁÑEZ C. CASTILLÓN Catalina (coor.), *La Casa*, Houston, N° 2, 2004, p 38

travail constitué d'une quarantaine de pages est devenu une référence pour la critique. Il a été le premier à analyser de manière approfondie le travestisme sous un double angle comme phénomène socio-culturel et d'écriture.

Nous portons également une attention particulière sur l'essai *Crónicas de la identidad: Jaime Sáenz, Carlos Monsiváis y Pedro Lemebel*, publié en 2004, par Cecilia Lanza Lobo. Ce travail s'intéresse aux transformations de la chronique littéraire, du point de vue de la forme et du contenu, en s'interrogeant sur les traits qui la déterminent aujourd'hui. L'auteur définit la chronique contemporaine comme un *récit amphibie*, déterminé par sa capacité à accueillir toutes les réalités et les identités existantes. La chronique articule ainsi trois discours : « la polyphonie de l'altérité, la centralité des marges et la mythification de la quotidienneté »[42]. Ces trois caractéristiques lui accordent un caractère culturel et hautement politique. Notre recherche s'appuie sur quelques-unes de ses affirmations, comme nous le verrons dans notre première partie, concernant l'aspect culturel et de re-politisation de la réalité portée par la chronique.

Une approche différente de l'œuvre de Lemebel est celle de l'anthropologue et poète chilien Yanko González Cangas. Son article intitulé : *Etnografía persistente Lemebel o el poder Cognitivo de la métafora*[43] aborde pour la première fois l'œuvre de Lemebel à partir des sciences sociales, notamment l'anthropologie, sans passer par les études littéraires. De cette manière, l'auteur révèle un Lemebel, tout particulièrement celui de *Adiós Mariquita linda*, comme un véritable ethnographe de la société et de la douleur « *marica* ». L'anthropologue déplie toute une batterie d'exemples à partir des chroniques qui signalent la pertinence de l'écrivain lorsqu'il construit les descriptions des mondes, des codes, des coutumes, etc. Cette compétence est démontrée dans le récit *Eres mío niña*, dans lequel Lemebel se laisse pénétrer par l'univers du hip-hop. Cette capacité d'observation et de transcription placerait ses écrits dans le domaine des sciences sociales. Ainsi, González considère les textes de l'auteur chilien comme des sources secondaires de recherche anthropologique et également comme des analyses scientifiques avérées.

Un dernier article intéressant à aborder pour son approche est *¿Una teoría Queer latinoamericana? Postestructuralismo y políticas de la identidad en Lemebel* du professeur

[42] LANZA LOBO Cecilia, *Crónicas de la Identidad: Jaime Sáenz, Carlos Monsiváis y Pedro Lemebel*, Ecuador, Andina Simón Bolívar, 2004, p.10
[43] Revista *Atenea*, N° 496, Concepción Chile, 2007, pp. 161-165

argentin Javier Maristany[44]. La question posée dans le titre, déroulée dans tout l'essai, nous interroge sur la pertinence d'appliquer la théorie *queer*, théorisée par un regard du centre comme celui de Judith Butler, sorte de prolongement du poststructuralisme européen selon l'auteur, à la littérature latino-américaine, notamment lémébélienne (*lembélico* utilise Maristany). Autrement dit, est-il possible de parler d'une version latino-américaine du *queer* ? Ce questionnement, qui n'avait pas été soulevé auparavant, devient essentiel à l'heure d'une lecture analytique de l'œuvre de l'écrivain chilien. Nous pouvons constater comment l'adjectif *queer* s'est vite généralisé comme syntagme définissant le travail de Lemebel, surtout par une partie de la critique littéraire, spécialement étasunienne. Dans le déroulement du texte, Maristany n'écarte pas la possibilité d'une filiation et ainsi d'une lecture *queer* de Lemebel, d'une manière rhizomatique ; pourtant il préfère parler d'une « généalogie différentielle » qui comporterait des traits *queer* – en tant qu'irruption de l'étrangeté – et une conscience active de l'histoire.

Il convient de signaler aussi plusieurs articles que nous n'avons pas abordés, mais qui ont alimenté notre réflexion.

Le dossier consacré à Lemebel de la *Revista casa de las Américas*[45], réunit six travaux présentés à la semaine de l'auteur à Cuba entre le 21 et le 24 de novembre 2006. Les articles publiés sont les suivants : Jorge Fornet « Un escritor que se expone », Jorge Ruffinelli « Lemebel después de Lemebel », Norge Espinosa « Puig, Paz, Lemebel : la sexualidad como revolución », Fernando Blanco, « La crónica urbana de Pedro Lemebel : Dicurso social en los modelos neoliberales », Luis Cárcamo-Huechante « Las perlas de los mercados persas o la poética del mercado popular en las crónicas de Pedro Lemebel » et Roberto Zurbano « Pedro Lemebel o el triángulo del deseo iletrado ».

Mis à part le travail de critique littéraire académique, nous constatons l'existence de plusieurs interviews de qualité notable. Nous voudrions en citer quelques-unes, qui nous ont aiguillée dans notre recherche : *El desliz que desafía otros recorridos. Entrevista con Pedro Lemebel* [46] de Fernando Blanco y Gelpí Juan, *Entrevista a Pedro Lemebel. El cronista de los*

[44] MARISTANY José Javier, « ¿ Una teoría *queer* latinoamericana ?: Postestructuralismo y políticas de la identidad en Lemebel », *Lectures du genre* nº 4 : *Lecturas queer desde el Cono Sur*, 2008 http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_4/Maristany.html. [consulté le 23 mai 2014]
[45] *Revista Casa de las Américas*, Año XLVII, enero-marzo 2007.
[46] BLANCO Fernando. (ed.), *Reinas de otro cielo*. *Modernidad y Autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*, Santiago de Chile, LOM, 2004, p. 151-159.

márgenes[47] de l'écrivaine Andrea Jeftanovic et *Gay proletarian Memory : the chronicles of Pedro Lemebel* de Walescka Pino-Ojeda.[48]

Concernant les thèses de doctorat parues en France, nous signalons la thèse : *La question du genre dans les chroniques de Pedro Lemebel* d'Isabelle López,[49] un travail extrêmement riche en analyses sémiotiques qui gravite autour de la question des frontières du genre textuelles, sexuelles et sociales. Également, nous remarquons la thèse d'habilitation à diriger des recherches du Professeur des universités Lionel Souquet *Autofiction, homosexualité et subversion dans la littérature latino-américaine postmoderne : La « folle » évolution autofictionnelle Arenas, Copi, Lemebel, Puig, Vallejo*[50].

Enfin, notons qu'en 2008 la réalisatrice, photographe et poète Verónica Qüense a réalisé le documentaire *Corazón en Fuga*[51].

III. Problématique, hypothèses, méthodes

L'avènement de la démocratie en octobre 1988 sous le symbole de l'arc-en-ciel et avec pour slogan « *Chile, la alegría ya viene* »[52] projetait l'idée d'une société libérée des noires années de dictature. Le mot d'ordre du « No », vainqueur au référendum de 1988, à la proposition de huit années supplémentaires de dictature, allait rendre possible l'épanouissement de toute une nation qui retrouverait dans la palette des couleurs affichées par l'image de la campagne du *No*, sa joie et sa liberté.

La réalité des vingt années qui ont suivi s'est vite éloignée de cet espoir. Dans le domaine de la justice, le décret-loi d'amnistie n° 2191 a été maintenu. Adopté en 1978, il exonère de responsabilité pénale l'ensemble des personnes accusées d'avoir commis des

[47] *Revista Lucero*, Berkley Université de Californie, 2000. [consulté le 28 juin 2007], http://www.letras.s5.com/lemebel50.htm

[48] *Continuum : Journal of Media & Cultural Studies*, N° 3, septembre 2006 vol 20, Carfax Publishing, Routledge, Taylor and Francis Group, pp. 396-406

[49] LÓPEZ Isabelle, *La question du genre dans les chroniques de Pedro Lemebel*, Université Paris IV- Sorbonne, Thèse doctorale sous la direction de Milagros Ezquerro, 2007.

[50] SOUQUET Lionel *« Autofiction, homosexualité et subversion dans la littérature latino-américaine postmoderne : La « folle » évolution autofictionnelle Arenas, Copi, Lemebel, Puig, Vallejo* », Habilitation à diriger des recherches, sous la direction du Professeur Milagros Ezquerro, Université Paris-Sorbonne, Paris IV.

[51] https://www.youtube.com/watch?v=waYBGJzI8us

[52] Chanson emblématique de la campagne politique pour le « NO », menée en 1988, au référendum proposant la continuité du régime militaire d'Augusto Pinochet Ugarte pour huit années de plus. Les paroles sont de Sergio Bravo, Eugenio García et Jaime de Aguirre.

violations des droits de l'homme entre 1973 et 1978. Malgré certaines décisions du pouvoir judiciaire qui ont pu contourner ce décret-loi, surtout ces dernières années, ce décret a continué à protéger une bonne partie des criminels d'État qui participent encore à la vie publique. Ensuite, dans le domaine politique, la persistance de la constitution dictatoriale de 1980, malgré quelques amendements superficiels, a continué à déterminer le cadre politique de la nation, par exemple à travers le système d'élections des majorités qualifiées[53]. Finalement, dans le domaine économique et social, la pérennisation du système ultralibéral et l'écart de plus en plus important entre les différentes classes qui composent la société sont devenus la norme. À cela, il faut ajouter l'intensification des relations entre l'Église catholique, les secteurs conservateurs et les sphères de pouvoir qui ont fini par briser cet espoir. Quant à la société chilienne, le machisme, attisé par la période de dictature, l'homophobie et l'intolérance la rendent beaucoup plus violente. Le refrain « *Chile la Alegría ya viene* » avec lequel la campagne du No a pu battre la dictature militaire résonne plus vide que jamais.

Lemebel réalise un tableau en noir et blanc de cette société, à partir des sujets participants à cette réalité, mais qui n'ont pas de véritable place dans les discours institutionnels ni dans les discours littéraires et artistiques. Ainsi, nous faisons la connaissance de travestis, de prostitués, d'homosexuels, d'enfants de la rue, de vagabonds, de fous, de femmes des bidonvilles, qui sous la plume lémébélienne sont entrevus loin d'un regard miséricordieux ou charitable. Ces subjectivités invisibles prennent corps dans l'espace textuel, en faisant de leur corporalité un discours de résistance, une force politique.

Notre intérêt pour le projet littéraire de Pedro Lemebel réside justement dans le traitement que le chroniqueur accorde à ces subjectivités situées dans les marges de la société ou dans les limites des normes prescrites par celle-ci.

De cet intérêt sont nés divers questionnements : quelles sont les caractéristiques qui constituent les subjectivités travaillées par l'auteur ? Les sujets qui habitent la chronique lémébélienne portent-t-ils des stratégies politiques visant à s'extraire des normes imposées par la société, ou à l'inverse, pour ne pas y entrer ? Si ces stratégies existent, comment sont-elles déployées et rendues visibles dans l'espace littéraire ? En ce sens, le projet lémébélien est-il

[53] La loi pour abroger ce système a été votée ce 14 janvier de 2015 par les sénateurs. http://www.senado.cl/fin-al-binominal-en-ardua-y-extensa-sesion-despachan-nueva-composicion-del-congreso-y-sistema-electoral-proporcional/prontus_senado/2015-01-13/101536.html [consulté le 25 janvier 2015]

un projet politique ? Est-ce que la chronique en tant que genre se situant dans la bordure prédispose à une géopolitique textuelle particulière ?

Les subjectivités alternatives convoquées par le projet d'écriture lémébélien se constituent à partir de stratégies discursives qui visent à mettre en évidence les processus de subjectivation imposés par les systèmes économique, politique et social. Ces stratégies corporelles prennent un caractère politique lorsqu'elles interviennent dans la réalité, en déstabilisant l'ordre symbolique consensuel, à travers des *figurations* ou des cartographies de leurs déplacements corporels. Dans ce sens, nous pourrions affirmer que le projet littéraire lémébélien est aussi un projet politique.

Notre travail de recherche vise à mettre en évidence la présence des subjectivités *autres*[54] ou *alternatives* dans les chroniques de l'écrivain chilien Pedro Lemebel. Celles-ci circulent au sein d'une géopolitique textuelle marquée par le déplacement des frontières, ce qui implique un nouveau cadre de compréhension/appréhension du monde. Nous tentons, en même temps, de révéler les éléments constitutifs de ces subjectivités alternatives ainsi que les déplacements corporels effectués par celles-ci, qui prennent forme à travers une hétérogénéité des *figurations*. Ces figurations ou déplacements *corpo-textuels* cherchent à libérer les subjectivités des systèmes normatifs phallocentriques et monolithiques auxquels elles sont confrontées. De cette manière, ces déplacements pourraient engendrer un éveil politique.

Le point central de ce travail consiste dans le fait de mettre en place une *trame* critique entre les notions de subjectivité, de mémoire, de géopolitique et de figuration qui permette l'analyse de l'écriture singulière des chroniques de l'auteur Pedro Lemebel. Les objectifs secondaires qui découlent de cette ambition sont : repérer l'émergence des « subjectivités *autres* » et leur relation avec la mémoire dans l'œuvre lémébélienne, configurer la géopolitique présente dans les chroniques et analyser les figurations qui émergent dans le cadre de la géopolitique configurée.

Nous adoptons comme outil méthodologique l'analyse de textes ; nos outils prioritaires seront la rhétorique et la sémiotique. Notre approche croise également les études culturelles et se nourrit des discours philosophiques, de la psychanalyse, de la sociologie, de l'histoire et de l'anthropologie. Cependant, nous nous appuyons essentiellement sur la pensée

[54] Nous avons décidé de nommer *autres,* dans un premier temps*,* les subjectivités qui se situent généralement *hors* des discours publics institutionnels, scientifiques et même littéraires ou artistiques. Sujets (ou subjectivités) qui sont très peu représentés dans la discursivité orale, visuelle et textuelle.

du féminisme de la différence réactualisée par la philosophe Rosi Braidotti.

IV. Corpus à travailler

Nous avons choisi de travailler six recueils de chroniques, en excluant son roman *Tengo Miedo Torero* et son dernier recueil *Háblame de Amores*, ce qui représente un total de 247 chroniques. Nous travaillons les œuvres publiées par les maisons d'éditions chiliennes et espagnoles, tout en privilégiant les premières.

Ce choix est le résultat de notre intérêt pour l'écriture de la chronique en tant que genre fortement référentiel et par le fait qu'elle permet, dans le cas lémébélien, un traitement rapproché et privilégié des subjectivités représentées. En même temps, il nous semble vital de pouvoir aborder une grande partie de sa production, car nous y retrouvons la construction, les métamorphoses et les devenirs des subjectivités convoquées par la plume lémébélienne. Ce choix nous permet aussi d'établir des liens et des passages entre les différentes chroniques, topiques et voix.

Les œuvres retenues pour cette étude sont donc les suivantes :

La esquina es mi corazón, publiée en 1995 et rééditée en 1997 par la maison d'édition chilienne *Cuarto Propio*, recueille une vingtaine des chroniques parues auparavant dans les revues *Punto Final* et *Página abierta* et dans le journal *La Nación*. L'axe principal est l'homosexualité et son irruption dans la ville néolibérale et post-dictatoriale. Les récits dessinent ainsi une nouvelle cartographie qui pourrait se résumer ainsi : une folle géographie où se dévoilent les espaces de rencontres des homosexuels, une géographie du désir dans laquelle la pulsion autant homosexuelle qu'hétérosexuelle est omniprésente et une géographie du désenchantement où se révèlent les lieux et les subjectivités habitant dans les marges de la société. En définitive, nous sommes face à « *un recorriendo el trazado de Santiago de Chile […] una cartografía urbana que no es la ciudad misma, sino una o varias formas de transitarla* »[55].

L'édition espagnole de Seix Barral publiée en 2001 ajoute la préface de l'écrivain

[55] WIGOZKY Karina. *El discurso travesti o el travestismo discursivo en La esquina es mi corazón; Crónica urbana de Pedro Lemebel*, www.classedu/mcl/faculty/zimmerman/lacasa/Estudios%20Culturales%20Articles/Karina%20Wigozki.pdf, p.15

mexicain Carlos Monsiváis intitulée « Pedro Lemebel, el amargo relamido y brillante frenesí ». Cette édition supprime la chronique « Violeta persa, acrílica y pata mala ». En 2004 Planeta-Chile réédite *La esquina es mi corazón.*

Loco afán est publié en 1996 par la maison d'édition chilienne LOM. Le recueil comprend 29 récits regroupés en cinq parties : « Demasiado herida », « Llovía y nevaba fuera y dentro de mí », « El mismo, el mismo loco afán », « Besos Brujos » et « Yo me enamoré del aire, del aire yo me enamoré ».

L'édition espagnole rééditée en 2000 par Anagrama comprend 31 chroniques. Les nouveaux récits de cette version sont : « Homoéroticas Urbanas », « Crónicas de Nueva York (El bar Stonewall), « Rock Hudson (o la exagerada pose del travesti)», « El fugado de la Habana (o un colibrí que no quería morir a la sombra del sidario) » ; cette dernière fait aussi partie du recueil *Adiós Mariquita linda.* Dans cette version ont été supprimés les récits de l'édition chilienne « Cecilia » et « La Loca del pino ».

L'ouvrage pourrait être considéré comme une cartographie de la ville assiégée par le SIDA, tel que le chroniqueur l'explique dans l'épigraphe du livre : « *La plaga nos llegó como una forma de colonización por contagio. Reemplazó nuestras plumas por jeringas, y el sol por la gota congelada de la luna en el sidario* ». C'est une composition d'histoires et de vies intimes mettant en évidence l'hécatombe de l'avènement du virus et de la dictature. Les récits deviennent une sorte de mise à nue de la douleur *marica* qui a pour but de *« releer la historia oficial fijándose en residuos de resistencia y metáforas del olvido*[56] *».* Ainsi, le professeur Juan Poblete affirme que ce récit : « *esboza una memoria política de la ciudad, atravesada por el fantasma potente alegórico del Sida* »[57].

De Perlas y Cicatrices est publié en 1998 par la maison d'édition LOM et rééditée en 2010 par Seix Barral-Chile. Les récits proviennent pour la plupart de l'émission *Cancionero* de Radio Tierra où Lemebel lisait ses chroniques accompagnées de musique. Il le rappelle dans la préface du recueil : « *este puñado de crónicas se hicieron públicas en el goteo oral de su musicalizado relato* ». Les deux éditions comprennent un total de 71 récits organisés en huit chapitres. Comme son titre l'indique, le recueil récupère les perles et les cicatrices de la

[56] RICHARD Nelly, *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis),* Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1998, p 32.
[57] POBLETE Juan, « Violencia crónica y crónica de la violencia » en Mabel Moraña, *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina,* Pittsburg, Instituto Internacional de literatura Iberoamericana, 2002, p.144.

dictature chilienne, surtout dans les quatre premiers chapitres, où sont révélés les noms des participants de l'horreur et de ceux la subissant. Cette dénonciation est cristallisée dans la phrase de la couverture : *« un juicio público y gargajeado Nurenberg a personajes compinches del horror* ». L'ouvrage est interrompu par la partie intitulée *Relicario*, composée de photos des rues de la capitale. Enfin, les quatre chapitres restants gravitent autour des transformations des lieux et des personnages touchés par le système néolibéral.

Zanjón de la Aguada est publié pour la première fois en 2003 par Seix Barral et réédité en 2012. L'ouvrage comprend une cinquantaine de chroniques articulées en huit chapitres : « En el país del nunca jamás », « Un pellejo aventurar », « Veredas de lunático taconear », « Cristal tu corazón », « Recién ayer era aldea », « Nacarada discorola », « Al cierre de cortinas »; accompagnés d'un chapitre composé de photographies et intitulé « Porquería Visual ». Le recueil retrace, à la manière du cartographe, les zones abandonnées, comme le *Zanjón* et les bidonvilles*,* ainsi que les *zones humaines* : les marginaux, les jeunes, les femmes prolétaires, les enfants. Les récits mettent en lumière un Santiago urbain précaire, violent, mais vivant et humain. Le regard du chroniqueur naît de l'intérieur de ces réalités et délaisse complètement le regard extérieur du chroniqueur flâneur, que nous aborderons dans notre partie sur la chronique. Cette approche est corroborée par la grande quantité de renvois autobiographiques. La voix énonciative du recueil, engagée, reste attachée au référent et aux subjectivités qui donnent vie aux chroniques.

Adiós Mariquita linda est publié en 2004 par Sudamericana et en Europe en 2006 par la maison d'édition Mondadori. Le livre comprend trente-trois chroniques et il est divisé en sept chapitres : « Pájaros que besan », « Matancero Errar », « Todo azul tiene un color », « A flor de boca », « Chalaco Amor », « Adiós Mariquita linda », et le chapitre « Bésame otra vez, Forastero »*,* réunissant des dessins et des photographies de Lemebel, ainsi que quatre lettres d'amour. L'édition espagnole comprend également à la fin du livre un glossaire explicatif du lexique local du Chili. La plupart des récits avaient déjà été publiés dans l'hebdomadaire politique de gauche *The Clinic*[58]. L'errance amoureuse, sexuelle et territoriale est l'axe central de l'œuvre. Aux dires de Nelly Richard : « *el viaje y la crónica, la noche y los encuentros sexuales, el libro mismo se dejan marear fácilmente (quizás demasiado fácilmente) por el*

[58] http://www.theclinic.cl/ [consulté le 14 mai 2014]

vértigo de la proliferación errática »[59]. Le recueil privilégie la voix énonciative de la première personne, qui est celle de l'écrivain reconnu publiquement et avec un certain succès.

Serenata Cafiola, est publié en 2008 par Seix Barral. L'ouvrage réunit 45 chroniques abordant des sujets très éclectiques. La plupart de ces narrations ont été publiées dans le journal *La Nación Domingo* où Lemebel écrivait une rubrique intitulée « *Ojo de loca no se equivoca* ». Les récits sont distribués en sept chapitres : « Rinconcito de patria », « Garúa can-can », « Canturreo memorial », « Tres coreografías », « Rocanroleando ese ondular », « Tristeza tango chachacha », « Malambo carnal », et le chapitre « Cachureo sentimental » composé de 19 illustrations parmi lesquelles nous trouvons des photographies, des affiches publicitaires, des dessins, des couvertures de revues. Comme l'indique le titre de l'ouvrage, les récits déploient plusieurs mélodies disparates incluant les histoires d'amour (boléros) et de désamour (tango), de violence et de drogue (rock), de mémoire (chanson engagée), etc. Malgré leurs hétérogénéités thématiques, tous les récits partagent un intérêt pour la frontière de ce qui ne peut pas être dit ou révélé.

V. Plan d'étude

Le travail présenté s'articule autour de trois axes de réflexion pour mettre en évidence notre hypothèse. Tout d'abord, nous avons décidé de consacrer une partie à la vie de l'auteur, car son regard littéraire est intimement lié à son histoire de vie et à son militantisme.

Dans un premier temps, nous évoquerons la question de l'espace textuel en tant que forme et contenu. Ainsi, nous aborderons le choix textuel générique et la géopolitique textuelle proposée par l'écrivain chilien. La chronique littéraire en tant que genre référentiel, hybride et culturel, dépassant toujours les frontières génériques, prédispose à une nouvelle manière de saisir la réalité et les sujets qui l'habitent. Dans un deuxième temps, nous nous pencherons de manière analytique sur les différentes subjectivités émergentes, qualifiées d'alternatives et sur la géopolitique textuelle, à partir des processus d'assujettissement et de leur constitution. Enfin, dans un troisième temps, nous évoquerons plus particulièrement deux *figurations* ou parcours cartographiques des subjectivités alternatives.

[59] http://fr.scribd.com/doc/97190201/Exodos-muerte-y-travestismo-de-Nelly-Richard, [consulté le 15 août 2014].

Notre première partie : *Seuils*

La première partie aborde les stratégies grâce auxquelles l'espace générique de la chronique littéraire devient l'espace privilégié pour la mise en discours des diverses subjectivités.

Le premier chapitre, « La chronique comme espace privilégie des subjectivités », touche la question du genre littéraire en rapport avec les subjectivités. Pourquoi la chronique littéraire est-elle un terrain fertile pour la réflexion, la configuration et la mise en place des *subjectivités autres* ? Pour répondre à cette interrogation, nous faisons appel à l'historiographie de ce *genre* à partir de sa naissance en Amérique latine jusqu'à nos jours. Ainsi, nous montrons comment les subjectivités ont été au cœur de la chronique depuis ses origines et pourquoi celle-ci continue à être le lieu privilégié où se façonnent et se donnent à voir celles qui ont été oblitérées.

Le deuxième chapitre s'intitule « Géopolitique dans les chroniques lémébéliennes ». Ici, nous nous penchons sur l'univers de l'écrivain, en utilisant la notion de *géopolitique*. Ce terme à la base militaire définit : « la 'science' de la puissance dans l'espace »[60], ce qui implique la notion de frontière. Pour qu'une analyse géopolitique soit possible, il faut qu'une frontière soit franchie. En ce sens, nous voyons dans le travail lémébélien un franchissement constant de frontières, autant dans le domaine du genre littéraire (chronique) que dans celui des représentations de l'espace convoqué. Ainsi, il surgit une nouvelle manière de concevoir les territoires, la communauté habitant ces territoires et les rapports de pouvoirs qui s'établissent entre les deux éléments.

Nous nous apercevons que la plupart des subjectivités décrites par l'auteur érigent une autre façon de concevoir et de construire la société, en s'écartant de la vision traditionnelle, logocentrique et phallocentrique imposée par le discours historique. Ainsi, nous étudions la constitution de cette géopolitique et les dynamiques de déplacement et de détournement qui la composent. La méthodologie utilisée est l'analyse littéraire (sémiotique) associée aux notions empruntées du discours sociologique.

[60] LOROT Pascal, *Histoire de la géopolitique*, Paris, Economica, 1995, p.5

Notre deuxième partie : *Passages*

La deuxième partie de notre étude aborde l'analyse textuelle de notre corpus à partir des approches théoriques de Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari et Rosi Braidotti.

Cette partie comprend deux chapitres. Le premier, intitulé « De l'assujettissement et l'émergence d'autres subjectivités », aborde les pratiques d'assujettissement vécues par les subjectivités situées à la marge de la société. Nous prendrons comme référence les travaux de Michel Foucault qui parcourent les divers processus d'assujettissement structurant les sujets contemporains. De ce fait, nous aborderons trois dispositifs[61] : la biopolitique (école, caserne, religion), la sexualité (le genre) et le système économique social dominant.

Dans le deuxième chapitre, intitulé « Machines désirantes, abjectes et en devenir », nous nous intéresserons à la subjectivation des personnages lémébéliens. Ceux-ci, malgré la force des dispositifs mis en place, inventent d'autres mécanismes de structuration du sujet ; processus qui, d'une part, les exclut de la société et d'autre part les investit d'une force créatrice tout à fait singulière. Ce sont des machines désirantes détraquées, démesurées, abjectes, que l'écrivain travaille à partir d'une rhétorique *camp*, en faisant de l'abjection son énergie vitale, toujours en concordance avec une mémoire qui revoit et récrée.

Notre troisième partie *Sentiers*

La troisième partie s'organise en deux chapitres autour de la notion de *figuration* et de sa politique de localisation, pierres angulaires de notre recherche.

Le premier chapitre aborde les divers personnages « nomades » qui transitent dans les chroniques lémébéliennes. Leur présence signale la volonté d'explorer et de trouver diverses manières de se représenter, fuyant l'essentialisme et la pensée binaire. Le nomadisme acquiert ainsi des signifiés, des manifestations et des variations multiples. À partir de cela, nous essayons de le cartographier, en passant d'abord par le nomadisme identitaire lequel, dans notre analyse, se manifeste à travers des opérations *désidentitaires* exercées par les folles et

[61] De sa réflexion sur le bio-pouvoir, émane la notion de *dispositif* que Foucault utilise pour la première fois en 1970. Il le définit dans un premier temps comme des techniques, des stratégies et des formes d'assujettissements mises en place par le pouvoir. Dans un deuxième temps, le philosophe élargit sa définition en incorporant tout autant de discours que de pratiques, d'institutions que de tactiques mouvantes. Ainsi, il parle de *dispositifs de*

par les subjectivités traversées par l'homosexualité. Ensuite, nous examinons le nomadisme qui est palpable à travers les métamorphoses marquées par l'animalité métaphorique des amants du narrateur-auteur et finalement, nous analysons le nomadisme territorial incarné par les *pobladores*.

Dans notre deuxième chapitre, nous nous attelons à étudier trois figurations : Femmes, Mères et Folles. Nous avons décidé de les relier, car nous constatons que ces trois figures participent d'une osmose ou d'une certaine fusion, surtout dans le cas des folles-mères dans l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain. Nous commençons par l'étude du *matérialisme de la chair* mis en évidence dans les corporéités féminines et continuons par les diverses représentations des mères lémébéliennes qui s'appuient sur la tradition mariale tout en la métamorphosant.

En somme, notre plan d'étude convergera vers l'analyse rapprochée des subjectivités mises en valeur dans l'écriture de Pedro Lemebel pour dans un premier temps déceler et révéler le processus d'assujettissement qui les a constituées. Dans un deuxième temps, nous nous attacherons à mettre en lumière les caractéristiques des subjectivités Autres qui n'ont pas subi ce processus d'assujettissement en se révélant en opposition à la pensée dominante. Enfin, nous valoriserons les déplacements corporels de ces subjectivités qui leur ont permis de se constituer autrement.

---

pouvoir, de *dispositifs de savoir*, de *dispositifs disciplinaires* ou de *dispositifs de sexualité*, etc.

AUTOUR DE L'AUTEUR

Le regard kaléidoscopique

L'écrivain chilien Pedro Lemebel nait à Santiago en 1955. Sa mère Violeta Lemebel et son père Pedro Mardones sont issus du monde ouvrier, ce qui marquera l'existence de l'auteur dès son enfance. L'absence d'un foyer définitif, les carences matérielles et un entourage violent et agressif façonnent non seulement sa personnalité, mais aussi sa création littéraire.

Ce vécu familial de la pauvreté et même de la misère empreint de manière profonde l'œuvre de l'écrivain chilien, car il établit un engagement indissoluble envers les populations, les communautés et les sujets démunis, souffrants et oubliés. De cette alliance, née du vécu et de la corporalité, émerge un regard kaléidoscopique assemblant les différentes textures et données de la réalité, en les rendant inachevées, et en constant mouvement. Ce regard privilégie le détail pour ensuite embrasser le *tout* d'une manière hétéroclite. Il décloisonne ainsi d'une certaine manière l'imaginaire. L'exercice de ce regard qui tranche et assemble la réalité différemment tend vers une écriture kaléidoscopique, comme l'explique l'auteur quand il définit son travail :

> *Yo digo crónica por decir algo, quizás porque no quiero enmarcar o alambrar mis retazos escriturales con una receta que pueda inmovilizar mi pluma o asignarla en alguna categoría literaria. Puedo tratar de definir lo que hago como un calidoscopio oscilante*[62].

Il est intéressant de signaler que ce vécu du manque constitue une des raisons d'être de son écriture ; autrement dit, pour Lemebel l'avènement de la littérature est le résultat d'un besoin spécifique et concret lié à la chair et non pas celui d'une inspiration : « *Para los pobres, esto de escribir no tiene que ver con la inspiración azul de la letra volada : más bien lo define e impulsa el estruje de la supervivencia* »[63]. Cette affirmation attache la figure de

[62] MATEO DEL PINO Ángeles, « Cronista y malabarista… Estrategias deseantes » en *Revista de Literatura y Arte, Espejo de Paciencia* Servicio de publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, N° 6, 1998. Aussi disponible sur http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/20/entrev2.html, [consulté 12 juillet 2012]

[63] BLANCO Fernando, GELPI Juan, « El desliz que desafía otros recorridos. Entrevista con Pedro Lemebel » dans *Reinas de otro cielo, Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*, Santiago de Chile, LOM,

l'écrivain à la matérialité et à la réalité, en même temps qu'elle supprime le caractère aurique porté par l'écriture littéraire.

Son troisième recueil *Zanjón de la Aguada* publié en 2003 pourrait être lu comme le contrat symbolique signé par l'auteur avec son passé et son entourage. Dans le chapitre intitulé *En el país del Nunca jamás*, Lemebel ouvre la porte à ses souvenirs d'enfance, en les évoquant avec un mélange de tendresse et de cruauté. Nous apprenons que ces premières années de vie se sont écoulées aux pieds du *Zanjón de la Aguada*, une rivière qui parcourt Santiago en passant par les communes les plus défavorisées, et que sa première maison fut l'objet d'une *« toma »* c'est-à-dire d'une appropriation illégale.

> *Llegamos a esas playas inmundas donde los niños corrían junto a los perros persiguiendo guarenes. Y la cosa fue tan simple, tan rápida que por unos pesos nos vendieron una muralla, ni siquiera un metro de terreno, solo era un muro de adobes […] Y a partir de ese sólido barro, fue armando el nido garufa que en pleno invierno cobijó mi niñez y le dio alero a mi núcleo parental*[64].

Les souvenirs du Lemebel *petit enfant pauvre*, vont se relier à ceux de son étrangeté, qu'il assume depuis sa toute petite enfance ainsi que de la violence que cela implique: « *[la] violenta infancia que compartimos los niños raros, [es] como una preparatoria frente al mundo para asumir la adolescencia y luego la adultez en el caracoleante escupitajo de los días que vinieron coronados de crueldad* »[65]. Ce sentiment d'être à part, de ne pas être comme les autres est sans doute déterminant dans la mise en place de son identité personnelle, de sa construction, mais aussi de son univers littéraire.

Le territoire de l'enfance où se juxtaposent la précarité, l'étrangeté, l'affection et la violence fait irruption dans l'espace textuel en l'imprégnant d'affections et d'intensités diverses qui établissent une incontestable corrélation entre son passé et les subjectivités qui l'habitent au présent. Ainsi, nous accédons dans le récit de son « *embarazo tubario* »— version métaphorique de l'infection intestinale dont il a souffert par manque d'eau et d'hygiène— à la description du « *zoológico delictual* » avec lequel il partageait le quotidien du *Zanjón,* et le souvenir homoérotique de sa première communion. De même, nous prenons connaissance de son parcours scolaire au Lycée Manuel Barros Borgoño[66] où il rencontre le

---

2004, p. 152

[64] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2003, p.14

[65] LEMEBEL Pedro, *De perlas y Cicatrices*, Santiago de Chile, LOM, 1998, p.152

[66] Ex- Lycèe N°2, fondé en 1902, il est réputé pour sa tradition et qualité scolaire.

militantisme de gauche et son discours, l'enseignement religieux et son premier amour : « *¿Cómo uno le iba a contar al cura, que sentía gustito cuando el cabro de atrás me punteaba con su tulita caliente mi potito coliflor* ? »[67]. Nous découvrons sa formation aux beaux-arts à l'Université du Chili et son étincelant parcours en tant que professeur d'arts plastiques dans deux lycées de la périphérie de la capitale, desquels il sera licencié, car il affichait ouvertement son homosexualité.

Dans la plupart de ses chroniques, nous rencontrons des fragments de sa vie, des anecdotes et des réflexions liées à son intimité. Nous pourrions nous demander si nous sommes en présence d'une écriture autobiographique où se réactualise le pacte autobiographique dont nous parle Philippe Lejeune[68]. Il est évident que ces constants renvois à son histoire, à la vie privée, et à la mémoire intime participent d'une reconstruction du moi au moyen de la littérature, passant par une mise à nu du « je » ; ce qui implique un lien indissoluble avec le récit autobiographique. Cependant, l'autobiographie ne sert pas seulement la volonté de raconter sa vie, mais elle opère également en tant que stratégie du projet littéraire, car elle est le code d'accès qui autorise le passage vers les subjectivités convoquées dans les récits, en même temps qu'elle rend possibles leurs différentes représentations et modulations. Autrement dit, c'est une sorte d'alliance –plus qu'un pacte— entre l'auteur, les subjectivités et le lecteur où la mémoire intime est l'agent essentiel. En définitive, les traits autobiographiques valident le regard de la différence ou kaléidoscopique porté et en ce sens, ils acquièrent le statut d'empreinte éthique.

> *Bajo ese paraguas del alma proleta, me envolvió el arrullo tibio de la templanza materna. En ese revoltijo de olores podridos y humos de aserrín, « aprendí todo lo bueno y supe de todo lo malo »[69] conocí la nobleza de la mano humilde y pinté mi primera crónica con los colores del barro que arremolinaba la leche turbia de aquel Zanjón*[70].

La lettre émerge ainsi liée à l'espace précaire, lequel est ramené à la praxis littéraire teintée de chromatismes affectifs sous la forme d'une cartographie mémorielle. Celle-ci agit doublement, autant comme source que comme moteur de sa création. Le *Zanjón* conçu d'abord comme espace d'enfance devient ensuite le bastion politique et éthique qui détermine

[67] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada*, Barcelona, Seix Barral, 2003, p.14.
[68] LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil Coll. Poétique, 1975.
[69] Citation presque littérale d'un vers du tango « Las cuarenta », paroles de Francisco Gorrindo et musique de Roberto Grela (1937).
[70] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op.,c it.,* p. 15

l'écrivain et son œuvre.

Comme nous l'avons déjà signalé, le recueil *Zanjón de la Aguada* concentre les traits biographiques les plus importants à partir desquels nous pourrions composer la biographie du chroniqueur. Cependant, c'est tout particulièrement avec le recueil *Adiós Mariquita linda* que nous faisons un véritable voyage au cœur de ses expériences de vie. Pedro Lemebel s'accorde la liberté de tout nous raconter : amours, amants, ébats sexuels, bonheur et malheur. Ce dévoilement total du « je », cette fois-ci adulte et désirant, révélant toutes les intimités, même les plus abjectes, fonctionne comme une fissure dans le projet littéraire lémébélien. Le sujet de l'énonciation est alors un écrivain reconnu, habitant en plein cœur de la ville, qui se balade dans les rues de la capitale en quête de jeunes, prostitués ou non, afin d'avoir des rapports sexuels à un prix dérisoire. Ces voyages sexuels rendent compte de l'autre voyage entrepris par Lemebel, celui qui mène d'une figure marginale à une figure reconnue et centrale du monde culturel ; statut grâce auquel il parvient à obtenir certains privilèges, comme le signale la chercheuse María A. Semilla Durán :

> *Adiós Mariquita linda se sitúa justamente en el cruce de esas dos trayectorias : la de un escritor beligerante que su obra consagra, la de una persona que abandona el territorio de la pobla para acceder a otros espacios integrados, y cuya lengua desterritorializada y que había podido ser considerada literatura menor […] parece vacilar ante la transición*[71].

De même, le chercheur chilien Juan Poblete aborde cette fissure en affirmant qu'il existe dans la trajectoire de l'écrivain deux Lemebel :

> *El segundo Lemebel habla desde el centro mismo de su consagrado lugar nacional e internacional. Imposibles resultan aquí las salidas anónimas y el autor escribe siempre desde el pedestal sociocultural en que lo ha colocado el éxito*[72].

L'auteur lui-même l'exprime et l'illustre ainsi:

> *Yo era otro cada día al escuchar el metal ninfo de su vocecita al teléfono diciendo: don Pedro, lo busca una periodista […] Y al bajar el ascensor… don Pedro, lo llamaron del diario la Estrella*[73].

Ce glissement transforme le regard de Lemebel et les couleurs sombres du *Zanjón* d'autrefois deviennent un peu plus claires, voire un peu plus étincelantes.

---

[71] SEMILLA DURÁN María Angélica, « Los límites del Neobarroco: Pedro Lemebel y la insurrección estética » en *Ángeles Maraqueros*, Buenos Aires, Katatay, 2013, pp. 291-321

[72] POBLETE Juan, « De la loca a la superestrella » en *Desdén al infortunio, Sujeto, Comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2010, pp. 135-156

[73] LEMEBEL Pedro, *Adiós Mariquita linda*, Santiago de Chile, Sudamericana, 2005, p.67

Il faut aussi noter que les souvenirs de son enfance, de son adolescence et plus tard de sa vie adulte sont traversés indéniablement par la dictature et les atrocités survenues durant ces 16 années. Ce regard d'enfant, récréé par l'auteur, illustre le moment où le cauchemar débuta.

> *La mañana del doce de septiembre alumbraba degolladamente parda, en ese Santiago despertando de un mal sueño, una pesadilla sonámbula por el ladrido de la balacera de la noche anterior. […] Desde el tercer piso de los bloques, se podían ver los cadáveres en el rastrojo de los desperdicios, se veían todavía encarrujados por el último estertor, aún tibios en la carne azulosa, perlada de garúa con la gasa húmeda del amanecer. Eran tres hombres salpicados de yodo, lo que vi esa mañana desde mi infancia […] Han pasado veinticinco años desde aquella mañana, y aún el mismo escalofrío estremece la evocación de esas bocas torcidas, llenas de moscas, de esos pies sin zapatos, con los calcetines zurcidos, rotos […] La imagen vuelve a repetirse a través del tiempo, me acompaña desde entonces como « perro que no me deja ni se calla ».*[74]

L'extrait de ce souvenir d'enfance devenu corps textuel condense la vision que l'auteur porte sur le coup d'état chilien. Il marque la destruction, la ruine d'une capitale éclairée par des couleurs ensanglantées, le cauchemar, la mort. L'image décrite agit comme une ritournelle incessante, intrusive et concentrique dans l'œuvre lémébélienne. Pour mieux comprendre son œuvre, il nous semble donc essentiel d'exposer une brève synthèse du contexte politique de l'époque.

Le coup d'État du 11 septembre de 1973 fut une action militaire menée par les Forces armées et la police afin de renverser le président socialiste, élu démocratiquement, Salvador Allende, ainsi que son gouvernement, l'Unité Populaire. Ce brutal événement fut précédé par une période de haute polarisation et de convulsion politique, sociale et économique provoquée par plusieurs facteurs. Parmi les plus importants, notons le mécontentement des partis politiques de droite et l'intervention étasunienne qui cherchait à mettre fin au deuxième régime socialiste du continent. Les militaires responsables de ce putsch furent : Gustavo Leigh (Commandant de l'armée de l'air), José Toribio Merino Castro (Commandant de la marine), César Mendoza (Commandant de la Police Nationale) et Augusto Pinochet (Commandant de l'armée de terre), ce dernier dirigeant la Junte militaire.

Le pays se réveilla assailli par les troupes qui envahissaient la terre, la mer et le ciel. À 9 heures du matin, le palais présidentiel *La Moneda* fut assiégé par les militaires du général

[74] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices*, Santiago de Chile, LOM, 1998, pp. 86-87

Pinochet. Salvador Allende refusa le sauf-conduit pour quitter le pays en déclarant que « le président de la République ne se rend pas » et quelques heures plus tard *La Moneda* fut bombardée par les avions militaires, avec le Président et ses camarades à l'intérieur. Les images de la maison du gouvernement en flammes, détruite par des bombes qui tombaient du ciel marquèrent l'assassinat de l'État et du système démocratique. Ainsi, le suicide de Salvador Allende fut la formalisation d'une mort déjà annoncée, autant dans la réalité que dans le symbolique. Cette image de l'horreur en noir et blanc accompagne la population chilienne depuis plus de quarante ans, en lui rappelant la fragilité de la liberté. Il est intéressant de signaler que le régime militaire utilisera cette image de destruction en l'exposant dans les médias comme une manière de réaffirmer son hégémonie.

Il nous semble très difficile de synthétiser en quelques paragraphes les mécanismes de répression de ces seize années de tyrannie. Cependant, nous pourrions les classer en deux volets qui s'imbriquent : le discours de *refondation* et celui de la *terreur*.

La refondation nationale fut la *notion mobilisatrice* créée par les Forces armées et une partie du secteur conservateur afin de perpétuer leur présence au gouvernement et de supprimer le discours restaurateur d'une démocratie institutionnelle. Cette idée prend la forme d'un discours hégémonique qui s'étend partout dans la société et qui expose la nécessité de faire une révolution qui, en suivant une pacification répressive, cherche à créer un autre système institutionnel à travers l'élaboration d'une autre constitution. Autrement dit, le régime a pour objectif une transformation radicale du système politique chilien. Le 12 octobre 1973, le général Pinochet explicite cette volonté en affirmant que toute démocratie devrait *« renacer purificada de [los] vicios y malos hábitos que terminaron por destruir [las] instituciones…* »[75] Comme l'explique la chercheuse Pilar Vergara, dans ce discours s'articule le besoin de créer un nouvel ordre politique -en abandonnant la constitution de 1925, cataloguée comme « neutre »- et de justifier la permanence des militaires au pouvoir. Vergara affirme que *« para garantizar la eficacidaz de un nuevo estado institucional, es necesario modificar las bases de la antigua sociedad* »[76].

L'idée de refonder le système politique chilien passe par la *Déclaration de Principes*[77]

[75] *El Mercurio*, 12 de Octubre de 1973.
[76] VERGARA Pilar, *Auge y caída del neoliberalismo en Chile*, Santiago de Chile, FLACSO Ediciones Ainavilo, 1985, p. 21
[77] « Le gouvernement des Forces armées et d'Ordre aspire à initier une nouvelle étape dans le destin national, en ouvrant des possibilités à des nouvelles générations de Chiliens formées dans une nouvelle école de traditions

de 1974 et les discours des *médias* tels que *El Mercurio*, Las *Últimas noticias*, la revue *Qué pasa* et *Televisión Nacional de Chile* qui soulignent et renforcent l'importance de cet objectif. Ainsi, la junte militaire s'érige et se reconnaît en tant que *sujet historique* capable de mener à bien le changement idéologique dans la matrice politique et culturelle du pays. Pour ce projet, il fallait produire une théorie de l'homme et de la politique qui passerait par la mise en place d'un nouveau système économique. L'idée de refondation est ainsi associée à la production d'un nouveau *sujet chilien.*

En ce sens, l'image du bombardement du palais présidentiel fonctionne comme point de départ de cette idée de refondation. De ce fait, la surexploitation de l'image par le régime militaire vise à reproduire le *phantasme* fabriqué du marxisme en même temps qu'elle opère en tant qu'imaginaire pour apeurer les citoyens. À cela, il faut ajouter les longues années d'abandon de la Moneda en ruines, qui ont fait du palais présidentiel « *un irreductible y una escena del trauma, al conjugarse el cierre, el abandono, la violencia física y la sígnica »*[78].

L'imaginaire collectif est atteint, il a fallu l'émergence de groupes dissidents artistiques pour commencer à transformer ce qu'une bonne partie de la population considérait comme véridique.

Maquillage : Yeguas

Le contexte culturel de l'époque est marqué par la dictature et les efforts des artistes pour créer et produire leurs œuvres malgré la censure régnante. Plusieurs groupes et écoles se constituent afin d'exprimer leur résistance, chacun possédant leurs propres idéologies et positionnements esthétiques. La chercheuse chilienne Nelly Richard appelle ce mouvement « *La escena de avanzada* » constitué notamment de quatre groupes : La Maison d'édition V.I.S.U.A.L ; le travail théorique critique et les actions d'art de Carlos Leppe, Nelly Richard et Carlos Altamirano ; l'atelier d'Arts Visuels de Brugnoli, Errázuriz, Castillo, Israel et Frommer ; et le Collectif d'Actions d'Art CADA.

Cette nouvelle *scène* est perçue comme une zone où les rapports entre art et politique

saines et civiques ». http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/doc_jm_gob_pino8/DMdocjm0005.pdf

[78] SANTANDER Pedro et AIMONE Enrique, « El Palacio de la moneda : el trauma de los Hawker Hunter a la

sont redéfinis à cause du coup d'État et de ses conséquences. Ainsi, Richard considère que les opérations esthétiques de la *escena de avanzada* créent dans « *la brecha de insatisfacción dejada entre dos historias que se disputan el presente y su teleología de la acción o del discurso […] una nueva topología de lo real.* »[79]

Définis comme néo avant-gardistes, ils développent leur travail autour des notions de coupes et de fissures qui les distinguent du projet des artistes engagés de la gauche militante. Cette *escena de avanzada* travaille à partir de la rupture des langages en *déconstruisant* et en *parodiant,* pendant que la culture militante reste attachée à l'accent émotif référentiel. Les reformulations socio-esthétiques qu'ils proposent, selon Richard, se concentrent autour de trois nœuds : démonter le tableau et le rituel contemplatif, questionner le cadre institutionnel de l'œuvre magistrale et transgresser les genres discursifs à travers des œuvres qui agencent plusieurs systèmes de production de signes (texte-image-geste) en mélangeant le cinéma, la littérature, la sociologie, l'esthétique et la politique.

Le collectif qui s'arbore comme le plus représentatif est le groupe CADA dont les œuvres se trouvent à la limite de l'art néo-avangardiste. Deux de leurs interventions sont célèbres aujourd'hui : « *Para no morir de hambre* » (1979) et « *Ay Sudamérica* » (1981).

Le poète Gonzalo Muñoz décrit ce mouvement comme « *un momento de lucidez privilegiado que devuelve al arte en Chile, un lugar protagonista como operador autónomo de lenguaje y como foco de producción de nuevas articulaciones de pensamiento* »[80].

La professeure et chercheuse Eugenia Brito, dans son livre *Campos Minados*[81]*,* examine minutieusement la création littéraire post-*putsch* des auteurs ayant publié dans les années 70-80. Le livre souligne les stratégies critiques et de résistance menées contre les mécaniques d'oppressions instaurées par le régime dictatorial. Ainsi, elle analyse la production narrative, poétique et dramatique de l'époque en prenant neuf représentants[82]. L'analyse se centre principalement autour de deux thématiques dont les stratégies sont révélatrices : l'utilisation du corps et la réappropriation des lieux. Brito démontre que le corps est traité comme « *un significante de transgresión al sistema, revelando su insatisfacción, su*

---

terapia de los signos » en *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, Noviembre N° 32, 2005, pp. 12-15

[79] RICHARD Nelly dans BLANCO Fernando, *Desmemoria y perversión : privatizar lo público, mediatizar lo íntimo, adsministrar lo privado*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2010, p. 152

[80] MUÑOZ Gonzalo, « El gesto del otro » en *Cirugía plástica,* Berlín, NGBK, 1989, p. 22

[81] BRITO Eugenia, *Campos Minados*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1990, p.13

[82] Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Diego Maqueira, Diamela Eltit, Gonzalo Muñoz, Antonio Gil, Carla Grandi,

horror, y en ocasiones el placer de lo inédito de ese descubrimiento »[83]. C'est un corps qui en général expose une blessure, une plaie, une mutilation, ou bien c'est une parodie de lui-même, une réplique d'autres corps ou mirage. De la même façon, le lieu où se développe la littérature est la *marge,* à partir de laquelle elle assure sa dissidence et sa garantie de pouvoir recréer dans l'espace les signes libres de l'oppression. Occuper les espaces marginaux procure la liberté d'élaborer les gestes, de recomposer un ordre symbolique *autre.* Nous verrons alors apparaître les zones abandonnées de la capitale, les rues peu fréquentées, les maisons closes, tous ces territoires *hors cadre.*

L'année 1988 sera marquée par l'arrivée de la démocratie –négociée– et l'entrée en scène du groupe Las *Yeguas del Apocalipsis*, un binôme d'homosexuels constitué par Francisco Casas et Pedro Mardones qui interpellent le circuit culturel chilien à travers leurs interventions artistiques dans l'espace public. Fernando Blanco affirme que leur démarche créative peut être comprise comme un *revers minoritaire* du groupe CADA, en s'inscrivant dans une continuité historique des travaux de Francisco Copello[84] et Carlos Leppe[85].

Considérés comme *performers*, alors que ce mot était complètement inconnu par le binôme, Lemebel explique :

> *Al principio nosotros no sabíamos que hacíamos arte, ni performances, solo pensábamos que hacíamos expresión corporal. Lo nuestro eran gestos públicos de desacato y de presencia pública. Era decir, aquí estamos y con todo el disfraz del travestismo y de la bataclana para apuntar desde un lugar que era el más perseguido dentro del mundo homosexual. Elegimos ese lugar travestido de la mujer para actuar, y así nuestro discurso fue político, por eso mismo lo cruzamos con los derechos humanos y los detenidos desaparecidos*[86]

Ils ont fait leur début l'après-midi du samedi 22 octobre 1988 pendant l'attribution du prix de poésie Pablo Neruda au poète Raúl Zurita[87]. *Las Yeguas* ont marqué leur présence en offrant une couronne d'épines au lauréat, qui l'a acceptée, mais a refusé de la porter. À partir de ce jour, ils font irruption aux cérémonies et évènements culturels, sans être forcément invités, mettant mal à l'aise la communauté culturelle « démocratique » naissante.

Carmen Berenger et Soledad Fariña.

[83] BRITO Eugenia, *Campos Minados*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1990, p.13

[84] http://www.franciscopello.com/presentacion.html

[85] http://www.artistasplasticoschilenos.cl/biografia.aspx?itmid=538

[86] HUGO ROBLES Víctor, *Bandera Hueca*, Santiago de Chile, ARCIS - Cuarto Propio, 2009, p. 27

[87] BRESCIA Maura, « Una corona de espinas y un cristal roto para el poeta Raúl Zurita », *La Época*, 23 de octubre, 1988.

Ensemble, ils réalisent une vingtaine d'interventions[88]. Parmi les plus célèbres, nous pouvons citer : *La refundación de la Universidad de Chile* où ils paradent dans le campus tous les deux nus sur une jument ; *Las dos Fridas,* une mise en scène photographique dans laquelle ils travestissent et parodient le tableau de Frida Khalo ; *El Homenaje por Sebastián Acevedo* à l'Université de Concepción en collaboration avec le photographe français George Rousset dans la performance *Lo que el Sida se llevó* où ils transforment la rue *Merced* de la capitale en cabaret. Il existe peu d'archives filmiques et photographiques de leurs performances, seulement quelques images de la photographe Paz Errázuriz et des vidéos amateurs. Cette absence d'enregistrements de leurs interventions peut être analysée comme le choix de ne pas laisser capturer leur travail par le système artistique de l'époque, où tout était considéré comme un produit possible pour le marché.

Il n'existe pas encore de publications rassemblant les diverses interventions artistiques

[88] Œuvres répertoriées - « Instalación de stand con material informativo sobre homosexualidad y Sida », Feria Chilena del libro, Santiago, diciembre 1987. – « Travestismo con bandera », Intervención del espacio cultural (Acción de Arte), Feria Chilena del libro, Santiago, diciembre de 1987, registro fotográfico de Pedro Marinello. – « Bajo el Puente », intervención del espacio público (*Performance*) paso a nivel en el Centro Santa Lucía, Santiago, febrero de 1988. Registro fotográfico de Ulises Nilo. – « Refundación Universidad de Chile » intervención, Facultad de Arte, Universidad de Chile, Agosto 1988. Registro fotográfico de Ulises Nilo.
- « Tiananmen », *performance*- homenaje por estudiantes chinos asesinados, Sala de Arte "Garage Matucana," Santiago, junio 1989, registro Yeguas des Apocalipsis; - « ¿De qué se ríe Presidente? », intervención en espacio público, proclamación presidencial, Sala Carlos Cariola, Santiago, agosto de 1989, registro fotográfico de Eduardo Ramírez, - « La conquista de América », instalación y *performance*, baile nacional descalzo en mapa y vidrios, Comisión Chilena de Derechos Humanos, Santiago 12 de octubre 1989; registro fotográfico de Paz Errazuriz – « Lo que el sida se llevó », instalación, fotografía y *performance*, Instituto Chileno-francés de Cultura, noviembre de 1989; - « Estrellada », intervención de espacio público, zona de prostitución, calle San Camilo, Santiago, noviembre de 1989, registro fotográfico de Mario Vivado y Elías Jamet; - « Suda América », instalación y *performance* en la Obra Gruesa del Hospital del Trabajador, Proyecto de salud pública del gobierno de Salvador Allende, Santiago, diciembre de 1989, registro fotográfico de Mauricio del Pino; - « Yeguas Troykas » intervención congreso del partido comunista (Acción de Arte) Estadio Santa Laura, Santiago, enero de 1990, registro fotográfico Yeguas del Apocalipsis. – « Cuerpos contingentes », *performance* y exposición colectiva, Galería de Arte CESOC, Santiago, mayo de 1990, registro fotográfico de Leonora Calderón; - « Las dos Fridas », Instalación *performance*, Galería Eugenio Bucci, Santiago, julio de 1990, registro fotográfico de Pedro Marinello; - « Museo abierto » exposición colectiva, instalación y *performance*, Museo Nacional de Bellas Artes, julio de 1990; - « De la nostalgia », instalación y *performance*, Cine Arte Normandie, Santiago, septiembre de 1991, registro fotográfico de Verónica Qüense y Álvaro Hoppe ; - "Cal- si- da-dos" instalación, video, *performance*, Universidad de Concepción, diciembre de 1991, registro en video de Mónica Haute; - « Homenaje por Sebastián Acevedo », instalación, video y *performance*, Facultad de Periodismo, Universidad de Concepción 1993; - « Tu dolor dice minado », instalación, video y *performance*, Facultad de Periodismo, Universidad de Chile, septiembre de 1993, registro fotográfico de Paz Errázuriz; - « La mirada occulta », exposición colectiva, fotografía, Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, Santiago, 1994; - « N.N. », instalación por los detenidos desaparecidos y video, Universidad de Talca, 1995, registro fotográfico Yeguas del Apocalipsis; - « Yeguas del Apocalipsis », Bienal de la Habana, mayo, 1997.
MATEO DEL PINO Ángeles. "Performatividad homobarrocha: Las yeguas del Apocalipsis" en *Ángeles Maraqueros*, Buenos Aires, Katatay, 2013, pp 337-385 et http://www.letras.s5.com/lemebel1.htm [consulté le 12 mai 2013]

de las *Yeguas*, mis à part les dossiers personnels de Fernando Casas et de Pedro Lemebel. Cependant, quelques analyses sont disponibles tel le documentaire *Las yeguas del Apocalipsis*[89], projet de fin d'études journalistiques des étudiants Consuelo Ábalos, Aracelly Rojas et Diego Zurita réalisé en 2007. Ce travail n'a jamais été diffusé à la télévision chilienne. En 2008, le critique d'art et commissaire d'exposition Gerardo Mosquera publie le livre *Copiar el Edén*[90] qui rassemble les travaux des artistes chiliens sur trois décennies (1973-2006). Il consacre une dizaine des pages à l'œuvre de las *Yeguas*. En 2011, une rétrospective photographique du travail du groupe, intitulé : *Lo que el Sida se llevó : las yeguas del apocalipsis*[91] a été présentée à la galerie D 21, en reproduisant à travers une trentaine de photos l'exposition qui avait eu lieu à l'Institut Français en 1989. La reconnaissance du groupe s'est aussi installée au niveau international. En 2012, *Las Yeguas* ont fait partie de l'exposition *Perder la forma humana, una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, au musée Reina Sofía[92] et la même exposition a été présentée en 2014 au musée Mantreff de l'Universidad Tres de febrero à Buenos Aires. L'affiche de cette dernière était la photographie de la *performance La conquista de América*.

En tant que *performers*, le corps est l'instrument où ils inscrivent leur sémiotique en s'inspirant de diverses approches artistiques telles que la photographie, les enregistrements de témoignages, le travestissement. Dans les diverses interventions artistiques, les corps travestis se multiplient et se succèdent, incarnant *toujours* les corps *agressés* qu'ils exposent et défendent. Ainsi, ils établissent une alliance avec les corps souffrants, démunis et malades. Francisco Casas affirme que ces corps s'inscrivent dans une démarche de *des-exhibition* constante puisqu'ils exposent les *restes* de ce que le marché libéral a proscrit. En ce sens, le corps est conçu comme un support artistique de demandes sociales et de revendications politiques. En 1994, las *Yeguas* proclament dans leur manifeste :

> *Se hace imprescindible […] fundar una colectividad que dé cuenta de los atropellos, crímenes impunes, castigos sociales y otras formas de segregación padecidas calladamente por la homosexualidad chilena. Por estas razones desde la doble marginalidad proletaria y utilizando el cuerpo como soporte de arte, Pedro Lemebel y Francisco Casas desarrollan un trabajo de intervenciones y acciones públicas, con*

[89] http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/abalos_c/html/index-frames.html
[90] MOSQUERA Gerardo, *Copiar el éden*, Santiago de Chile, Puro Chile, 2008.
[91] http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/lo-que-el-sida-se-llevo/
[92] Exposition du 26 octobre de 2012 au 11 mars du 2013.
http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/perder-forma-humana-imagen-sismica-anos-ochenta-america-latina

todo el riesgo que para la época significa [93].

Le nom choisi par le groupe d'artistes, *Las Yeguas del Apocalipsis*, est un positionnement éthique face au contexte politico-social de l'époque. Le syntagme détourne le lexème biblique qui fait allusion aux Quatre Cavaliers de l'Apocalypse[94] que l'apôtre Jean voit arriver et qui annoncent la fin du monde. Ce détournement passe par le remplacement du nom masculin par le nom féminin, ainsi que par la présence de travestis portant ce nom. Cette mise en abyme s'amuse à corrompre non seulement le syntagme chrétien structurel, mais aussi le discours dictatorial et social de l'époque. La dictature chilienne, hautement catholique, s'est servie du christianisme pour se justifier en menant le combat contre le marxisme au nom du Christ. Un autre détournement se retrouve dans le remplacement du numéro quatre par le deux. Comme le signale la chercheuse Ángeles Mateo del Pino celui-ci peut suggérer : « *la contraposición, el eco y el conflicto* »[95], autrement dit, « *Las yeguas* ».

Le choix du nom établit un lien avec les femmes et la communauté homosexuelle. Dans l'argot chilien, « *yegua* » comporte deux significations : la première fait référence à la « *la mujer o hembra demasiado afecta al trato carnal con el sexo opuesto »*[96]*,* autrement dit une femme de mauvaise réputation et la seconde est utilisée pour désigner les homosexuels qui affichent publiquement leur sexualité[97]. En ce sens, en utilisant *yeguas,* ils revendiquent l'espace féminin comme territoire d'appartenance, mais tout en étant un territoire corrompu, prostitué telles les femmes de mauvaise vie auxquelles le mot fait référence. De cette manière, le groupe se place dans un espace rejeté, peu transité. Francisco Casas affirme: « *Las yeguas con ese nombre / apodo que arma estrategia con lo femenino proletario, desde los adjetivos descalificativos que violentan incluso a la mujer operaria* »[98]. La même revendication est faite auprès des homosexuels qui n'ont pas subi l'uniformisation vers la représentation du *gay* normalisé et accepté par la société. À ce sujet Pedro Lemebel commente:

---

[93] MATEO DEL PINO Ángeles, « Performatividad homobarrocha: Las yeguas del Apocalipsis » en *Ángeles Maraqueros*, Buenos Aires, Katatay, p. 356

[94] Conquête, guerre, famine, mort.

[95] MATEO DEL PINO Ángeles, *op., cit.,* p. 355

[96] MORALES Félix, *Diccionario de Chilenismos,* Universidad de Playa Ancha, Puntángeles Valparaíso, 2006. p. 3293

[97] CANDIA Ricardo, *Diccionario del coa*, Santiago de Chile, Latingráfica, 1988. p 173

[98] CASAS Francisco, « Fotógrafo por encargo » en catalogue *Yeguas del apocalipsis: lo que el Sida se llevó*, Santiago: 2011. http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/lo-que-el-sida-se-llevo/

> *Creamos un dúo provocador, cuyo solo nombre produjo urticaria en un ambiente caracterizado por el conformismo y la complicidad con la represión del Estado. Denunciamos la hipocresía y el acomodamiento a la dictadura. Antes del advenimiento de la democracia, éramos las maricas quienes decíamos lo que otros no podían o no querían decir.*[99]

Concernant le complément attributif *Apocalipsis,* il fait allusion à la prophétie, à ce qui va être révélé. Dans la Bible ces révélations sont la peste, la conquête, la guerre et la famine. Le lien avec le Sida et la dictature est ici incontestable.

L'éthique du groupe artistique, qui commence par son nom, se traduit par son engagement concernant les Droits de l'Homme et l'homosexualité. La plupart de leurs performances ont pour colonne vertébrale ces deux sujets.

> *Nosotros cruzábamos los derechos humanos con la homosexualidad, porque en este momento primaba toda la carnicería humana que estaba viviendo nuestro país, lo homosexual venía después, primero estaba el compromiso social con los que estaban más desamparados y después el compromiso con los homosexuales*[100].

La mise en scène qui réunit le mieux ces deux axes est *La conquista de América,* aussi appelée *La cueca sola*. Le 12 octobre 1989, anniversaire de la découverte de l'Amérique, *las Yeguas* présentent à la Commission de Droits de l'Homme, une performance dans laquelle ils dansent sur une carte d'Amérique Latine recouverte de tessons de bouteilles. De cette danse découle à la fois la demande de justice pour les crimes commis durant la dictature et la reconnaissance de toutes les personnes touchées par le Sida. Ainsi, en dansant sur la carte, las *Yeguas* réécrivent l'histoire avec le sang homosexuel.

L'apport du groupe à la scène culturelle chilienne est très significatif parce qu'ils ont su connecter trois problématiques irrésolues, qui relèvent de la souffrance sociale : l'homosexualité, la dictature et le Sida. Cette triade s'inscrit dans les corps des artistes pour mieux s'inscrire dans la conscience de la communauté, comme l'explique Fernando Blanco :

> *Tatuaron sobre los imaginarios mediáticos populares en el Chile de la dictadura y sobre sus propios cuerpos la voz, los nombres y los cuerpos de la memoria de las víctimas del modelo social del régimen militar, citándolas a la circunstancia del presente en cada una de sus actuaciones públicas*[101].

Ce travail visuel et les performances évoquées se retrouvent dans l'écriture

---

[99] Interview de Luis Albero Mansilla en Punto Final (1996) dans HUGO ROBLES Víctor, *Bandera Hueca*, *op., cit.,* p. 27
[100] *Ibidem*
[101] BLANCO Fernando, « Comunicación, política y memoria en la escritura de Pedro Lemebel » *Reinas de otro cielo*, Santiago de Chile, LOM, 2004, p.53

lémébélienne, en perpétuant d'une part les trois topiques cités de las *Yeguas*, et d'autre part en adoptant un genre littéraire comme la chronique, qui partage avec la performance la particularité d'intervenir dans un ici et maintenant, en rendant visible les opacités de la réalité.

Voix : oralité-écriture

En 1996, Pedro Mardones passe de la sémiotique du corps matériel au corps textuel, en adoptant la chronique comme genre privilégié.

> *En ese momento en 1986-1987 me empezó a cargar ese nombre legalizado por la próstata del padre. […] en Chile todos los apellidos son paternos, hasta la madre lleva esa mancha descendencia. Por lo mismo desempolvé mi segundo apellido: el Lemebel de mi madre, hija natural de mi abuela, quien, al parecer, lo inventó jovencita cuando escapó de su casa. [...] Fue un gesto de alianza con lo femenino, inscribir un apellido materno, reconocer a mi madre desde la ilegalidad homosexual*[102].

Pendant ses années d'artiste visuel et *performer,* Lemebel commence aussi son travail d'écriture dans les ateliers de l'auteure féministe Pía Barros où il tisse des réseaux intellectuels, politiques et affectifs avec Raquel Olea, Diamela Eltit et Nelly Richard, toutes écrivaines féministes de gauche. En 1982, il obtient sa première reconnaissance littéraire en recevant le prix du concours de contes de *La Caja de Compensación Javiera Carrera* avec le récit *Porque el tiempo está cerca*[103]. En 1986, il publie le recueil de contes *Incontables*[104]*,* sous le format d'un livre-objet dans lequel chaque histoire constitue un seul feuillet autonome. Ce livre a été publié par la maison d'édition autogérée *Ergo Sum* dirigée par l'écrivaine Pía Barros et n'a jamais été republié depuis. Malgré cette réussite, il décide de quitter la fiction pour la chronique littéraire, argumentant :

> *Había demasiados talleres de cuentos: la cocina del cuento, la jardinería del cuento. La ficción literaria se escribía en la sábana de la amnesia*[105].

---

[102] *Ibidem.*, p. 152

[103] Une anecdote accompagne le prix, car à la place de la photographie consacrée à l'auteur apparaît la photo du père de Pedro Lemebel (Pedro Mardones) et dans les données biographiques il y a un mélange des deux : "Nació el 21 de noviembre en 1924. Es casado y tiene dos hijos, Jorge, de 31 y Pedro de 26. Trabaja como profesor de Artes Plásticas". http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=pedrolemebel(1955-)porque [consulté le 02 février 2012]

[104] Le conte *Ella entró por la ventana* vient d'être publié (2012) sous la forme de BD avec la maison d'édition Ocho Libros. Le texte original est celui de Lemebel, scénarisé par l'écrivain Sergio Gómez.

[105] BLANCO Fernando, GELPI Juan, « El desliz que desafía otros recorridos. Interview avec Pedro Lemebel » *op.,cit*., p. 152

Dans une interview plus récente, il approfondit :

> *Había un horror que estaba tapado por el esplendor económico de esos años, entre 1980 y 1986. […]. Me di cuenta de que no podía escribir cuentos cuando la realidad estaba quemando mi acontecer. Por eso me dediqué a la crónica, que me quedó como anillo al dedo*[106].

En 1995, il publie *La Esquina es mi corazón* (Cuarto Propio), réédité en 2004 (Seix Barral). En 1996, paraît le recueil *Loco afán Crónicas de Sidario* (LOM), réédité par Anagrama en 2000 et par Seix Barral en 2010. En 1998, la première édition *De Perlas y Cicatrices*. *Crónicas radiales* paraît chez LOM, puis en 2010 chez Seix Barral Chile. En 2003 est publié *Zanjón de la Aguada* chez Seix-Barral, en 2004 *Adiós Mariquita linda* chez Editorial Sudamericana et une seconde édition voit le jour en 2014. En 2008 est publié *Serenata Cafiola* par Seix-Barral. Parallèlement, Seix-Barral a publié en 2001 son seul roman *Tengo Miedo Torero*, qui fut le livre le plus vendu au Chili cette même année[107]. Le passage des maisons d'édition chiliennes (Cuarto Propio et LOM) à des maisons d'édition espagnoles comme Anagrama et Seix Barral marque d'une part sa reconnaissance au niveau international, et d'autre part son déplacement en tant que figure culturelle représentant les marges au statut de figure du centre. Ce changement de positionnement socioculturel autorise l'écrivain à utiliser sa voix énonciative – celle de Pedro Lemebel– à la place de celle de personnages telle la *folle.* Nous verrons ainsi émerger la voix narrative du personnage public qui délaisse petit à petit les revendications collectives pour une écriture plus anecdotique d'ordre biographique, comme nous l'avons déjà exprimé. Enfin, son dernier ouvrage *Háblame de Amores* a été publié en 2012 par la maison d'édition Planeta-Chile.

Son écriture a défilé dans les pages d'hebdomadaires et de journaux tels *Página Abierta*[108], *Punto Final*, *Revista de crítica cultural*, *La Nación, The Clinic* et *El ciudadano*. Sa plume a également été au service de l'oralité. En 1990, Pedro Lemebel a créé l'émission « *Cancionero* » diffusée sur *Radio Tierra*[109]*,* dans laquelle il théâtralisait la lecture de ses chroniques avec des de musique sentimentale. La plupart des textes du recueil *De Perlas y*

[106] LOJO Martín, « Mi escritura es un género bastardo », *La Nación,* Argentina, Sábado 13 de Marzo de 2010.
[107] http://www.bncatalogo.cl/F/?func=direct&local_base=BNC01&doc_number=600111 [consulté le 12 août 2014]
[108] Collaboration entretenue entre 1991-1993.
[109] Radio Tierra (1300 AM) est « un espace social de femmes ». Elle a été créée comme un projet féministe au début des années 90 dont l'objectif était de multiplier les discours sociaux et les voix, pour cela le positionnement de la ligne éditoriale était en faveur d'une forte présence de la diversité et de la pluralité. Nous pouvons trouver quelques enregistrements des chroniques de Pedro Lemebel sur le site :

Cicatrices proviennent de cette émission, raison pour laquelle ils sont empreints d'une forte oralité. Les récits sont assez courts et nous reconnaissons des rythmes et des cadences musicales instaurés par une multitude de jeux de mots, des effets d'écholalie, des phénomènes syntaxiques visant la sonorité. Tous « les parlers » de la rue sont présents : celui des jeunes, des femmes, des enfants qui sont retranscrits minutieusement et avec responsabilité. Par ce geste, il affirme qu'il a été à leurs côtés et qu'il en fait partie. L'oralité chez Lemebel opère alors comme un élément politique, d'une part parce qu'elle inclut toutes les voix hétérogènes, ce qui relève de la démocratie ; et d'autre part, parce que l'oralité renvoie du côté des minorités qui n'ont pas *appris* la lettre écrite ou qui ne partagent pas l'alphabet dominant. Dans le récit *El abismo iletrado de unos sonidos*[110], le chroniqueur déploie un véritable essai sur la place de l'oralité dans la littérature et dans son écriture. Comme l'a bien remarqué le critique littéraire Ignacio Echeverría, Lemebel expose la tension qui accompagne l'écriture littéraire depuis la naissance des pays américains, toujours entre ces deux manifestations. Voici l'une des réflexions lémébéliennes présentes dans le texte : « *Cómo traducir en letras para nuestro orgulloso entendimiento la multiplicidad de significantes que acarrea un sonido* ». Mais si l'auteur pointe cette tension originaire et qu'il la réactualise, l'écrivain propose un début de réponse lorsqu'il énonce à la fin de la même chronique : « *Es posible que la cicatriz de la letra impresa en la memoria pueda abrirse en una boca escrita para revertir la mordaza impuesta* »[111]. De cette manière, l'oralité et l'écriture créent un nouveau territoire où la voix, l'ouïe et l'écriture émergent comme des éléments constitutifs et comme des codes d'accès au projet littéraire. Il est intéressant de se demander si la figure de Lemebel pourrait être rapprochée de celle de l'*oralitor* proposée par le poète mapuche Elicura Chihuailaf[112]. Avec ce terme, Chihuailaf désigne son propre exercice d'écriture, qui consiste en un va-et-vient entre l'oralité et l'écriture, en adoptant les sons naturels du parler et l'artifice de l'écriture. Il nous semble que les deux auteurs sont fortement interpellés par la présence de l'oralité, mais chez Lemebel, la tension reste évidente lorsqu'il juxtapose les deux manifestations dans le syntagme « *boca escrita* », qui renvoie à une coexistence. En revanche, chez Chihuailaf cette tension est résolue à travers la création d'un concept, d'une image :

---

http://www.radiotierra.info/node/1844

[110] LEMEBEL Pedro, *Adiós Mariquita linda*, Santiago de Chile, Sudamericana, 2005, p. 100

[111] *Ibidem*., p. 99

[112] CHIHUAILAF NAHUELPÁN Elicura, « Nuestra lucha es una ternura » *Historia y luchas del pueblo Mapuche*, Santiago de Chile, Aún Creemos en los sueños, 2008, p. 3

« *oralitor* ».

Sa voix d'écrivain a été traduite aussi dans d'autres langues. Son roman *Tengo Miedo Torero* côtoie ses semblables : *My tender Matador*[113], *Je tremble ô Matador*[114], *Ho paura torero*[115] et *Traüme aus plüsh*[116]. Il est avéré que l'œuvre de Lemebel n'est pas facilement accessible à la traduction en raison de la grande quantité de parlers locaux, de la forte présence de *chilenismos*, de la densité des néologismes et de l'utilisation d'images métaphoriques singulières. À cela, il faut ajouter l'importance du référent socioculturel dans les chroniques parfois très hermétique au regard extérieur. La difficulté est aussi du côté de l'espagnol d'autres régions comme nous pouvons le corroborer dans le livre *Adiós Mariquita linda,* publié en Espagne, qui possède un glossaire contenant une soixantaine de mots expliqués.

À partir de 2011, Lemebel n'a littéralement presque plus de voix. Le cancer du larynx qu'il a contracté l'a privé de ses cordes vocales. Sa voix est devenue un fil métallique se débattant entre le silence absolu et les cris dissonants à l'image de sa littérature, toujours à la frontière des formes et des contenus ou « *entre el filo de la navaja* », en employant l'expression de Carlos Monsiváis. Cependant, sa voix littéraire continue à se transformer ; plusieurs projets théâtraux ont vu le jour dans son pays d'origine comme ailleurs. Parmi les plus importants, citons la compagnie de théâtre *Chilean Busines* qui a mis en scène : *De perlas y cicatrices, Tengo Miedo Torero* et *Cristal tu corazón* ; ou encore la compagnie de théâtre de l'uruguayen Gerardo Begérez qui a adapté *Tengo Miedo Torero* y *Ese loco afán*. En France, la compagnie La diagonale s'est intéressée au roman *Tengo miedo Torero*, mis en scène par Esther Mollo, intitulé *Terreur Torero*.

Le 23 janvier 2015, Pedro Lemebel s'éteint à 62 ans des suites du cancer qu'il avait développé.

Talons aiguilles

Être homosexuel et l'afficher publiquement n'est pas une démarche courante dans

[113] Traduction Anglais-Américain par Katherine Silver, Nueva York, Grove Press Reprint édition, 2005.
[114] Traduction française par Alexandra Carrasco, Paris, Denoël, 2004.
[115] Traduction italienne par Giuseppe Mainolfi et M.L Cortaldo, Milano, Marcos y Marcos editoriale, 2011.
[116] Traduction allemande par Mattias Strobel, Berlin, Suhrkamp Verlag KG, 2004.

l'espace social et culturel chilien. Pendant des siècles, l'homosexualité, le lesbianisme, la transsexualité et la bisexualité sont restés dans le domaine du privé, comme des sujets *tabous* qu'il fallait ignorer voire éradiquer. Le monde artistique et littéraire ne s'éloigne pas de cette dynamique. Malgré sa liberté de reproduire les diverses réalités, ces thématiques ont été maigrement représentées. Il faudra attendre la fin du XXe siècle pour rencontrer des artistes qui travaillent ouvertement ces sujets ou des personnes qui affichent leur sexualité en dehors de la norme hétérosexuelle. En ce sens, Pedro Lemebel pourrait être considéré comme un pionnier, car il serait le premier à percer l'espace social médiatique avec *Las Yeguas del Apocalipsis* et à instaurer un débat concernant les *minorités sexuelles*. Il est aussi le premier écrivain ouvertement homosexuel qui ait reçu la bourse Guggenheim pour son travail[117].

Cependant, il existe dans la littérature chilienne quelques auteurs qui avaient déjà créé des œuvres où l'homosexualité tenait une place centrale. En 2001, l'écrivain Juan Pablo Sutherland publie le recueil *A corazón Abierto : geografía literaria de la homosexualidad en Chile,* un travail très exhaustif sur l'érotisme homosexuel dans la production nationale où il réunit des fragments d'œuvres de différentes époques du XXe siècle. L'auteur les rassemble par noyaux métaphoriques en essayant de soulever les points en commun, les questionnements et les préjugés implicites installés dans l'imaginaire collectif. On peut qualifier ce recueil comme étant *« una suerte de geografía literaria gracias a la cual la homosexualidad toma forma propia y particular en cada autor.* »[118] Les auteurs revisités par Sutherland sont au nombre de trente et les thématiques abordées comprennent l'homosexualité, le lesbianisme, la transsexualité et la bisexualité. Bien que le livre de

---

[117] FOSTER David Willian, « El estudio de los temas gay en América Latina desde 1980 », *Revista Iberoamericana* LXXIV, Pittsburgh, 2008, p 936

[118] SUTHERLAND Juan Pablo, *A corazón Abierto*, Santiago de Chile, Sudamericana, 2002.
Il nous semble intéressant de reprendre quelques noms soulevés par Sutherland pour mieux aborder plus tard la question de l'homosexualité chez Lemebel. Parmi les auteurs cités, nous trouvons la figure d'Auguste D'Halmar qui fut l'un des premiers intellectuels à reconnaître son homosexualité et à consacrer un roman entier à ce sujet. Intitulé *Pasión y Muerte del cura Deusto,* publié en 1924*,* il raconte l'histoire d'amour impossible entre un gitan « aceitunita » et le prêtre Deusto. Le décor est la ville de Séville du début du siècle. Il est considéré comme le premier livre homosexuel en langue espagnole. En reprenant le recueil de Sutherland, nous y trouvons aussi la figure de Carlos Vettier, de Joaquín Edwards Bello et la personnalité du journaliste Alone. José Donoso fait aussi partie de la liste à travers son livre « *El Lugar sin límites* » publié en 1966. Celui-ci relate la vie de La Manuela, un travesti propriétaire d'un lupanar, où il/elle vit avec sa fille, la Japonesita. Dans ce territoire sans loi, la Manuela rencontre la violence et la haine que sa figure déstabilisante provoque dans la communauté.
La grande absente dans ce recueil est Gabriela Mistral, prix Nobel de littérature en 1945, qui pour des raisons de droits d'auteur n'a pas pu figurer dans l'ouvrage. Sutherland explique dans l'introduction de son livre qu'il aurait souhaité inclure « La flor del aire », « La extranjera » et « La que camina » des livres *Tala* et *Lagar*. Tous ces poèmes nous montrent une autre Gabriela Mistral qui n'a pas encore été décryptée.

Sutherland offre un panorama de la production autour de la thématique homosexuelle au Chili, nous pouvons affirmer que cet effort reste très restreint, vis-à-vis de la production littéraire globale de la nation[119].

Dernièrement, le sujet a été mis en avant au Chili en raison de l'acceptation généralisée de la culture *gay* occidentale, comprise comme celle qui reste dans le cadre de la beauté, de l'hygiène et du stéréotype étasunien. Malgré ce phénomène d'homogénéisation de l'homosexualité « qui ne dérange pas », nous pouvons trouver un aspect positif : aujourd'hui, les maisons d'édition commencent à publier et à distribuer des ouvrages qui travaillent sur la question, ce qui a permis un enrichissement considérable de la réflexion. En 2011, est publié un recueil de chroniques du journaliste Oscar Contardo intitulé *Raro*[120], qui s'interroge sur la manière dont la société chilienne se configure vis-à-vis des minorités sexuelles. Le livre transite par différentes périodes de l'Histoire en essayant de dévoiler les mécanismes qui ont construit les discours de l'homosexualité.

Dans l'aire géographique latino-américaine, les premiers recueils *sur* ou *de* littérature homosexuelle ont vu le jour pour la première fois à la fin des années 60 au Brésil avec le recueil de contes *Historias do amor maldito*[121] en 1967 et avec le recueil poétique *Poemas do amor maldito*[122] en 1969.

Mais, pour les lettres hispano-américaines, il a fallu attendre jusqu'en 1996 pour voir surgir le premier recueil de contes intitulé *De amores marginales* dans lequel l'écrivain Mario Muños réunit plusieurs récits mexicains parlant d'homosexualité. Cependant, l'ouvrage

---

[119] Durant les années 90 le nombre d'éditions et ventes littéraires ont augmenté considérablement dans le pays, ainsi la littérature homosexuelle a pu profiter de cette tendance : en 1992 est publié *Sodoma Mía* de Francisco Casas, en 1994 *Ángeles Negros* de Juan Pablo Sutherland, la même année *Cuento Aparte* de René Arcos, en 1995 *La esquina es mi corazón* de Pedro Lemebel, en 1997 *Viudo* de Jorge Ramírez, en 1996 *Loco afán* de Pedro Lemebel, en 1998 *De perlas y cicatrices* de Lemebel et *Cuentos masculinos* de Carlos Iturra, en 1999 le livre de contes de Sutherland *Santo Roto* et la réédition de *Vidas vulnérables* de Pablo Simonetti. En 2000 paraît *La epifanía de una sombra* de Mauricio Wacquez ; *Fiesta de Hombres* de Víctor Borquez, en 2001 ; *Tengo miedo torero* de Lemebel en 2003 ; du même auteur *Zanjón de la Aguada*, en 2004 ; ainsi que *Madre que estás en los cielos* de Simonetti et *Mariquita linda* de Lemebel. En 2006 sont publiés *El filo de tu piel* de José Valenzuela ; en 2008 *El amante sin rostro* de Jorge Marchant Lazcano, la *Trilogía de las Fiestas* de Rodrigo Muñoz et *Serenata Cafiola* de Lemebel. La liste n'est pas exhaustive, mais elle donne une vision générale. Une majorité des auteurs cités apparaît dans le livre *El deseo enorme cicatriz luminosa ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas* de l'écrivain Daniel Balderston, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.

[120] CONTARDO Oscar, Raro. Una Historia Gay de Chile, Santiago de Chile, Planeta, 2011.

[121] DAMATA Gasparino, FREITAS Osvaldo, MONTÉIRO MACHADO A, Rio de Janeiro, Gráf. Récord Ed., 1967, 430 pp.

[122] DAMATA Gasparino, AYALA, Walmir, Brasilia, Coordenada Ed, 1969.

pionnier est *Historia de un deseo*[123] de l'Argentin Leopoldo Brizuela, en 2000, qui deviendra avec le recueil de Sutherland une référence dans le genre.

L'un des derniers recueils consacrés à la thématique est *Mapa Callejero, crónicas sobre lo gay desde América Latina*[124], coordonné par José Quiroga et publié à Buenos Aires en 2011. Celui-ci rassemble un corpus de chroniques journalistiques et littéraires, en suivant un ordre chronologique à partir de la fin du XIXe siècle, dans lequel l'homosexualité se pose comme une possibilité de lecture. L'auteur suggère des lectures et des analyses qui mettent en avant la question de l'homosexualité, sans jamais affirmer leur classification. Quiroga s'amuse à lire entre les lignes, à s'introduire dans les métaphores pour y trouver d'autres sens.

Ces recueils *sur* et *de* littérature homosexuelle doivent en grande partie leur existence aux travaux pionniers des écrivains argentins Néstor Perlongher et Manuel Puig. Ces deux auteurs ont abordé l'homosexualité de manière explicite, engagée et critique, en faisant d'elle la colonne vertébrale de leurs créations. Ces approches ouvertes face à la thématique homosexuelle, qui délaisse « le secret », « le détournement » ou « l'écriture labyrinthique » - toutes des stratégies du *non-dit*- marquent un changement dans la façon d'écrire et de raconter l'homosexualité. Les travaux de Perlongher en tant que poète, sociologue, journaliste et militant du *Frente de Liberación Homosexual* ont contribué à élargir de manière plus hétéroclite le débat dans la sphère publique et artistique pendant plus de vingt ans. Nous aborderons avec plus d'attention ces deux auteurs en lien avec l'œuvre de Pedro Lemebel, mais il nous a semblé important de signaler leur place dans cette traversée chronologique.

Ainsi, au sein de ce tableau autour de la littérature homosexuelle ou des minorités, quelle est la particularité de Pedro Lemebel ?

Premièrement, il nous semble très important de souligner que pour Pedro Lemebel, il n'existe pas de littérature homosexuelle, mais une littérature des *minorités*. Cette affirmation place son travail dans un territoire beaucoup plus large, car il ne se restreint pas à des demandes spécifiques (du *monde* homosexuel), mais il englobe toutes les revendications de ceux qui ne peuvent pas s'exprimer à cause du système dominant. Il tisse ainsi un texte ouvert dans lequel toutes les voix ont une place.

> *Yo, además, no creo que exista una literatura homosexual. Monsiváis habla de escrituras castigadas, lo que incluye otras minorías y otras sexualidades por*

[123] BRIZUELA Leopoldo, *Historia de un deseo,* Buenos Aires, Planeta, 2000.
[124] QUIROGA, José, *Mapa Callejero*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

aparecer, que se están expresando sobre todo en los jóvenes. Creo que el asunto homosexual ha vuelto a mutar, así como lo hizo en los 80 por el sida[125].

La même réflexion est partagée par l'auteur mexicain Carlos Monsiváis, qui affirme : *« No hay literatura gay, sino la sensibilidad ignorada que ha de persistir mientras continúe la homofobia, y mientras no se acepte que, en materia de literatura, la excelencia puede corresponder a temas varios »*[126].

L'une des particularités qui éloignent la figure de Pedro Lemebel de celles d'autres écrivains, en travaillant sur le même versant que Sutherland, est que le chroniqueur dresse son choix sexuel comme *son lieu de positionnement,* c'est-à-dire comme un élément structurel de son travail artistique et littéraire. À partir de ce territoire reconnu et parcouru, l'écrivain crée, écrit et nous parle. Cette *loca*lisation de l'auteur, ainsi que celles des voix narratives qu'il déploie, prend une forme matérielle lorsqu'il abandonne le nom de son père, adoptant celui de sa mère, avec lequel il deviendra le chroniqueur reconnu d'aujourd'hui. Depuis ses performances avec *Las Yeguas del Apocalipsis,* ses contes et ses chroniques, nous voyons l'ensemble se teinter de couleurs qui nous rappellent son homosexualité, laquelle sera toujours liée à ses origines sociales. Ainsi, Lemebel s'exprime dans un programme de télévision chilien : « *No existe el homosexual, existen los maricones del pueblo y todos sus nombres que en sí son la cicatriz de los daños ejercidos desde la homofobia* »[127]. Cette phrase résume sa démarche concernant l'homosexualité. D'une part, il rejette l'étiquette qui réunit et homogénéise les subjectivités dans un mot qui *nomme* une seule façon d'être. D'autre part, il affirme son engagement auprès de ces *maricones,* « pedés » du peuple. Cette idée est exprimée longuement dans sa chronique *Loco afán*[128].

L'intérêt que la littérature de Lemebel porte à l'homosexualité est, selon ses propos, une façon de rompre avec la tradition hétérosexuelle qui envahit les consciences, devenant une lutte contre ce qui est vécu et vu comme normal.

Me interesan las homosexualidades como una construcción cultural, como una forma de permitirse la duda, la pregunta; quebrar el falogocentrismo que uno tiene

[125] MATUS Álvaro, *Juego de máscaras*, *Revista de libros del Mercurio*, Santiago de Chile, 12 de Agosto de 2005 et disponible en http://www.letras.s5.com/pl2609051.htm
[126] MONSIVÁIS Carlos, « Yo no concebía como se escribía en tu mundo raro » o del barroco desclosetado dans *Desdén al Infortunio Sujeto, Comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2010, p. 39
[127] BLANCO Fernando, « Comunicación, política y memoria en la escritura de Pedro Lemebel » *Reinas de otro cielo*, LOM, Santiago de Chile, 2004, p.53
[128] LEMEBEL, Pedro, *Loco afán, op., cit.,* p.116 (Anagrama)

> *instalado en la cabeza. Es como la construcción cultural de un otro, tal vez en ese otro están incluidos otros colores, otras posibilidades insospechadas de las minorías*[129].

À chaque présentation, Pedro se travestit, se maquille et monte sur ses talons aiguilles pour nous dire visuellement que son lieu d'énonciation, cet endroit d'où il nous parle, est celui du travestisme et de l'étrangeté. Dans l'émission de télévision *Trazo mi Ciudad*, l'auteur approfondit la signification des talons aiguilles, en expliquant qu'ils représentent une plateforme qui lui permet de dépasser le lieu d'infériorité assigné par son homosexualité. Autrement dit, ils sont le lieu surélevé qui lui permet de parler en tant qu'homosexuel. Plus encore, les talons aiguilles deviennent une image de son discours toujours pointu et sur la défensive. Nous présentons ici une seconde facette de son positionnement, car l'écrivain se situe également du côté des homosexuels que le système n'a pas pu « homologuer » et ainsi accepter.

> *Existe una homosexualidad gay, blanca, apolínea que se adosa al poder por conveniencia. En ese sentido hay minorías dentro de las minorías, lugares que son triplemente segregados como lo es el travestismo. No el trasvestismo del show que ocupa su lugar en el circo de las comunicaciones, sino que el trasvestismo prostibular. El que se juega en la calle, el que se juega al filo de la calle, ese es segregado dentro del mundo gay, o también son segregados los homosexuales más evidentes en este mundo masculino. Aquí en Chile, por ejemplo, donde yo vivo que es una población, lo gay se entiende como una rara ecología, 'qué es eso', un cierto arribismo de comerse la palabrita y sustituirla por otras, de encubrir las otras categorías que han recreado tanto la homofobia como el folklore homosexual. Son palabras de agresión a lo homosexual, como el coliza o tereso, que al usarlas yo las descargo de esa energía brutal*[130].

La présence d'organisations et de groupes homosexuels au Chili pendant la dictature est très restreinte : le collectif féministe lesbien *Ayuquelén* (en langue mapudungun « joie de vivre ») créé en 1984, le mouvement de libération homosexuel MOVILH, fondé en 1987 et las *Yeguas del Apocalipsis*. L'avènement de la démocratie en 1988 permet la création d'autres groupes qui commencent doucement à faire entendre leurs revendications. Cependant, ce n'est que le 4 mars 1992 que l'homosexualité s'installe dans le débat national. Ce jour-là, plusieurs organisations de défense des Droits de l'Homme réalisent une manifestation en commémoration de la fin du Rapport Rettig[131] à laquelle le MOVILH décide de participer.

---

[129] JEFTANOVIC Andrea, *Lemebel el cronista de los márgenes,*» *Revista Lucero*, Berkley, Université de Californie, 2000 http://www.letras.s5.com/lemebel50.htm, [consulté le 15 octobre 2012]
[130] JEFTANOVIC Andrea, *Ibidem*.
[131] Rapport élaboré par la « Commission de Vérité et Réconciliation » dans lequel se signalent tous les crimes

Une dizaine de manifestants homosexuels habillés de noir et masqués portent une affiche où l'on peut lire : « *Por nuestros hermanos caídos, Movimiento de Liberación Homosexual* »[132]. Leur présence soulève de fortes critiques, surtout parmi les participants et les partis politiques de gauche, et une importante réaction dans les médias. À partir de ce moment, les discours sur l'homosexualité commencent à inonder la presse. Pedro Lemebel fait référence à cet événement fondateur dans la chronique consacrée à la militante de gauche « Sola Sierra » dans le recueil *Zanjón de la Aguada*.

L'écriture lémébélienne émerge dans ce contexte où débutent les espaces d'expression et les débats. Écrire en prenant position dans le territoire de l'homosexuel prolétaire est donc une transgression qui suit celle initiée avec las *Yeguas*, mais qui cette fois-ci délaisse l'instant inhérent à la *performance* pour s'ancrer dans la perpétuité de la lettre écrite.

Plusieurs zones de contact avec l'homosexualité apparaissent dans le travail lémébélien, différentes zones de frottement qui font de ses récits un appel constant à la réflexion autour de la sexualité et de l'érotisme. Mais nous avons choisi deux voies d'accès qui nous semblent définir l'influence de l'homosexualité dans son écriture.

Tout d'abord, nous retenons le *regard* homoérotique qui envahit la majorité de ses textes, en installant un œil érotisant et érotisé dans l'espace-temps lémébélien. Ce *regard*[133], en tant que support discursif, fonctionne comme créateur d'un univers tamisé par la sexualité, la sensualité et l'érotisme et où l'homosexualité prend la plupart du temps une place privilégiée. Ainsi, Lemebel fait écho aux vers de Vicente Huidobro « *cuanto miren los ojos creado sea* »[134] et suit la tradition grecque du dieu Éros – qui selon la version des *Rhapsodies* est à l'origine de la création – en engendrant toute une cartographie des lieux, des individus et des transits imprégnés par la pulsion érotique. Le regard homoérotique a une présence active dans tous les recueils, mais nous le voyons apparaître avec plus d'intensité dans ses trois premiers livres. L'œil érotisant dévoile et transforme les espaces communs de la ville en des lieux où le sexe peut se donner rendez-vous. Ainsi, nous le voyons contempler les parcs « *Y así, de beso en beso, de gesto en gesto, entramos al parque, esquivamos unos policías a caballo y nos encontramos entre arbustos, sentándonos en un escaño* »[135]; les salles de

meurtriers commis sous dictature.
[132] ROBLES Víctor Hugo, *Bandera Hueca*, Santiago de Chile, ARCIS-Cuarto Propio, 2009, p.9
[133] Nous allons nous concentrer sur ce point dans le deuxième chapitre de notre étude.
[134] HUIDOBRO Vicente, *Poemario El espejo de agua*, Buenos Aires, Orión, 1916.
[135] LEMEBEL Pedro, *Serenata cafiola*, Santiago, Seix Barral, 2008, p. 203

cinéma : « *Quizás el revelado en tecnicolor de esta última escena, recrudezca la sombra de una cabeza hundida en la entrepierna de algún oficinista apurado* »[136] ; les bains turcs : « *los baños Placer ocultan en la niebla historias clandestinas [...] Cruzas de machos asfixiados [...] se reconcilian con otros escualos de la misma especie* »[137] ; les salons de coiffure : « *Pero antes de tocar el gusano erecto, el péndex reacciona y le quita las manos, le dice que se chante. Primero córtame el pelo y después te hago feliz tocando la corneta* »[138] ; le coin de la rue: *« desaguando la borrachera en la misma escala donde sus padres bleatlemaníacos me hicieron a lo perrito*»[139] ; les prisons : « *Día a día, muchos hombres cruzan el pórtico penitencial [...] Algunos, con el alcatraz mudo de espanto, tendrán que pagar el noviciado cruzando un callejón oscuro boca abajo y goteando lágrimas de suero por la entrepierna* » [140]; et les casernes : « *Una ojeada de perfil desliza al compañero de camarote, casi incidental al recoger el jabón, al agacharse la punta que rosa el lomo como un beso distraído en medio del apuro* »[141].

Ainsi, le regard érotisé fait irruption dans tous les domaines sociaux-culturels de la nation. L'œil de l'écrivain se consacre à homo-érotiser les personnages fondateurs de l'Histoire, les emblèmes de la Nation, les individus du monde de la télévision et les citoyens communs. Il intitule par exemple une de ses chroniques qui relate les traditions de la fête nationale « *Chile mar y cueca* », titre qui joue avec la sonorité « *maricueca* », qui en argot chilien est synonyme d'homosexuel. Plus encore, il décrit les rêves érotiques d'un curé qui participe au spectacle quotidien télévisé que soutient la dictature :

> *El fraile de la telé, se veía en un cielo azul marino persiguiendo mancebos con alitas y arcángeles de piernas peludas, enjambres de acólitos y querubines que el Altísimo le daba de premio por su lucha antimarxista*[142].

Il entretient ce même geste homo-érotisant vis-à-vis des espaces *genrés* de masculinité, comme le stade de foot où la présence d'un homosexuel parmi les *machos* déstabilise tout l'entourage : « *Aquí hay un maraco. Pareciera entonces que a la voz de maraco enmudece el estadio completo, la pelota se detiene en el aire justo antes de cruzar el*

[136] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón,* Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1995, p. 29
[137] *ibidem.,* p. 43.
[138] *Ibidem.,* p. 73
[139] *Ibidem.*, p. 15
[140] *Ibidem.,* p. 47
[141] *Ibidem.,* p. 53
[142] LEMEBEL Pedro, *De perlas y Cicatrices, op,.cit*, p. 18

travesaño y el alarido de gol queda colgando en la o sin alcanzar en triunfo de la ele »[143].

Ce regard homo-érotique envahissant est donc une transgression du système qui nie l'existence de la pulsion érotique et ses diverses manifestations corporelles, parmi lesquelles l'homosexualité reste l'un de *tabous* principaux. La chercheuse Lucía Guerra Cunningham entrevoit la confrontation comme l'un des fondements du travail lémébélien : « *contra un sistema logocéntrico que ha negado el placer a lo anal, para restringirlo a la exclusiva función de la excreción. Lemebel elabora una poética del esfinter que desestabiliza y descentraliza desde los bordes devaluados del acto sexual homoerótico.* »[144]

La deuxième voie que nous évoquons est le *callejeo* lécheur ou la *poétique du sphincter* véhiculée par la figure de la folle[145] qui s'arbore comme sa représentante privilégiée. La folle est la dénomination retenue pour nommer l'homme travesti, généralement de classe populaire, qui à travers ses gestes, son langage et ses vêtements suggère une femme et qui se prostitue pour survivre. Sous la plume lémébélienne, la folle, forme de voix autorisée de l'auteur, devient un point de fugue de toutes les normes imposées par la société, c'est-à-dire qu'elle incarne l'élément déstabilisant qui fait irruption dans l'espace-temps pour nous signifier *l'anomalie* ; ce qui ne rentre pas dans les règles. Chez Lemebel, elle constitue, sans doute, une stratégie discursive de revendication de l'homosexualité précaire et de la mémoire. La folle lémébélienne marquée par ces deux caractéristiques transite en habitant et en abandonnant les définitions masculines et féminines, comme nous l'analyserons dans notre troisième partie. Lemebel la décrit ainsi : « *Una guirnalda humana de tacos y peluca que esta noche rumbea las aceras buscando un ángel perdido, que le cambie su perfume barato por una pluma de oro en el escote* »[146].

Pourquoi l'écrivain chilien privilégie-t-il cette figure dans son univers littéraire ?

La figure de la folle a été représentée dans la littérature d'Amérique latine par plusieurs écrivains : Molina de Manuel Puig dans *El beso de la Mujer Araña* et La Manuela de *El Lugar sin límites* de José Donoso. Malgré cette tradition, la folle que construit Lemebel

[143] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón op., cit,* p. 35
[144] GUERRA CUNNINHAMN Lucía, « Ciudad Neoliberal y los devenires de la homosexualidad en la crónicas urbanas de Pedro Lemebel » *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, N° 56, 2000, p. 89
[145] Dans la deuxième partie de notre recherche, nous allons analyser de manière plus approfondie cette figure structurelle de l'univers lémébélien. C'est pour cela que nous allons seulement souligner quelques caractéristiques qui essaient de répondre à l'intérêt que la *Folle* éveille dans l'écrivain.
[146] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit.,* p. 115

se distingue des autres dans le pouvoir d'engendrement que lui confère l'écrivain. Autrement dit, la folle qui transite dans les chroniques participe à une dynamique de construction et de déconstruction de l'espace-temps qu'elle habite.

> *La ciudad, si no existe, la inventa el bambolear homosexuado que en el flirteo del amor erecto amapola su vicio. El plano de la city puede ser su página, su bitácora ardiente que en el callejear acezante se hace texto, testimonio documental, apunte iletrado que el tráfago consume*[147].

Ce pouvoir d'engendrement, que nous pourrions lire comme une mise en place du *désir* de la folle pour créer et pour métamorphoser la réalité, comme nous l'analyserons dans notre deuxième partie, fait écho à sa façon de confronter, de défier, et même de solliciter le danger. Lemebel lui-même l'exprime ainsi :

> *Esto va más allá de lo sexual. Pasa por llevar al extremo este peligroso juego cruzado, además, por el engaño de la sobrevivencia. Tiene una relación con la vida mediada por el golpe, por una cosmética dolorosa. Así su misma ortopedia la relacionan con su cuerpo como si fuera un cuerpo ajeno. Pero esto se da acá en Latinoamérica. En ellos está la risa como una ironía como una eterna parodia de sí mismo. Nunca los puedes llevar al drama real porque los deshaces*[148].

Faisant allusion à la question précédemment posée, Lemebel assumerait la figure de la folle. D'une part, elle lui permet de créer une nouvelle possibilité d'ordre qui passe forcément par la déconstruction et qui, dans ce sens, nous pousse, nous lecteurs, à penser et à nous penser différemment ; d'autre part, elle est la représentante des lieux précaires, de la périphérie, du monde agressé et oublié.

De plus, la folle amplifie la tâche du *flâneur* qui parcourt la ville en l'embrassant avec le regard, car elle la trempe de sa pulsion érotique et sexuelle qui cherche à établir la suprématie des fluides. Ainsi, la flânerie devient une *flânerie lécheuse* qui jongle avec le regard embrassant et sa langue vicieuse.

> *Esa boca loca del placer lenguado que sorbe pero no traga. Esa boca nómade que garabatea las vocales de un sexo urbano con la baba de la beba sodomita. Así, de falo en falo, la acrobacia de la loca salta de trapecio en trapecio. Apenas cebado un hombre, lo suelta para repetirse incansable: « No al amor, sí al casi ni me acuerdo ».*[149]

---

[147] LEMEBEL Pedro, « Homoéroticas urbanas (o apuntes prófugos de un pétalo coliflor) » *Loco afán*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 80

[148] LUONGO Gilda, ÁLVAREZ Mauricio, SÁNCHEZ Pilar, http://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2013/05/LA-TEATRALIZACIÓN-DE-PEDRO-LEMEBEL-EL-VOYEUR-INVERTIDO-SOBRE-SÍ-MISMO.pdf [consulté le 4 août 2014]

[149] LEMEBEL Pedro, « Homoéroticas urbanas (o apuntes prófugos de un pétalo coliflor) *Loco afán*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 82

La poétique du sphincter initiée avec le recueil *La esquina es mi corazón* fait référence à l'épidémie de Sida à laquelle Lemebel consacre sa deuxième anthologie, *Loco afán*. L'épidémie du XX^{è} siècle est l'un des *leitmotivs* que l'écrivain chilien expose au même titre que les violations des Droits de l'Homme. Ainsi, comme le formule Fernando Blanco, Pedro Lemebel fait glisser ses récits de la « *Ciudad sitiada a la Ciudad sidada* »[150]. L'auteur configure donc une nouvelle cartographie, celles des victimes et malades du Sida qui sont pour la plupart des *folles* et des homosexuels.

Cet engagement envers la population atteinte de la maladie, déjà présente dans son travail avec *las Yeguas del Apocalipsis*, repose sur le fait de *raconter*, ce qui constitue pour l'auteur le premier pas vers l'action. Il choisit de nous raconter la pandémie qui mène à la mort à travers la vie. Il nous révèle la vie des folles, leurs sentiments, leurs amours, leurs souffrances et finalement leurs morts. Il inaugure une cartographie des fragments de vies des « *locas preciosísimas* » qui, en exerçant la prostitution ont signé leur contrat avec le VIH, un acronyme encore inconnu pour la plupart, lointain ou étranger, et qui une fois identifié par le test devient l'appel et le rappel à la mort.

Il nous a semblé vital d'exposer les caractéristiques les plus marquantes de la vie de l'écrivain, puisque la majorité de son œuvre découle de ses expériences tant individuelles que collectives. Les chroniques lémébéliennes sont indissociables de la vie de l'auteur qui fait de son parcours une source inépuisable de narration et récit.

[150] BLANCO Fernando, « Ciudad sitiada, ciudad sidada. Notas de lectura para Tengo miedo, torero, de Pedro Lemebel », Cyber Humanitatis, Norteamérica, 4 octobre 2010. Disponible sur http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewArticle/5560/5428 [consulté le 29 octobre 2012]

Première partie

Seuils

> *Y en ese borde equilibrio, los tacones de la crónica rosa. En ese borde, que se carga de biografía, cuando amanezco melancólica… Todo se vuelve impredecible al preguntarse, preguntarme cuál género le queda mejor a mi escritura. No es mi trabajo averiguarlo.* [151]

L'œuvre de Pedro Lemebel est souvent associée à la chronique littéraire. Dans la plupart des études, essais et préfaces de ses livres, le mot *chronique* est la dénomination privilégiée pour identifier sa production littéraire. Cependant, cette apparente filiation avec le genre littéraire est constamment remise en question. L'afflux de formes et de structures comme la nouvelle, les paroles de chansons ou les témoignages qui interviennent dans ses textes deviennent de véritables enjeux de classification. Nous sommes confrontés à une « œuvre ouverte » et « hybride » qui ne se laisse pas classifier facilement. Cette « insaisissabilité » est d'ailleurs entretenue par Pedro Lemebel lui-même, qui accorde au mot « chronique » une place de choix lorsqu'il définit son exercice d'écriture, mais qui refuse son inscription directe :

> *Yo digo crónica por decir algo, quizás porque no quiero enmarcar o alambrar mis retazos escriturales con una receta que pueda inmovilizar mi pluma o asignarla en alguna categoría literaria. Puedo tratar de definir lo que hago como un calidoscopio oscilante*[152].

[151] BLANCO Fernando et GELPI Juan, « El desliz que desafía otros recorridos. Entrevista con Pedro Lemebel » *Reinas de otro cielo*, Santiago de Chile, LOM, 2004, p. 153
[152] *Ibidem.,* p. 151

Il est certain que la classification ou la dénomination chronique, utilisée pour définir l'œuvre de l'artiste chilien, a posé bien des difficultés au fil des années. Pour tenter de mieux cerner ce terme et ce qu'il sous-entend, nous allons tout d'abord réfléchir à la signification du mot chronique dans le travail lémébélien : quels aspects de ses chroniques sont empruntés à la chronique du XIXe siècle et quels sont ses apports ? Adopte-t-il le terme de chronique car il s'agit du seul lieu discursif lui permettant d'exercer son postulat *« ojo de loca no se equivoca* » ? Enfin, la chronique serait-elle l'espace textuel privilégié pour révéler la construction et reconstruction des subjectivités habitant dans un ici et maintenant ?

Cette partie de notre recherche commence par déceler toutes les interrogations posées auparavant à travers un parcours chronologique autour du genre pour mieux cerner ses transformations et variations.

Dans le deuxième chapitre, nous allons approfondir les particularités de la chronique lémébélienne, en tentant de la configurer à partir des nouveaux territoires proposés par celle-ci. De cette manière, nous allons explorer quatre aspects fondamentaux : matériel, symbolique, imaginaire et politique. Nous partons de l'hypothèse que la chronique de Lemebel crée une nouvelle géopolitique constituée d'un franchissement constant des limites.

Chapitre 1 La chronique : un espace privilégié des subjectivités

1.1. Vers une définition de la chronique

Le *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*[153] définit ainsi la chronique : « *Tomado del latín. Crónica-orum, "libros de cronología", "crónicas", plural neutro del adjetivo chronicus 'cronológico', tomado del gr. koronico*^{V} *"concerniente al tiempo" derivado de κρονο 'tiempo'*[154]. » La première définition du dictionnaire de la RAE[155] signale : *« f. Historia en que se observa el orden de los tiempos* ». D'autre part, le dictionnaire María Moliner indique : « *Obra histórica en que se exponen acontecimientos por el orden en que han ocurrido* ».[156]

Selon les différentes définitions du *Dictionnaire historique de la langue française,* la chronique « désigne un type de recueil de faits historiques rapportés dans l'ordre de leur succession ». Le *Grand Robert de la langue française* ajoute : « Histoire d'une famille ancienne et noble. Récit qui met en scène des personnages réels ou fictifs et évoque des faits sociaux, historiques et authentiques »[157]. Ces définitions plutôt étymologiques soulèvent trois éléments qui configurent de façon plus ou moins intégrale la chronique : le temps, les événements et les sujets (la famille ou les personnages) qui vivent ces événements. Tout cela renvoie à la notion de mémoire comme partie intégrante de la chronique. Son but serait de tracer, d'ouvrir une voie là où il n'y en a pas, ou si nous reprenons la métaphore du morceau

[153] COROMINAS Joan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* Volume I, Berna, Ed Francke, 1954, p. 949

[154]« Primera documentación histórica 1275, 1. *Crónica. Gral*., 4ª29; Gral. Est. 303b3. También en el *Conde Lucanor.* estuvo extendida la variante *corónica* (1 *Cron. Gral*. 320.11, *Alex*. 2269d, *Canc.* De Baena, Nebr., etc), favorecida por la etimología popular, pues las crónicas solían tratar de los hechos de personajes coronados, pero su punto de arranque pudo ser fonético, en castellano mismo, y más probablemente en el dialecto mozárabe donde la anaptisis en esta posición era ley ».

[155] Del lat. *chronĭca,* y este del gr. χρονικά [βιβλία], [libros] « en que se refieren los sucesos por orden del tiempo». REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española* XXII, Madrid, Espasa Calpe, 2001, p.687

[156] MOLINER María, *Diccionario María Moliner*, Segunda edición, Madrid, Gredos, 1998, p. 808

[157] ROBERT Paul, REY Alain, *Le Grand Robert de la langue française*, Le Robert, Paris, 2001, p.127

de cire de Socrate, d'imprimer la marque de ce dont nous voulons nous rappeler.

C'est dans ce sens que le témoignage de Carlos Monsiváis à propos des premiers chroniqueurs d'Amérique nous intéresse :

> *Cortés en sus Cartas de relación, Bernal Díaz del Castillo en Historia Verdadera […] ejercen una o varias funciones de la crónica: anticipación de la Historia, elocuencia contra el olvido, herencia testimonial […] Y por crónica se entiende la escritura de la Historia como programa de estímulos: « que siendo los cronistas los que con los libros de la Historia hacen patentes las memorias y sucesos pasados, asientan los presentes que experimentaban y dan norma para los futuros.* [158]

La mémoire est ainsi le pilier qui donne sens à cette forme d'écriture, ce même sens que reprend l'auteur chilien quand il parle de son labeur littéraire: « *Yo soy un esclavo de la memoria* »[159].

Nous allons voir comment Lemebel évite, la plupart du temps, de définir clairement le « genre chronique » et son travail littéraire. Au contraire, il joue avec la diversité des définitions dont les notions de *déplacement* et de *mémoire* sont presque les seules empreintes itératives qui définissent son travail. Nous reviendrons sur cet aspect ultérieurement.

Cependant, si nous affirmons que la chronique a comme fondement la mémoire, sa classification en tant que *forme discursive* est plus complexe. Depuis son apparition, elle a été rattachée à l'Histoire, à la littérature, au journalisme, au témoignage et comprise comme une *expression*, une *figure* ou un *contour* au sein des genres traditionnels. Cette problématique du *genre* concernant la chronique en Amérique latine a été étudiée par la professeure, journaliste et essayiste Susana Rotker dans son livre *La invención de la crónica*. À partir de l'étude des écrivains modernistes, et notamment de la figure de José Martí, elle avance l'idée que la chronique naît de la professionnalisation de l'écrivain à la fin du XIXe siècle, qui dut commencer à écrire dans les journaux pour pouvoir subsister. En ce sens, la chronique devient « *el punto de inflexión entre el periodismo y la literatura* »[160]. C'est ainsi qu'en tant que genre, elle est définie par son « hétérogénéité », son « hybridité » et sa « flexibilité dans le formel ». Le chercheur Julio Ramos dans le même livre ajoute que dans la chronique se dissolvent les catégories jadis confrontées : l'artistique et le non artistique, le littéraire et le para-littéraire ou la littérature populaire et celle des élites.

---

[158] MONSIVÁIS Carlos, *A ustedes les consta*, México, ERA 2006, pp. 16-17

[159] PAZ Miguel, http://miguelpaz.blogspot.com/2001/12/entrevista-pedro-lemebel.html, vendredi 7 décembre 2001.

[160] ROTKER Susana, *La invención de la crónica*, México, Fondo de cultura económica, 2005, p. 226

Toutefois, définir la chronique contemporaine, surtout après les années 70, signifie élargir encore plus le champ d'études et des définitions. À cet égard, la journaliste Cecilia Lanza Lobo, dans sa tentative de définition de la chronique, utilise le mot *déplacement.* En s'installant en dehors de l'espace réglementé par l'institution littéraire et journalistique, la chronique a systématiquement remis en question et brisé l'ordre établi, dilué les limites et déplacé les frontières.

> *Esta serie de deslizamientos permiten situar a la crónica más allá de la literatura y el periodismo, es decir, en el campo de la cultura como espacio vital de múltiples interrelaciones en el que confluyen saberes, relaciones, sentidos, afectos. Porque no es posible entender la crónica sino desde su intensa relación con el contexto, con la cultura. Ningún otro texto propone mirar y empaparse del espacio tanto como la crónica porque ningún otro texto resume/asume toda la (impregnación) contaminación de géneros tanto como la crónica*[161].

La chronique s'affranchit de la littérature et du journalisme pour se positionner dans le domaine de la culture, plus vaste et moins restrictif. De là, elle peut devenir un genre inclusif, ouvert et en constante mouvance. Dans ce sens, elle intègre de nouvelles formes ou codes tels que le feuilleton, le mélodrame, le langage de la publicité, la chanson pop-rock, le roman policier. En même temps, la chronique incorpore les outils méthodologiques des nouveaux postulats des sciences humaines : des techniques qui proviennent de l'ethnographie comme le témoignage, l'histoire orale ou la compilation d'histoires de vie.[162]

Malgré ces changements, le principe fondamental de la chronique continue à être son aspect référentiel. Elle entretient avec la réalité un rapport de dépendance originaire qui l'éloigne d'une possible appartenance au domaine de la fiction. Cet aspect référentiel ne l'empêche pas de se nourrir de nouvelles stratégies narratives pour se réinventer. À ce propos, Carlos Monsiváis explique que le versant littéraire de la chronique repose non seulement sur des aspects stylistiques, mais aussi sur « *un gesto de diferenciación que permite configurar la realidad empírica desde una mirada otra que se resiste al solo relato de lo real, entendiendo*

[161] LANZA LOBO Cecilia, *Crónicas de la Identidad: Jaime Sáenz, Carlos Monsiváis y Pedro Lemebel*, Ecuador, Andina Simón Bolívar, 2004, p.13

[162] Le livre d'Elena Poniatowska *La noche de Tlatelolco* livre les témoignages de plusieurs protagonistes du massacre de 1968. À partir d'un travail ethnologique, elle a pu récupérer un événement condamné à l'oubli. Poniatowska s'exprime à ce sujet: « No se trata de emitir un juicio general, sino de recoger la experiencia misma y su reflejo en la memoria de muchos. Los testimonios fueron fielmente transcritos: las palabras vibran en la página con su textura y su tono oral. Éste será un libro que será *oído* más que *leído*. » Quatrième de couverture, Mexique, Era, (1971) 2007.

como real el solo enunciado de los hechos. »[163]

Ce nouveau territoire de la chronique est celui de Pedro Lemebel. Il place son œuvre dans le mouvement des frontières et l'imprègne d'autres créations artistiques. Cette caractéristique se déploie avec plus de force à partir de son deuxième ouvrage *Loco afán* où il fait appel à diverses formes d'expression : un manifeste intitulé *Hablo por mi diferencia*, une lettre nommée *Carta a Liz Taylor* et une « chronique-répertoire », *Los mil nombres de María Camaleón* qui tente de compiler les surnoms les plus allégoriques donnés aux folles au fil du temps. Cette volonté persiste dans son recueil *De perlas y cicatrices* dans la partie nommée *Relicario*, dans laquelle sont affichées treize photographies illustrant les chroniques reliées au passé de la nation. Dans *Zanjón de la Aguada*, il insère une section intitulée *Porquería Visual* dans laquelle est présentée une série de photographies, d'affiches, de dessins et de souvenirs. Cette intervention visuelle, qui en comparaison avec le recueil antérieur n'illustre pas les chroniques, mais les complémente, sera prolongée dans les trois recueils restants. À la fin du même ouvrage, un chapitre intitulé « *Al cierre de cortinas* » propose au lecteur de déplacer son horizon d'attente générique lorsqu'il intègre le monde du théâtre à la chronique.

Par ailleurs, dans le recueil *Adiós Mariquita linda*, la dimension du témoignage est clairement assumée, il accorde une grande place aux souvenirs intimes d'une vie traversée par le désir et les rencontres amoureuses, sans pour autant supprimer le côté social et critique. Ainsi, quatre chroniques épistolaires consacrées à ses *amours-amants* émergent dans le recueil. Elles dévoilent l'intimité profonde –presque confessionnelle– de l'émetteur et du récepteur. Il y a également un résumé de la nouvelle intitulé *Chalaco amour* (*sinopsis de novela*), qui retrace les péripéties du narrateur pendant un voyage au Pérou, où il rencontre plusieurs « presque-amours » et beaucoup de problèmes. Ce récit d'une quinzaine des pages est construit comme un discours narratif rhizomatique, dans lequel s'entretissent deux histoires. Ainsi, le texte établit un principe de connexion et d'hétérogénéité. Chacune des histoires s'entrecroisent dans divers points fonctionnant comme un réseau. Par exemple, la rencontre de Pedro avec le « *peruano del semáforo* », devant lequel le narrateur déverse toutes ses remémorations, rend possible l'avènement des autres récits de ces *presque-amours* du narrateur pendant son périple au pays du soleil ; tels le Roger, le Juanca et la Simone, mais ces souvenirs sont souvent coupés par la voix du Péruvien qui opère comme point de liaison

[163] FALBO Graciela, *Tras las Huellas de una escritura en tránsito*, Buenos Aires, Al Margen, 2007, p.14

et aussi de multiplication lorsqu'il fait référence à tous les amours énoncés dans le récit.

> *Entre los hombres también se está solo, me escuché agregar, citando el único verso que recordaba de ese libro tan nombrado por lo siúticos de una época. Somos dos. Habló Juanca, mirando con desilusión la perpetua lluvia que no dejaba de caer. Hubiera querido, en ese instante abrazarlo, estrecharlo para cobijar así su infante y existencial decepción. Ser como otro árbol para brindarle la sobre fresca de mi tibio amor. Tú te enamoras de todos, pe, me interrumpió irónico el peruano del semáforo*[164].

Ce mécanisme se répète à travers les *micro-récits* glissés dans certaines de ses chroniques. Sur ce point, nous pouvons citer la chronique *La Noche de los visones (o la última fiesta de la unidad popular)* [165] dont les pages centrales présentent l'histoire de vie du travesti *la Chumilou*. Le récit principal retrace la fête de Nouvel An de 1972 d'un groupe de travestis. La description des événements projette le futur de ces travestis, qui verront la violence de la dictature s'installer et l'arrivée du SIDA. L'existence d'une photo qui cristallise ce moment à l'image d'un « *friso bíblico* »[166], réécrivant l'histoire chrétienne à partir de l'homosexualité, donne la cadence du récit à travers la répétition de la phrase : « *La foto no es buena* ». Cependant, le texte est arrêté par l'intervention d'un micro-récit qui s'accroche au principal, mais qui tout en présentant une connexion avec le premier déploie une autre péripétie, autre histoire de vie. Ce mécanisme, à nouveau rhizomatique, est déclenché par la présence d'un signifiant qui se répète ou plutôt se reformule, en passant d'une histoire à une autre, comme nous le verrons dans ce « baiser » qui glisse de la photo de la fête de Nouvel An au baiser hollywoodien qui construit (la Chumi) comme travesti, en l'éloignant de sa réalité :

> *Solo un beso parece decir la Chumilou al lente de la cámara que arrebata su gesto. Un solo beso del flash para granizarla de brillos, para dejarla encandilada por el relato de su propio espejo, su falsa imagen de diva proletaria apechugando con el kilo de pan y los tomates para el desayuno de su familia*[167].

Nous pouvons citer également, la chronique *Lucero de Mimbre en la noche campanal* qui déroule une réflexion sur les différences flagrantes des fêtes de Noël vécues à travers les diverses classes sociales. Le micro-récit est emboité dans le flux de ces descriptifs, par le biais

[164] LEMEBEL Pedro, *Adiós Mariquita linda*, *op., cit.,* p. 124
[165] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.,* p. 18-19
[166] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.,* p. 18
[167] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.*, p. 18

de la vie de Jacinto, un enfant homosexuel qui désirait toujours le cadeau incorrect : une poupée.

Ces quelques exemples, que nous allons approfondir dans notre deuxième partie, témoignent de la volonté lémébélienne de nous amener à *déplacer* notre horizon d'attente quant aux formes et aux champs artistiques. Ce déplacement s'étend à l'acte de réflexion qu'il nous propose : il doit être toujours en accord avec la transformation et le changement pour ainsi *ré-articuler* et *re-définir* la réalité.

Cependant, lorsqu'il présente son travail, dans la préface de son avant-dernier ouvrage *Serenata cafiola,* Lemebel dit :

> *Podría ser el cronista del high life y arrepentirme de mis temas gruesos y escabrosos. Dejar a la chusma en la chusma y hacer arqueología en el idioma hispanoparlante*[168].

Pour lui, la chronique contemporaine devient un moment de rencontre et de redéfinition des espaces où l'on trouve de nouveaux rôles, de nouveaux discours et de nouvelles sensibilités. Nous développerons plus en profondeur cet aspect à la fin du présent chapitre. C'est pourquoi se demander aujourd'hui si la chronique de Pedro Lemebel est historique, littéraire ou journalistique revient à réduire son travail aux principes canoniques des genres qui restent attachés aux discussions d'antan. Pour que la chronique contemporaine soit comprise comme genre culturel, pour que nous en saisissions bien toutes les particularités, il est indispensable d'en explorer la genèse et le développement. Cette analyse permettra d'une part de mettre en évidence les éléments qui font de la chronique un espace textuel où la porosité devient l'une des caractéristiques prépondérantes. D'autre part, elle exposera comment la chronique en tant que genre inclusif fonctionne comme espace privilégié dans lequel prennent corps et *voix* les subjectivités qui autrefois n'avaient pas de représentation. Ainsi, nous allons reprendre quelques étapes importantes dans le développement de la chronique qui nous fourniront les caractéristiques essentielles qui la dessinent.

Dans le contexte latino-américain, le mot « chronique » nous ramène tout d'abord à la période de la Conquête, de la colonisation et de l'évangélisation du Nouveau Monde, autrement dit au travail des historiens des Indes. Dès le départ, les conquistadors espagnols retranscrivent les événements survenus de manière chronologique, sans réelle préoccupation

[168] LEMEBEL Pedro, *Serenata cafiola*, Seix Barral, Santiago de Chile, 2008, p.12

littéraire, mais plutôt selon des critères de spontanéité descriptive. Cependant, ces textes sont devenus un instrument de consolidation et de légitimation de leur figure de *conquistadors-soldats-écrivains.* Pour eux, narrer les événements et surtout la scène du Nouveau Monde est une façon de s'approprier ce dernier, de le faire connaître et de le dominer. Ainsi, les premiers textes apparus ont pour but d'instaurer des référents dans les nouveaux espaces, ils aspirent à faire l'Histoire de ce territoire. Carlos Monsiváis l'explique ainsi :

> *A la gesta de tan bravos y leales súbditos de la corona española le corresponde en canto homérico que combine intimidación y relatos majestuosos, sus ojos maravillados y la sangre que chorrea en los altares. Los cronistas de las Indias, observan, anotan, comparan, inventan. Su tarea es hacer del Nuevo Mundo el territorio habitable a partir de la fe, el coraje, la sorpresa destructiva ante los falsos ídolos, la instalación de costumbres que intentan reproducir los peninsulares*[169].

Les premiers récits qui voient le jour dessinent un univers inconnu, une expérience inédite, voire exotique. C'est pourquoi, ils doivent légitimer leurs voix à travers l'édicte de « *lo visto y lo vivido* » qui impose un degré de vérité incontestable. Il est intéressant de remarquer que ce syntagme renvoie à la tension « expérience-savoir » qui apparaît à l'époque avec l'Humanisme. Les modèles de connaissance basés auparavant sur l'autorité sont substitués par l'expérience de « *lo visto y lo vivido* ». Ainsi, cette stratégie discursive privilégie la supériorité de l'expérience comme forme de connaissance.

Cette notion d'expérience pour le soldat qui écrit passe par son corps, comme le signale Margo Glantz : « *el soldado escribe con toda su corporeidad; es, subraya, testigo de vista […] esta distinción es esencial [pues] involucra en el acto de escribir no sólo su mano, sino su cuerpo entero* »[170]. Le *soldat-écrivain* souligne que son expérience, en tant qu'acteur et témoin, est une constante confrontation avec la mort et les dangers inhérents au projet de la conquête. De ce fait, ses récits s'appuient sur une rhétorique du corps qui devient écriture corporelle. Un exemple manifeste est celui de Bernal Díaz del Castillo dans son *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, où le chroniqueur souligne les grandes souffrances et tribulations vécues par les soldats espagnols pendant la conquête de l'empire aztèque.

En effet, cette rhétorique corporelle témoigne des marques, des cicatrices, des expériences et des batailles inscrites dans la chair des écrivains. Cette caractéristique des

[169] MONSIVÁIS Carlos, *op.,cit.,* p. 15
[170] GLANTZ Margot, « Ciudad y escritura: la ciudad de México en las *Cartas de relación* de Hernán Cortés »

chroniqueurs des Indes peut s'appliquer à la figure du chroniqueur lémébélien. Il intègre *lo visto y lo vivido* en passant aussi par le corps et ses sens : « l'œil voyeur », « la langue lâcheuse », « le toucher velouté », « l'ouïe attentive », « l'odorat indiscret » sont quelques éléments que l'écrivain met en place pour nous décrire le contexte habité, et qui fonctionnent comme dispositifs d'un corps qui subit et réagit. Ses stratégies d'écriture proviennent d'un corps qui demande à être représenté dans toutes ses parties. Pour cela, il nous révèle un corps morcelé : le phallus, l'anus, la cicatrice, le cœur, la bouche ; et des corps changeants : malades, errants, vagabonds, souffrants, travestis[171]. Sous une rhétorique corporelle, qui rend visible l'invisible et qui témoigne des *marques* laissées par l'expérience et l'observation, il donne la parole à son corps et à des corps. Cette rhétorique corporelle inaugurée par les chroniqueurs historiques et revivifiée par l'auteur chilien est l'une des caractéristiques constitutives de son travail en tant qu'écrivain et artiste visuel.

Reprenons notre parcours historiographique. L'arrivée des nouveaux écrivains humanistes, métis et Espagnols, rend le panorama plus complexe, puisqu'aux typologies humanistes s'ajoutent les divers tissus d'écriture qui la plupart du temps introduisent des divergences face aux événements du Nouveau Monde. Ángeles Mateo del Pino évoque :

> *Así, en un primer momento, junto a la crónica redactada por el conquistador -a la vez soldado y escritor- que espontáneamente describe aquello que ve sin acudir a citas eruditas, surge el historiador humanista, quien introduce en su escritura constantes comparaciones con la Antigüedad. Inmediatamente, aparece el historiador eclesiástico, el cual adopta, casi siempre, una postura crítica frente al discurso del conquistador*[172].

Quelques années plus tard surgit la figure de l'historien officiel[173] qui développe son travail sur commande. De cette manière, sa présence s'institutionnalise.

À partir du XVII[e] siècle, les différents royaumes commencent à générer leurs propres Histoires qui se particularisent et se dissocient de l'Histoire générale. Cette période comptera plusieurs chroniqueurs, dont le labeur central sera : « *exaltar lo genuino de las tierras*

Borrones y borradores, México, Ediciones del Equilibrista, 1992, p.32

[171] Le professeur Juan Poblete classifie les stratégies lémébéliennes à partir de trois éléments : la voix, l'œil et le phallus. Il indique que ces trois dispositifs dessinent les dynamiques sociales qui fondent le monde urbain du chroniqueur. *Violencia crónica y crónica de la violencia: espacio urbano y violencia en la obra de Pedro Lemebel en Espacio Urbano (comunicación y violencia en América Latina)*, Pittsburgh, Mabel Moraña, 2002, p.147

[172] http://correo.uasnet.mx/cronicadesinaloa/documentos/cronica%20y%20fin%20de%20siglo.htm, p. 9. [consulté le 4 mai 2011]

[173] Chroniqueur -cosmographe.

americanas »[174]. À ce propos, Carlos Monsiváis affirme que le but de la chronique de la conquête de l'Amérique n'était pas de faire ni de l'Histoire ni de la littérature, mais simplement :

> *Capturar las sensaciones del instante, apoderarse de la esencia de Cronos, defenderse de las versiones de los enemigos, celebrar de modo implícito y explícito su propia grandeza, salvar almas en contra de su voluntad, y anunciar el Reino de los cielos*[175].

Pedro Lemebel aborde la question de la chronique des Indes avec distance et non sans une certaine ironie, affichant clairement sa méfiance vis-à-vis des premiers chroniqueurs ecclésiastiques qu'il qualifie de « *curas-sapos* ». Le fait qu'il refuse tout rapprochement entre son travail et la genèse de la chronique nous indique sa volonté de rester dans l'*interstice* de la notion, toujours en confrontation avec celle-ci.

Le XVIII[e] siècle ou le Siècle des Lumières ouvre plusieurs débats autour de la valeur intellectuelle et morale des habitants du Nouveau Monde. Les questionnements basculent du côté de la philosophie, des sciences et de l'anthropologie. Les écrits vont se nourrir de discours plus rationnels, s'écartant ainsi de la simple expérience.

1.2. Modernisme et chronique

Le mot qui paraît caractériser le mieux le début du XIX[e] siècle en Amérique latine est le verbe « consolider ». En effet, après la période des Indépendances, le continent doit entamer un processus de renforcement et de construction dans tous les domaines : politique, social, éducatif, intellectuel et technologique. Les nouveaux États ont besoin de se moderniser pour pouvoir suivre les avancées du vieux continent et surtout son *modèle*. Vertigineusement, les villes subissent d'importantes mutations.

La modernisation des grandes capitales américaines entraîne un ensemble de modifications dans la vie quotidienne de l'homme. Il faut avoir plus de moyens de transport, plus de logements, une plus grande quantité de produits de consommation et plus de lieux de divertissement. De plus, l'homme assiste également à l'arrivée des trains, des machines à

[174] MATEO DEL PINO Ángeles, « Crónica y fin de siglo en Hispanoamérica (del siglo XIX al XXI) » in *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, N° 59 noviembre 2001, p.19
[175] MONSIVÁIS Carlos, *op., cit.,* p.19

vapeur, des usines, du téléphone, du télégraphe, des journaux. Il se trouve confronté aux débuts de l'industrialisation et de la consolidation d'États plus forts et moins autoritaires[176] qui, peu à peu, s'alignent sur le système économique international. Les centres urbains changent la configuration de la société et des classes sociales traditionnelles.

Du côté des lettres, le Modernisme renvoie de la même manière aux changements vécus. Les termes Modernisme et Modernité s'emploient presque sans distinction. L'écrivain Ángel Rama écrit :

> *El modernismo no es sino el conjunto de formas literarias que traducen las diferentes maneras de la incorporación de América latina a la modernidad, concepción socio-cultural generada por la civilización industrial de la burguesía del siglo XIX, a la que fue asociada rápida y violentamente nuestra América en el último tercio del siglo pasado, por la expansión económica y política de los imperios europeos a la que se suman los Estados Unidos*[177].

Le progrès est le meilleur symbole d'un possible avenir. La société peut atteindre ses rêves grâce aux idéaux d'efficacité et de travail. Il y a des changements constants de l'espace, des connaissances, de la matière, de la civilisation et de l'organisme même de l'homme. Tout cela constitue un système d'instabilité ou plutôt un sentiment incessant de transformation. En résumé, la Modernité est conçue comme :

> *un sistema de nociones de progreso, cosmopolitanismo, abundancia, y un inagotable deseo por la novedad, derivados por los adelantos tecnológicos, de los que se tenía conocimiento, de los sistemas de comunicación, y sin duda, de la lógica de consumo de las leyes de mercado que se estaban instaurando*[178].

Les moyens de communication illustrent parfaitement cette mutation de la société. Ils se sont transformés en un besoin pour le public en devenant des produits de masse, non seulement pour le consommateur habituel, mais aussi pour d'autres tranches de la société civile. Cette croissance a pu être constatée à travers la création des nombreux journaux qui sont apparus sur tout le continent[179].

---

[176] Seuls Cuba et Puerto Rico restaient sous la tutelle d'Espagne.

[177] RAMA Ángel, « La dialéctica de la modernidad en José Martí» in *Estudios Martianos*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1974, p.129

[178] MARSHALL Berman, *All that is solid Melts into Air. The experience of Modernity*, Nueva York, Simon and Shuster, pp 15-36 cité par Susana Rotker dans *La invención de la crónica*, México, Fondo de cultura Económica, 2005, p.34

[179] Quelques exemples : *La prensa (1869), La Nación (1870)* et *La Razón (1905)* de Buenos Aires, *El Mercurio (1900),* et *Las Últimas Noticias (1902)* de Santiago de Chile*, El Imparcial (1896)* et *El Universal (1909)* de Caracas, *El Espectador* (1887) et *El Tiempo (1911)* de Bogotá.

1.2.1. Chronique Moderniste

La littérature, ou simplement le fait d'écrire, au début du XIX[e], signifie sur le continent américain de mettre en œuvre le rêve modernisateur qui consiste à civiliser et à ordonner le non-sens de la barbarie américaine. La dichotomie entre barbarie et civilisation est utilisée à partir de la conquête pour déterminer la différence culturelle entre les Indiens, les noirs et les Européens. La notion de barbarie acquiert de l'importance avec la publication de l'ouvrage de l'Argentin Domingo Faustino Sarmiento intitulé *Civilización y Barbarie*[180].

Les premiers écrits littéraires et journalistiques décrivent des *tableaux vivants* – inspirés de la tradition française et espagnole essentiellement– qui répondent à un projet formel d'ordonner et de soumettre l'hétérogénéité de la barbarie au discours national que cherche à instaurer une autorité supérieure représentée par les nouveaux États. À ce sujet, Michel Foucault signale : « La première des grandes opérations de la discipline c'est donc la constitution de tableaux vivants qui transforment les multitudes confuses, inutiles ou dangereuses en multiplicités ordonnées »[181].

Nous voyons l'aspect moralisant, voire modélisant, qui domine les écrits de l'époque. Il faut *dominer* les masses en les classifiant.

De cette manière, les premières chroniques se rapprochent des configurations des tableaux naturalistes ou réalistes. Elles ont pour ambition d'ordonner l'espace de représentation nationale, et de délimiter ce qu'est « le national » et pour cela, il faut affirmer et caractériser l'identité choisie. Carlos Monsiváis synthétise :

> *Los cronistas del siglo XIX documentan, y lo que les importa más, promueven estilos de vida, que hacen de la reiteración de algunas costumbres el verdadero ritual cívico. Los cronistas son nacionalistas acérrimos porque desean la grandeza de una colectividad, y porque anhelan el sello de identidad que los singularice, los despoje de sujeciones y elimine sus ansiedades y su terror más profundo: ser testigos privilegiados de lo que no tiene ninguna importancia, contar el proceso formativo de la sociedad que nadie contempla. De allí, el miedo a la invisibilidad histórica, se desprende un sueño interminable en cuyo centro la Patria Agradecida bendice a los creadores que alumbran la índole de las tradiciones antiguas y recientes, las que sobreviven y las que prueban suerte*[182].

La chronique moderniste en tant que genre journalistique se forge à la fin du XIX[e]

[180] Santiago de Chile, Imprenta del Progreso, 1845.
[181] *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p.150
[182] MONSIVÁIS Carlos, *op., cit.,* p. 36

siècle, comme l'indique Ángeles Mateo del Pino :

> *Es a partir de 1875 cuando la prosa modernista comienza a fraguarse en el género periodístico de la crónica con una absoluta consciencia de lo que había de ser la labor estética e intelectual del movimiento literario que se iniciaba. De ahí se irá extendiendo a otros géneros como el ensayo, la novela, el cuento o la prosa poética*[183].

L'apparition de cette nouvelle chronique coïncide d'une part avec celle du mouvement moderniste en Amérique, et d'autre part avec le besoin des écrivains d'avoir un travail rémunéré, ce qui a impliqué leur professionnalisation. Avec la création de nouveaux journaux et l'augmentation de la production sur le continent, la presse devient une véritable source de travail.

Pour les *hommes de lettres,* les changements de la société devenue moderne sont déclencheurs de leur insertion dans le monde du travail. Être écrivain ne correspond pas à un métier, mais plutôt à une *vocation*, comme l'explique Pedro Henríquez Ureña. De fait, ils ont dû accepter de devenir enseignants ou journalistes pour subvenir à leurs besoins. Cependant, dans un premier temps, la plupart d'entre eux s'apitoient sur leur sort, comme l'explique Gutiérrez Nájera :

> *No hay tormento comparable al del periodista en México. El artesano se basta a sí mismo si conoce su oficio, pero el periodista no tiene que ser sólo "hombre duplex", sino el hombre que como dice Valhalla, puede dividirse en pedazos y permanecer entero. Debe saber cómo se hace pan y cuáles son las leyes de la evolución; ayer fue teólogo, hoy economista y mañana hebraísta o molinero; no hay ciencia que no tenga que conocer ni arte en cuyos secretos no deba estar familiarizado. La misma pluma con que bosquejó una fiesta o un baile, le servirá mañana para escribir un artículo sobre ferrocarriles y bancos […] Y todo sin tiempo para abrir un libro o consultar un diccionario*[184].

Les écrivains contraints à écrire dans la presse ont pu continuer à exercer leur plume moderniste dans leurs écrits journalistiques, ce qui a donné naissance à la chronique moderne. Cette nouvelle forme d'écriture accessible à tous a soulevé le problème de la différentiation entre ce qu'était l'art et ce qui ne l'était pas. Jusqu'à ce moment-là, *l'art* était associé à la littérature et à la création, et dans ce sens aux élites intellectuelles ; le *non-art* à tout moyen de production (journalistique) c'est-à-dire à la population. Cette fissure entre littérature et écriture s'est vue exacerbée avec l'apparition de la chronique, puisqu'elle se trouvait au point

[183] MATEO DEL PINO Ángeles, *op.,cit.*, p.2. À ce propos voir Julio Ramos, *Desencuentros con la modernidad, op., cit.*
[184] MONSIVÁIS Carlos, *op., cit.,* p. 48

d'inflexion entre le journalisme et la littérature. La complexité de la chronique naît justement de cette fissure ou tension entre journalisme et littérature qui se présente dans la genèse-même de la chronique.

Dans la même perspective, l'écrivain Ángel Rama dans son livre *Rubén Darío y el modernismo*[185] expose quelquescatégories qui différencient les écritures journalistique et moderniste. Comme caractéristiques de la première, il souligne la nouveauté, l'attraction, la vitesse, le *shock*, la rareté, l'intensité, et la sensation. Concernant l'art moderniste, il relève : la recherche de l'extraordinaire, la proximité des éléments dissemblables, le constant renouvellement, l'audace dans les thématiques, les registres des nuances, le mélange des sensations, l'interprétation des différentes disciplines. À partir de la rencontre entre ces deux stratégies d'écriture, nous allons trouver la genèse de la chronique, une conjonction de styles qui marque la naissance d'un nouveau genre.

Comme nous l'avons déjà vu, Susana Rotker et Julio Ramos ont proposé quatre caractéristiques qui définissent la chronique de la fin du XIXe siècle et qui nous semblent assez pertinentes. Elle est un genre « mineur », « hybride », « hétérogène » et « flexible dans le formel ».

Sans doute, la chronique moderniste ou « *el laboratorio de ensayo de estilo modernista* » –comme l'appelle Rubén Darío– est l'endroit où se métamorphose l'écriture, un espace de diffusion d'une sensibilité et d'une forme différente de comprendre *le* littéraire. Ce dernier étant déterminé par le rapport entre la beauté et l'élection consciente d'un langage, et par la *manière dont* ce langage a été verbalisé dans le discours.

Ainsi, en empruntant les propositions de Northon Frye qu'adopte Susana Rotker, nous pouvons dire que la chronique est complexe et passionnante parce qu'en se situant à la rencontre entre le journalisme et la littérature, elle contient deux sortes de significations : « *centrífuga y centrípeta o interna y externa* »[186]. Dans d'autres termes, le signe linguistique travaille au service du mouvement du texte, mais, en même temps, il renonce à être transparent, littéral et instrumental pour accéder à une fonction plus indépendante et spécifique.

Créer la chronique moderniste fut la tâche de plusieurs écrivains parmi lesquels nous

[185] Caracas, Ediciones de la biblioteca de la Universidad de Venezuela, 1970.
[186] FRYE Northorn, Anatomía de la crítica, Caracas, Monte Ávila, 1977 en Rotker, Susana, *op., cit.,* p.133

devons citer : Manuel Gutiérez Nájera, José Vargas Vila, Julián del Casal, Luis G. Urbina, Rubén Darío, Amado Nervo, José Juan Tablada, Enrique Gómez Carrillo et José Martí.

Susana Rotker approfondit sa thèse sur la chronique moderniste en s'inspirant de la définition employée par José Martí pour décrire son œuvre et développée dans le prologue au poème *Niágara* de Juan A. Pérez Bonalde :

> *Las pequeñas obras fúlgidas fueron poemas y fueron crónicas; fueron, en la práctica, el nuevo modo de escribir en prosa en Hispanoamérica, un modo por fin independiente -en asunto y forma- de los moldes heredados de España y Europa en general. En los textos periodísticos modernistas se encuentran características de otras literaturas, pero en un sincretismo tan peculiar que revela un lenguaje y una sensibilidad distintos. [...] La crónica, por sus características, era exactamente la forma que requerían los nuevos tiempos; en ella se producía la escritura de la modernidad. Según los parámetros martianos tenían inmediatez, expansión, velocidad, comunicación, multitud, posibilidad de experimentar con el lenguaje que diera cuenta de las nuevas realidades y del hombre frente a ellas, eran parte del fenómeno del genio [que] va pasando de lo individual a lo colectivo*[187].

Ainsi, l'intérêt porté à l'*esthétisme* du langage dans la narration des événements d'une réalité clamant l'urgence d'être racontée, est ce qui détermine la chronique moderniste. Nous soulignons cette caractéristique qui deviendra une constante dans les chroniques ultérieures et chez les chroniqueurs d'Amérique latine parmi lesquels Pedro Lemebel ne fait pas figure d'exception. Son travail d'écriture – ses stratégies d'écriture – est l'empreinte qui fait de ses chroniques des lieux de rencontre et de reconnaissance d'une diversité de réalités.

1.2.2. Chronique, sujet et ville : Le Chroniqueur invente-t-il la géographie humaine et urbaine ?

Depuis ses débuts, tant en Europe qu'en Amérique, la chronique s'est intéressée à deux topiques fondamentaux interdépendants : la construction des *sujets* ou des *subjectivités* et celle des *villes* (ou du Nouveau Monde). Nous allons tout d'abord nous intéresser au premier de ces topiques. Ultérieurement, nous aborderons le second sous une autre approche.

Pendant la Conquête et la colonisation, la chronique a façonné le contexte du Nouveau Monde et les sujets colonisateurs et colonisés. Ces derniers devaient répondre, la plupart de temps, aux critères diffusés par les différents intérêts de l'empire colonisateur. À ce propos,

[187] ROTKER Susana, *op., cit.,* pp.146-147

Rolena Adorno, remarque que pour *(re)*construire le *sujet colonial* (colonisateur et colonisé) il faut examiner le rapport entre identité et altérité. Adorno indique que pendant les XVI[e] et XVII[e] siècles, les processus fixant l'altérité sont plutôt liés à la ressemblance qu'à la différence. C'est ainsi que le conquistador espagnol est représenté par les valeurs de la « *cultura masculina, caballeresca y cristiana* »[188], tandis que le sujet colonisé est associé à la figure des Maures, Hébreux, femmes et sorcières.

Dans l'aire géographique chilienne, l'apparition du poème *La Araucana*[189] d'Alonso de Ercilla vers la fin du XVI[e] siècle marque de manière transcendantale la construction et future projection des subjectivités espagnoles, indiennes, métisses et de la nation en général. Ce chant épique qui rend nobles autant les conquistadors ibériques que les résistants *araucanos* (mapuche), en mettant en parallèle leur force physique et leur intelligence, a été interprété trois siècles plus tard par Andrés Bello comme le poème de la fondation de la nation chilienne. Le poète Pablo Neruda affirme qu'Ercilla est l'« *inventor de Chile* »[190]. Ce glissement de l'épopée de la conquête vers l'un des piliers de l'identité nationale expose, comment d'une part les récits coloniaux ont été de véritables discours idéologiques de création des subjectivités, et d'autre part comment ils ont été réutilisés et resignifiés afin de lire les nouvelles sociétés en construction. D'une certaine manière, tout était déjà anticipé.

La chronique du début du XIX[e] siècle travaille la construction de sujets attachés aux besoins des minorités intellectuelles. Elles cherchent à représenter leur réussite à travers la compassion que les populations démunies leur inspirent. Carlos Monsiváis explique :

> *Plazas y mercados, vecindades y accesorias, luces y fiestas de rompe y rasga; el pueblo no tiene nombre, tiene reacciones levantiscas y ánimos devotos que, si acaso, se aquietan o se sublevan en los arquetipos: los Juan Copete, y las Concha Soria, "seres mitológicos", el Mexicano y la Mexicana por antonomasia a quienes la mayoría de los cronistas, sin lenguaje individualizado identifican gracias a proverbios, refranes y respuestas adquiridas en bodorrios y casamisas, convites y bailes*[191].

Les sujets représentés correspondent aux archétypes et stéréotypes conçus par les chroniqueurs comme les représentants de la société qu'ils ont constituée comme tels. Ainsi,

---

[188] ADORNO Rolena, « El Sujeto colonial y la construcción social de la alteridad » *Revista de crítica literaria latinoamericana XIV/28,* Lima, p.67

[189] ERCILLA Alonso de, *La Araucana,* Madrid, Taller de Pierre Cossin, 1569-1578-1589.
Dernière édition : MADRID, Cátedra, 2011.

[190] NERUDA Pablo et al. *Alonso de Ercilla, inventor de Chile*, Santiago de Chile, Ed. Pomaire, 1971.

[191] MONSIVÁIS Carlos. *op., cit.,* p.28

nous nous confrontons à une absence de *psychisme* des sujets décrits et, à la place, les chroniqueurs se contentent de retracer –ou d'*inventer*– les pulsions et les tempéraments des communautés ou des groupes. Ce type de chronique a pour but de convaincre le lecteur : « *lo descrito no es accidente, sino esencia. No estás leyendo. Estás frente a un retrato de tu país, y sobre todo de la ciudad capital* »[192]. Il faut se reconnaître parmi les portraits proposés et en même temps réfléchir à cette appartenance, car cela incarne la volonté de devenir un membre reconnaissable de l'*Essence Nationale*. Comme nous l'avons déjà indiqué, ces tableaux vivants sculptent les populations et les masses qui se situent hors du projet civilisateur de l'État.

Jusqu'ici, le rapport entre la chronique et les sujets construits répond à des *projets* qui émanent des royaumes, des empires ou des nouveaux États. Dans ce sens, les sujets sont, la plupart du temps, engendrés par des volontés externes sans correspondre vraiment à *la* ou *les* réalité(es). Nous pouvons affirmer qu'il existe une sorte d'*intermédiaire* idéologique, politique, social dans la construction des subjectivités représentées.

Il faut donc attendre la chronique moderniste pour y trouver des sujets issus de la réalité ou, tout du moins, des sujets se passant d'un intermédiaire qui fixe leurs caractéristiques essentielles.

La chronique de la fin du XIXe siècle permet aux chroniqueurs de dessiner avec plus de liberté les sujets habitant dans l'espace à contempler et de leur donner diverses identités et psychologies. Les écrivains modernistes, malgré leur volonté de forger le « citoyen idéal » et leur souci de définir « ce qui est national », parviennent à s'affranchir des stéréotypes et des *projets* univoques. Ils trouvent cette liberté dans leur travail de la langue d'une part et d'autre part, dans l'individualisation de l'auteur, qui acquiert alors, un nouveau rôle : celui de chroniqueur *flâneur*, qui déambule dans la ville et ses faubourgs, au contact des diverses populations.

De ce fait, nous pouvons apprécier une multiplicité de subjectivités qui circulent dans les écrits et enrichissent l'univers retracé ainsi que les thématiques. Il faut signaler qu'un grand nombre d'auteurs travaillent comme *correspondants* dans d'autres pays d'où ils envoient leurs écrits. Ces récits, qui sont publiés dans les journaux, exposent non seulement des paysages étrangers, mais véhiculent aussi de nouvelles subjectivités et, par conséquent, de

[192] MONSIVÁIS Carlos, *op., cit.,* p.41

nouvelles façons de concevoir le monde. Julio Ramos va plus loin : « *el cronista emerge nuevamente como un productor de imágenes de la otredad, contribuyendo a elaborar un saber sobre los modos de vida de las clases subalternas, y así aplacando su peligrosidad* »[193]. Nous retrouvons des prostitués, des mendiants, des orphelins, des malades, des vendeurs et surtout une classe ouvrière qui commence à exister et à avoir des revendications.

Si nous considérons cet aspect de la chronique moderniste, nous pouvons affirmer qu'avec elle s'inaugure un véritable travail autour des *sujets*. Cela a impliqué une nouvelle façon de percevoir les rapports humains d'altérité et les problèmes d'ordre social. Nous sommes en présence d'une fragmentation de la collectivité, d'un détachement de la généralisation au profit des particularités.

Bien que la chronique moderniste se réapproprie de façon différente et plus libre le discours de l'altérité, en se détachant des projets antérieurs, celui-ci reste néanmoins contaminé par la peur générée par la nouvelle vie urbaine. L'auteur ornemente donc ses ambiances et les sujets décrits, comme il est possible de le voir dans le fragment suivant :

> *Antes de acostarme vuelvo a abrir mi ventana para contemplar el espectáculo de la calle expresiva. […] El ir y venir lento, tan lento como en todas partes, de las vendedoras de caricias, sugiere ideas de infinita piedad. ¡Ah! ¡Las cortesanas de la Avenida de Mayo! […] ¡Si por lo menos tuvieran algo de provocador, algo de perversas, de diabólicas! Pero van las pobres unas tras otras, sin coqueterías, casi sin aliento*[194].

Pedro Lemebel, qui accorde une attention toute particulière aux sujets habitant la ville et ses recoins, s'inscrit dans la lignée des chroniqueurs modernistes. Il va à la rencontre de toutes les subjectivités oblitérées ou écartées des récits d'antan. Malgré cette affirmation, le travail de l'auteur chilien présente quelques différences. Tout d'abord, il faut signaler que le *regard* et le *vécu* des écrivains du début du XIXe proviennent pour la plupart, de la naissante bourgeoisie éduquée, cela a imprégné leurs récits d'une vision socio-culturelle et politique et d'une expérience de vie souvent très éloignées de celles des classes sociales décrites. Malgré la volonté d'une partie des chroniqueurs d'écrire sur et dans les marges de la société, ils n'ont jamais fait partie de ces marginalités. Cela a créé un fossé entre le producteur de l'énonciation et les sujets énoncés. En revanche, comme nous l'avons exprimé dans notre partie « Autour de

[193] RAMOS Julio, *Desencuentros con la modernidad Literatura y política en el siglo XIX*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2003, p.175
[194] GÓMEZ CARRILLO Enrique, *El encanto de Buenos Aires* en Julio Ramos, *op., cit.,* p.178

l'auteur », le *regard* et le *vécu* lémébélien proviennent de la classe sociale qu'il privilégie dans ses chroniques, ce qui établit un pacte entre la voix énonciative et les voix énoncées. Par ailleurs, ce vécu différent pourrait être considéré comme la deuxième marque de dissemblance avec les chroniqueurs modernistes. Lemebel *vit* la ville à partir de sa corporalité, ou plutôt de sa « *vivencia* »[195], comme nous pouvons le vérifier dans son recueil *Zanjón de la Aguada*, dans lequel l'écrivain cartographie la pauvreté des zones sud de la capitale en révélant la sienne, si inscrite dans sa peau, comme il le décrit poétiquement :

> *Pareciera que en la evocación de aquel ayer, la tiritona mañana infantil hubiera tatuado con hielo seco la piel de mis recuerdos*[196].

Nous retrouvons cette corporalité, privilégiant cette fois-ci la dimension sexuelle, également dans le recueil *Adiós Mariquita linda*, dont les textes narrent de multiples péripéties amoureuses.

Cette « *vivencia* » différenciatrice, presque généalogique, est rendue visible textuellement dans le sujet grammatical utilisé pour les subjectivités décrites. Chez les modernistes, l'emploi de la troisième personne « *él* », « *ella* », « *ellos* », « *ellas* » s'impose presque chez tous les auteurs. Pour sa part, Lemebel nous habitue à l'emploi de « *yo, nosotros, nosotras* » indistinctement, créant une alternance qui dissout les catégories d'altérité. Le « je » est autant ils/elles que moi. Ainsi, sujet de l'énonciation et énoncés sont indissociables. Nous pouvons citer plusieurs exemples, mais le plus représentatif se trouve dans le début de la chronique *La esquina es mi corazón (o los News Kids del bloque)* :

> *Dedicado a los chicos del bloque, desaguando en la misma esquina en donde sus padres beatlemaníacos me hicieron a lo perrito […] Yo me fumo esos vapores en un suspiro de amor por su exilio rebelde. Un brindis de yodo por su imaginario corroído por la droga. En fin, son tan jóvenes, ex-puestos y dispuestos a las acrobacias de su trapecio proletario*[197].

L'un des points apparemment partagés par les chroniqueurs modernistes et Lemebel est le souci de décorer la ville et les sujets qui l'habitent, comme nous pouvons l'apprécier dans la citation ci-dessus de Gómez Carrillo. Cependant, pour les premiers, cette volonté

---

[195] Nous avons choisi le terme espagnol « *vivencia* » car celui-ci renvoie à l'expérience de la vie en elle même, comme le signale Jorge Semprun dans son livre *L'écriture ou la vie*, lorsqu'il ne trouve pas d'équivalent en français pour exprimer son expérience de survie dans les camps de concentration de Buchenwald. Dans ce sens, le mot *vivencia* est une prise de conscience de la vie qui s'alimente du passé afin de construire le futur.
Voir. SEMPRUN Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p.149

[196] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.,* p.15

[197] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit.,* p.15

répond à l'idée de rendre moins inquiétants, vis-à-vis de la naissante société moderne, la ville et les sujets. Pour Lemebel, cette ornementation devient plutôt *maquillage* lorsqu'il colorie la cruauté et la laideur par laquelle il nous fait transiter, en nous permettant de la regarder de plus près et sans appréhension. Nous pouvons le constater dans ce fragment qui décrit la végétation des zones pauvres de la capitale :

> *Tal vez, este paisaje callampa, poco generoso con la vegetación, contrasta con los parques y arboledas que refrescan el barrio alto de la capital, donde los jardineros cuidan los heliotropos, las camelias y magnolias que decoran con clase el vergel húmedo de las terrazas y pérgolas […] En cambio, las otras [plantas], las que crecen porque sí en el piedral inhóspito de la pobla, plantuchas que parecen reptiles agarradas al polvo, ramas que trepan por los andamios de la pobreza, para producir el milagro que acuarela de color el horizonte blanco y negro del margen, con sus porfiadas flores de fango*[198].

Pourtant, ce *maquillage* n'opère pas comme camouflage de la réalité délabrée, mais comme re-signification de celle-ci et de la parole brute par laquelle elle a été signifiée. Ainsi, ce maquillage – toujours travestissant – est *langue baroque* ciselant les contours et les plis, afin de produire des volutes contenant les lumières et les ombres de la réalité et ses sujets, dans un geste qui rend hyperbolique la carence, afin de la signaler doublement. La démesure de la parole qui excède et renomme orne la réalité pour la faire exister, mais avant tout pour la faire exister autrement : « *trepan por los andamios* » ; « *milagro que acuarela* ».

La démesure verbale portée, par l'empreinte baroque, opère comme mécanisme qui intensifie la réalité, surtout les atrocités, en nous obligeant à ne pas les oublier. Pour illustrer notre propos, nous sélectionnons un extrait de la chronique *La noche de los visones*[199] dans laquelle une vieille photographie devient prémonitoire, annonçant le virus mortel du SIDA et la future dictature militaire.

> *Del grupo que aparece en la foto, casi no quedan sobrevivientes. El amarillo pálido del papel, es un sol desteñido como desahucio de las pieles que enfiestan el daguerrotipo. La suciedad de las moscas, fue punteando de lunares las mejillas, como adelanto del sarcoma. Todas las caras aparecen moteadas de esa llovizna purulenta. Todas las risas que pajarean en el balcón de la foto, son pañuelos que se despiden de una proa invisible*[200].

Du fragment, nous retenons le déferlement des comparaisons qui tendent à la duplication de la dégradation, autant de la part de la réalité évoquée que du langage employé ;

---

[198] LEMEBEL Pedro, *De perlas y cicatrices*, *op., cit.*, p.166
[199] LEMEBEL Pedro, *Loco afán*, Santiago de Chile, LOM, 1996.
[200] *Ibidem*., p.21

nous passons du « *amarillo pálido* » au « *sol desteñido* » des « *lunares las mejillas* » à la « *llovizna purulenta* ». Les mots du champ lexical de la mort se multiplient dans chaque ligne du fragment : « *sobreviviente* », « *deshaucio* », « *sarcoma* », « *despiden* », ce qui rend omniprésente et oppressante la mort.

D'autre part, Carlos Monsiváis, en décrivant le travail lémébélien, affirme :

> *En su recreación del mundo del VIH, Lemebel es un cronista modernista y posmoderno, un Julián Casal, o un Amado Nervo o un Enrique Gómez Carrillo que un siglo después, todavía atenido al culto de la prosodia cuidada y de los ritmos clásicos de los parágrafos, llama las cosas por su nombre, y rompe las barreras de la censura*[201].

La chronique moderniste marque la naissance d'un nouveau genre *« que se encuentra a caballo entre el periodismo, la literatura y la filología »*[202], et également une nouvelle approche concernant les *subjectivités* représentées dans celle-ci. Grâce à la place prépondérante de leur propre subjectivité, ces auteurs jouissent dans l'écriture d'une grande liberté. Ils s'approprient le monde par la *flânerie*, la *déambulation urbaine*, posent un regard nouveau sur les populations et analysent de façon inédite leur psychologie, pour leur donner vie dans un travail toujours plus approfondi du langage. Mais tout ceci n'est qu'un premier pas vers ce que devient la chronique sous l'influence du nouveau journalisme.

1.3. *New Journalism* : nouvelles fenêtres sur la réalité

L'avènement du *New Journalism* américain dans les années 1960 et 1970 entraîne l'émergence de nouvelles approches pour la chronique latino-américaine, laquelle avait du mal à se renouveler comme le journalisme en général d'après Carlos Monsiváis.

Au début des années soixante, le monde expérimente le pouvoir des *mass media* dont l'emblème est la télévision. La plupart des citoyens remplacent la presse écrite par les informations diffusées dans les différents programmes de télévision. Être informé est

[201] MONSIVÁIS Carlos, « Yo no concebía cómo se escribía en tu mundo raro » o del barroco desclosetado en *Desdén al infortunio, sujeto, comunicación y público en la Narrativa de Pedro Lemebel*, Santiago, Cuarto Propio, 2009, p.42

[202]WIGOZKY Karina, *El discurso travesti o el travestismo discursivo en La esquina es mi corazón; Crónica urbana de PedroLemebel*, www.classedu/mcl/faculty/zimmerman/lacasa/Estudios%20Culturales%20Articles/Karina%20Wigozki.pdf, p.26

synonyme de suivre régulièrement une ou plusieurs émissions. C'est l'avènement de l'ère de la communication. En même temps, les liens d'interdépendance entre les nations, les systèmes politiques, les activités humaines et les médias se consolident, en engendrant les premiers indices du phénomène de la mondialisation. Dans la genèse du *New journalism,* l'un des événements clefs est le scandale politique du *Watergate,* déclenché le 17 juin 1972 et qui est retracé, comme un feuilleton, jusqu'à la démission du président Nixon[203].

C'est dans ce contexte nouveau que le *New journalism* fait son apparition. Le terme est utilisé pour la première fois en 1972 dans une anthologie publiée par le journaliste Tom Wolfe, qui réunit des articles d'Hunter Thomson, Truman Capote, Norman Mailer et de lui-même. Cette nouvelle façon de *faire* du journalisme se caractérise par l'introduction des aspects de la narration dans le travail d'écriture, c'est-à-dire l'éloignement de l'objectivité du journalisme traditionnel pour faire place aux éléments subjectifs de la fiction.

Bien que du côté de l'Amérique du Nord le *New journalism* soit considéré comme l'antécédent de la chronique ou *non-fiction,* du côté de l'Amérique du Sud tous les éléments qui se profilent comme novateurs étaient déjà présents dans le texte de 1957 de Rodolfo Walsh intitulé *Operación Masacre*[204]. Nous appofondirons les apports de ce texte ultérieurement.

Alors que les écrivains ou hommes de lettres de la période moderniste ont dû s'orienter vers l'exercice du journalisme pour pouvoir subsister, les journalistes des années 60 font le chemin inverse, en adoptant les techniques littéraires développées par les écrivains afin de nourrir leurs textes et leur donner un nouvel essor.

Les thèmes traités couvrent aussi bien les problèmes sociaux que la vie des *stars*, en passant par la politique, la vie culturelle, les faits divers. Les journalistes cultivent une sorte d'éclectisme qui élargit leurs champs de travail et de réflexion, en leur permettant de se confronter aux vieux sujets hégémoniques. Cet élan de liberté permet aussi de déployer la pensée critique face aux idéologies vétustes. Il est intéressant de signaler que la naissance du *New journalism* est associée au mouvement de la contre-culture, ce qui a engendré un rejet des positions des institutions officielles et de la domination de la bourgeoisie.

---

[203] À ce propos, Monsiváis exprime : « Watergate y la caída de Nixon son historia y son industria : la historia como telenovela, la nación y el planeta atentos a las peripecias del Gran Fraude, la política como información « seriada y estrujante », no se pierda la próxima émission ». MONSIVÁIS Carlos, *A ustedes les consta*, México, ERA, 2006, p.99

[204] WALSH Rodolfo, *Operación Masacre : un proceso que no ha sido clausurado,* Buenos Aires, Sigla, 1957.

Ce même éclectisme et la prise de position contestataire sont deux éléments que partage Pedro Lemebel, qui n'hésite pas à s'interroger sur une multiplicité de thèmes qu'il explore de fond en comble et déploie dans ses écrits. Nous pouvons le constater dans la majorité de ses recueils, où il incorpore des chapitres qui s'articulent autour des problèmes sociaux, des transformations de la ville, de la vie quotidienne des marginaux, des souvenirs des figures emblématiques de la musique, du cinéma et de la télévision. *Zanjón de la Aguada* est le plus hétéroclite de ses recueils, c'est un livre-passerelle qui devient un vase communiquant entre ses premiers écrits fondés sur des thématiques plutôt sociales et sa dernière production axée davantage sur ses expériences de vie et des témoignages[205]. Un éventail de possibilités qu'il exploite, mais qui reste toujours commandé par l'urgence de la mémoire.

Ces caractéristiques introduites par le *New journalism* se perpétuent dans la nouvelle manière d'écrire *la chronique*, surtout en Amérique latine, puisque celle-ci permet d'aborder non seulement de nouveaux propos, mais aussi de s'attaquer aux idéologies sous-jacentes, comme le précise Carlos Monsiváis :

> *Ya no se trata únicamente de darle voz a los grupos indígenas, a los indocumentados, desempleados, subempleados, organizadores de sindicatos independientes, jornaleros agrícolas, campesinos sin tierra, feministas, homosexuales, enfermos mentales, analfabetas. Se trata de darle voz a los desposeídos, oponiéndose y destruyendo la idea de la noticia como mercancía, negándose a la asimilación y recuperación ideológica de la clase dominante, cuestionando los prejuicios y limitaciones sectarias y machistas de la izquierda militante y la izquierda declarativa, precisando los elementos recuperables y combativos de la cultura popular, captando la tarea periodística como un todo donde, digamos, la grabadora sólo juega un papel subordinado*[206].

Comme Isabel López le fait remarquer, cette définition est applicable à l'ensemble des chroniques lémébéliennes « où il s'agit de dévoiler la mise en scène politique et l'insubordination des signes de la doxa »[207], mais aussi à toute la production artistique de l'écrivain chilien, notamment à ses *performances*. Nous pouvons le constater dans ses nombreuses interventions artistiques, comme *La conquista de América* (1989), *Lo que el Sida*

[205] À ce sujet, consulter l'article de Juan Poblete : « De la loca a la superestrella: cultura local y mediación nacional en la época de la neoliberalización global » *Desdén al infortunio*. *Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, Santiago, Cuarto Propio, 2010. L'auteur met en évidence à travers plusieurs exemples la division thématique dans l'œuvre de l'écrivain chilien.
[206] MONSIVÁIS Carlos, *op., cit.,* pp.75-76
[207] LÓPEZ Isabelle, *La question du genre dans les chroniques de Pedro Lemebel*, Université Paris IV- Sorbonne, Thèse doctorale sous la direction de Milagros Ezquerro, 2007, p.29

se llevó (1989) ou *Las dos Fridas* (1990) dans lesquelles il attaque ouvertement l'Histoire, la *doxa* et le genre. À travers son corps, il fait irruption dans l'espace et dans le temps linéaire pour l'arrêter et fixer en quelques minutes le *revers* du discours officiel, une sorte de confrontation corporelle qui heurte l'hégémonie. Dans ses chroniques, cette confrontation passe par une minutieuse *radiographie* des « microphysiques du pouvoir[208] ». Dans ce sens, Pedro Lemebel se sert de deux mécanismes : le premier vise à rendre transparentes les couches superficielles des discours hégémoniques, en laissant à découvert les dispositifs qui les articulent ; le second tend à la mise à nu des subjectivités.

Dans *La esquina es mi corazón* où il *re*-cartographie la ville en posant son regard sur les lieux où le sexe et le désir deviennent *leitmotivs*, il met l'accent sur l'engrenage qui interdit et étouffe cette cartographie des désirs existants. Ainsi, il métaphorise la caméra qui surveille le parc de la métropole, qui incarne l'œil de l'État, de la police et du citoyen. L'œil incisif et persistant exhibe l'appareil de coercition et les subterfuges employés par les populations pour s'en échapper.

Dans *Zanjón de la Aguada*, il retrace les événements, les subjectivités et les lieux situés au *bord de l'oubli* et nous indique comment et pourquoi il faut leur redonner de la voix et de la vie. L'auteur pose minutieusement son regard sur les microphysiques du pouvoir qui accompagnent l'existence de l'homme depuis sa petite enfance, en faisant appel à ses propres souvenirs, il dépouille chaque mécanisme de pouvoir, qu'il soit institutionnel (l'Église, l'école, l'État) ou social (la famille, le couple, les amis). Il se penche aussi vers la *biopolitique* – comprise en termes foucaldiens comme tout exercice du pouvoir qui pose comme objet spécifique la vie, le fait biologique – menée par les citoyens, la société, l'État et finalement par le système socio-économique.

Le deuxième mécanisme correspond à la mise à nu des subjectivités. Comme l'auteur l'explique : « *No existe la gente, existen subjetividades interactuando más allá de la mente que los conglomera en una masa unánime* »[209]. Il plaide pour la reconnaissance de la place de

[208] Nous empruntons la notion de Michel Foucault où il signale que « le pouvoir qui s'y exerce ne soit pas conçu comme une propriété, mais comme une stratégie, que ses effets de domination ne soient pas attribués à une "appropriation" mais à des dispositions, à des manœuvres, à des tactiques, à des techniques, à des fonctionnements ; qu'on déchiffre en lui plutôt un réseau de relations toujours en activité, plutôt qu'un privilège qu'on pourrait détenir (...). Il faut en somme admettre que ce pouvoir s'exerce plutôt qu'il ne se possède, qu'il n'est pas le "privilège" acquis ou conservé de la classe dominante, mais l'effet d'ensemble de ses positions stratégiques » *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975, p.35

[209] DOMINGUEZ RUVALCABA Héctor, La yegua de Troya, Pedro Lemebel, Los medios y la Performance en

chaque individu dans la société, par ses particularités et ses similitudes, sans qu'intervienne dans sa construction un discours totalitaire ou dominateur. Pour cela, il n'hésite pas à condamner la politique, de gauche ou de droite, si elle ne donne pas la liberté de s'exprimer, comme il le signale dans son poème-manifeste *Hablo por mi diferencia* : « *Mi hombría no la recibí del partido / Porque me rechazaron con risitas / Muchas veces / Mi hombría la aprendí participando / En la dura de esos años / Y se rieron de mi voz amariconada / Gritando: Y va a caer, y va a caer* »[210]. Dans son dernier recueil *Serenata cafiola*, c'est le poète lui-même qui se met à nu et nous livre une radiographie de ses amours, de ses souvenirs et surtout de l'origine de son écriture. Il n'hésite pas à partager sa réflexion sur sa littérature et sur lui-même en tant qu'écrivain : « *Pude haber escrito como la gente […] digo podría, pero sé bien que no pude, me faltó rigurosidad, y la farra, el embrujo sórdido del amor mentido* »[211].

Pour revenir sur le *new journalism,* nous trouvons deux dimensions clefs dans le renouvellement du travail journalistique. La première est la recherche en profondeur des sujets, ce qui suscite une véritable enquête sur le terrain, le fait de recueillir le plus d'informations possible et une minutieuse vérification des faits. La deuxième dimension est la prééminence de la subjectivité du journaliste qui lui permet de devenir narrateur, de formuler ses opinions et ses idées, d'intervenir dans l'histoire, d'adopter la première personne comme point de vue d'un personnage, d'utiliser les détails quotidiens pour mieux cerner la vie des protagonistes et de transcrire les dialogues intégralement. Dans la forme, l'écriture se rapproche davantage de la littérature, mais le style doit rester attaché aux faits rapportés. Tom Wolfe témoigne :

> *What interested me was not simply the discovery that it was possible to write accurate non-fiction with techniques usually associated with novels and short stories. It was plus. It was the discovery that it was possible in non-fiction in journalism, to use any literature device, from the traditional dialogism of the essay to stream-consciousness, and to use many different kinds simultaneously, or within a relative short space… to excite the reader both intellectually and emotionally*[212].

Malgré l'image péjorative associée au *New journalism*, appelé parfois « *paraperiodismo* » ou « *forma bastarda* », considéré comme une forme illégitime du journalisme et de la littérature, ce style d'écriture a relancé la chronique dans sa forme et dans

---

Reinas de otro cielo, Santiago de Chile, LOM, 2004, p.119

[210] LEMEBEL Pedro, *Loco afán Crónicas de Sidario*, Santiago de Chile, LOM, 1997, p.88

[211] LEMEBEL Pedro, *Serenata cafiola*, Santiago de Chile, Planeta Chile, 2008, p.13

[212] WOLFE, Tom, *New York*, 14 February, 1972, p., 37. Vol. 5, N° 7 ISSN 0028-7369, publié par New York

son contenu, en la nourrissant de nouvelles approches, parmi lesquelles se sont donné rendez-vous la psychanalyse, la sociologie et l'ethnologie. Les populations et les subjectivités se placent au centre de leur intérêt, mais cette fois-ci, elles sont lues en tant que produits de la société et des hégémonies idéologiques. C'est à la chronique, et en quelque sorte à la littérature, de révéler la face occulte de la société et de critiquer les discours officiels. À ce propos, Isabel López signale qu'avec le nouveau journalisme s'est produit un changement « d'orientation axiologique »[213].

L'œuvre littéraire *In cold blood* de l'écrivain Truman Capote a contribué à la discussion autour du *New journalism* et de la non-fiction. Cette histoire retrace la vie et la mort de deux vagabonds qui ont assassiné une riche famille du Kansas. Sa première publication en 1965, en format série dans le Journal *The New Yorker* qui deviendra un livre quelques années plus tard, est un élément déclencheur dans le débat sur la nature du journalisme. L'auteur proclame que ce qu'il a inventé correspond à un nouveau genre littéraire : la nouvelle de non-fiction.

Selon Ángeles Mateo del Pino qui s'appuie sur Susana Rotker, le *New journalism* « *ya estaba prefigurado con Martí* »,[214] car l'écrivain cubain cultive presque les mêmes principes que ceux exploités par ce courant : faire front face au changement vertigineux que la société expérimente et le raconter, développer une requête approfondie des sujets, utiliser un éventail de ressources narratives pour attirer l'attention du lecteur et donner de l'intérêt aux petites histoires qui concernent la plupart du temps l'homme de la rue.

La préfiguration de Martí du *New journalism* trouve son écho dans le livre *Operación Masacre*[215]de l'écrivain argentin Rodolfo Walsh publié en 1957 comme nous l'avons exprimé antérieurement. Cette œuvre pionnière avait anticipé la majorité des éléments attribués au futur *New Journalism*. Ce texte, difficile à classifier, reconstruit en 230 pages l'exécution d'une vingtaine de civils soupçonnés d'être des opposants au gouvernement du général Pedro Eugenio Aramburu. Les faits, survenus en 1956 dans le contexte du soulèvement du General Valle, avaient été étouffés par les autorités. Après avoir appris qu'il restait des survivants,

---

Media, LLC.
[213] *Ibidem*., p.31
[214] Mateo del Pino dans :
http://correo.uasnet.mx/cronicadesinaloa/documentos/cronica %20y%20fin%20de%20siglo.htm
[215] L'Ouvrage de l'écrivain argentin a été publié 9 ans avant de celui de Truman Capote *In cold blood* qui est reconnu comme le père du genre.

l'écrivain, en quête de la vérité, s'est lancé dans une recherche frénétique, dont le résultat est ce travail grâce auquel ce qui s'était réellement passé fut mis à jour dans toute son horreur. Ce journaliste, écrivain, dramaturge et traducteur doit être considéré non seulement comme le précurseur de la nouvelle manière de faire du journalisme, mais aussi comme le prédécesseur du roman de témoignage ou « *non-fiction novel* ».

L'écrivain José Martí, Rodolfo Walsh avec son œuvre *Operación Masacre* et le *New journalism* ont joué un rôle prépondérant dans l'évolution de la chronique mondiale et latino-américaine. Les nouveaux sujets traités, approches, techniques et structures ont conduit les chroniqueurs à regarder vers de nouvelles subjectivités qui font place à un important glissement, celui de la périphérie vers le centre. À ce propos, Françoise Léziart nous éclaire :

> *Vont devenir objet d'étude des thèmes comme la vie du travail, les âges de la vie, l'éducation, le sexe, la mort, c'est-à-dire des zones qui se trouvent aux frontières du biologique et du mental, de la nature et de la culture […] Cette même translation de la verticalité à l'horizontalité se retrouve dans les nouveaux paradigmes de sociologie contemporaine, dite sociologie de quotidiennetés. […] La mise en valeur du sujet, la primauté de l'individuel sur le collectif a eu pour effet de développer une mode, celle de récits de la vie, dont l'anthropologue nord-américain Oscar Lewis avait été le précurseur dans les années 60… […] Les récits de vie permettent de collecter des renseignements sur les us et coutumes des mondes périphériques. Ils sont la mémoire d'une époque, une mémoire sociale au même titre que la mémoire d'un individu*[216].

Le cheminement suivi par la chronique est jusque-là semblable à celui que mènent les subjectivités en tant que thème itératif dans l'écriture journalistique et littéraire. Le glissement périphérie/centre qui se décèle de façon importante après les années 60, surtout en Amérique latine, continue d'être au centre des discussions et de l'intérêt des sciences sociales et de l'écriture en général. Il ne faut pas oublier non plus la ville comme thème récurrent et privilégié, car sujet et ville deviennent une symbiose dont nous ne pouvons pas dissocier les composantes qui s'entremêlent les unes aux autres.

1.3.1. La néo-chronique : fenêtre sur les réalités latino-américaines

Juan Poblete, quand il évoque la chronique actuelle, indique que : « *el género crónica goza en estos momentos de muy buena salud* »[217]. Cette affirmation est validée par la présence

[216] LÉZIART Françoise, *La chronique au Mexique : Un genre littéraire ?* Université Paris III, Thèse doctorale, sous la direction de Monsieur le Professeur Claude Fell, janvier 1992, p.203
[217] POBLETE Juan, « Crónica, ciudadanía y representación juvenil en las crónicas de Pedro Lemebel » *Nuevo*

grandissante d'écrivains qui se penchent sur ce genre et la publication florissante d'ouvrages qui lui sont consacrés. En 2006, la maison d'édition Seix Barral a ainsi créé le premier *Prix de la Chronique*.

Il existe un bon nombre de journalistes et d'auteurs qui accordent dans leur travail une place préférentielle à la chronique. Parmi les noms les plus reconnus, nous trouvons : Carlos Monsiváis, Edgardo Rodríguez Juliá, Elena Poniatowska, Pedro Lemebel, Rubén Martínez, Diamela Eltit, Juan Villoro, María Moreno, pour ne citer qu'eux.

Cependant, lorsque nous parlons de néo-chronique et ajoutons l'adjectif latino-américain, nous nous posons la question de sa véritable signification. Quels sont les éléments qui sont conservés de la chronique traditionnelle et ceux qui évoluent ? La néo-chronique est-elle une autre façon d'écrire ou de produire des récits ? Les réponses peuvent être multiples, cependant, lorsque nous utilisons le terme néo-chronique pour définir les productions actuelles, nous faisons référence à une forme d'écriture intégrant aux éléments qui proviennent de la chronique moderniste ou traditionnelle d'autres substances qui élargissent les champs discursifs et font de la chronique une *écriture des frontières* et de reterritorialisation. Quand nous parlons de la notion de substance, nous nous rapportons à l'idée kantienne définie comme ce qui persiste au milieu du changement (ou des phénomènes) et le rend compréhensible. Nous trouvons donc plusieurs manières d'écrire la chronique, de l'aborder, de la transformer ; nous distinguons cependant ce qui demeure.

La quête de l'oralité est l'une des caractéristiques sous-jacentes. La plupart des récits récupèrent la tradition orale, c'est-à-dire qu'ils souhaitent rester dans l'imaginaire collectif de la population à travers la parole, le bouche à oreille ou simplement l'anecdote. Les formes discursives essaient de privilégier le rythme, le style au concept, de reproduire non seulement ce qui a été dit, mais comment le discours a été *dit*, et l'idée de se diriger vers un auditeur plutôt qu'un lecteur. D'ailleurs, les chroniqueurs insèrent des voix provenant de diverses couches de la société, de différents groupes. Dans le cas de Lemebel, celui-ci favorise l'argot urbain de la jeunesse populaire, la *lengua marucha* et son *locabulario*. À ce sujet, Ángeles Mateo del Pino suggère que « *Pedro Lemebel escribe de oídas, pues sus personajes se expresan tal cual son* »[218]. Il faut aussi remarquer que les chroniques du recueil de *Perlas y*

---

texto crítico, Vol XXII, Santford University, 2009, p.43

218 MATEO DEL PINO Ángeles, *Descorriendo un telón al corazón Pedro Lemebel: De perlas y cicatrices*, en Revista chilena de literatura :

cicatrices ont été créées d'abord pour être diffusées sur les ondes de *Radio Tierra*[219], en passant par l'écoute de l'auditeur avant la page imprimée ; d'où son engagement envers l'oralité.

Au-delà des caractéristiques citées, nous trouvons dans l'oralité le revers du discours hégémonique. Aux dires de Jesús Martín Barbero, l'oralité représente l'altérité du mode populaire, ces autres façons de raconter le monde et de nous raconter nous-mêmes. Ainsi, la néo-chronique devient ce que Martín Barbero désigne comme *una mediación* capable de nous orienter vers les clefs de notre identité[220].

En résumé, l'oralité est une pratique constante de témoignage, d'écoute, et permet l'inclusion d'une multiplicité de voix.

Comme nous venons de le signaler, l'oralité se noue avec le témoignage qui devient alors un élément prédominant. Les voix des subjectivités, la plupart marginalisées, trouvent leur place, soit à travers un autre (médiateur ou chroniqueur), soit à partir de leur transcription dans le texte. Ici, témoigner signifie raconter une *urgence* qui doit être entendue ou lue.

Outre la présence des discours polyphoniques qui composent les récits, l'ensemble des voix qui parlent et se rencontrent fait des chroniques un lieu d'entrecroisements où chaque subjectivité manifeste sa manière particulière et vitale de s'approprier le monde. C'est un carrefour de langues, de rythmes dissonants et d'univers singuliers orchestrés pour qu'aucun des personnages ne reste sans paroles et sans expression. Chez Lemebel, cette polyphonie est renforcée aussi par la présence de diverses couches sociales dans un même récit, qui se côtoient et reçoivent le même traitement de la part du narrateur. Il opte pour que les subjectivités subalternes puissent s'exprimer sans la médiation d'un regard charitable ou pieux et pour cela, il n'exclut pas d'utiliser contre eux l'ironie ou la cruauté. Il explique : « *Si los observara compasivamente, traicionaría su naturaleza y su razón de ser porque continuaría deshumanizándolos* »[221].

La plupart des écrits s'inscrivent dans la chronique urbaine, c'est-à-dire que l'espace

---

http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952004000100009&script=sci_arttext [consulté le 7 avril 2013]

[219] Radio Tierra est une radio communautaire, crée en 1990, associée à la lutte contre la dictature et les violences de genre. Sur le site internet, on peut trouver certaines chroniques lues par Pedro Lemebel dans lesquelles nous pouvons apprécier l'oralité et la similitude avec la publication. www.radiotierra.com/search/node/pedro Lemebel.

[220] MARTÍN BARBERO Jesús, *De los medios a las mediaciones,* México, Editorial Gustavo Gili, 1987.

[221] MONSIVÁIS Carlos, « Pedro Lemebel : yo no concebía cómo se escribía en tu mundo raro » o del barroco desclosetado dans *Desdén al infortunio*, *Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*,

choisi est la ville ou la mégalopole. En ce sens, la néo-chronique continue le parcours initié par les chroniqueurs modernistes. La différence réside dans la multiplicité des villes qui demeurent dans la ville. Aujourd'hui, la cité est plurielle et incommensurable, presque insaisissable. Pedro Lemebel le remarque surtout dans son premier recueil, dans lequel il entame une cartographie des lieux de la ville inconnus des yeux (et des oreilles) du citoyen. En fait, cette ville profuse devient synonyme de chaos, et c'est justement là où se loge sa force créatrice. À ce propos, Mónica Bernabé affirme que « *Carlos Monsiváis logró que el caos de la ciudad de México se volviera un principio constructivo para su escritura* »[222]. Les chroniqueurs vont donc retracer la ville chaotique pour ne pas *l'ordonner* tel que l'ont fait les chroniqueurs modernistes, mais plutôt pour révéler que nous sommes dans un moment de crise et que celle-ci trouve sa place dans la chronique.

À ce sujet, il faut indiquer que la prédominance de la chronique apparaît presque indissolublement attachée à la crise ou à une période d'anomie, au dire de Durkheim[223]. L'Amérique latine subit de manière plus profonde cette crise. Il faut se rappeler que les années 70 ont été marquées par les tyrannies, la perte des utopies et l'anéantissement des liens sociaux. La plupart des peuples ont vu disparaître leurs idées et leurs projets communs, ce qui a donné comme résultat une fragmentation des discours de tout ordre. Si toute période de crise entraine une redéfinition des discours, la chronique devient alors un système de représentation en lui-même de la multiplicité des discours qui narrent les identités et les nations. À ce propos Lanza Lobo écrit :

> *En este caso, la crónica será la matriz discursiva capaz de articular los enunciados difusos, dispersos y caóticos del paisaje actual, sin alterarlos, sin pretender ordenarlos*[224].

Ainsi la chronique, avec sa capacité à rassembler des discours disparates, va aussi se

---

Santiago, Cuarto Propio, 2010, p. 29

[222] BERNABÉ Mónica, *Prólogo de Idea Crónica*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2006, p.14

[223] Le concept d'anomie forgé par Durkheim est un des plus importants de la théorie sociologique. Il caractérise la situation où se trouvent les individus lorsque les règles sociales qui guident leurs conduites et leurs aspirations perdent leur pouvoir sont incompatibles entre elles ou lorsque, minées par les changements sociaux, elles doivent céder la place à d'autres. Durkheim a montré que l'affaiblissement des règles imposées par la société aux individus a pour conséquence d'augmenter l'insatisfaction et, comme diront plus tard Thomas et Znaniecki, la « démoralisation » de l'individu. De cette démoralisation, Durkheim voit le signe dans l'augmentation du taux des suicides. En effet, le suicide « anomique », qui vient de ce que l'activité des hommes est déréglée et de ce qu'ils en souffrent, a tendance à se multiplier en période de crise politique ou de boom économique. http://www.universalis.fr/encyclopedie/anomie/ [consulté le 14 février de 2011].

[224] LANZA LOBO Cecilia, *op., cit.,* p.16

confronter à la question qui hante l'être humain depuis des siècles : comment narrer l'inénarrable ? C'est bien la tâche – et presque le devoir – qui accompagne les écrivains qui cultivent la chronique d'aujourd'hui.

La consolidation de la périphérie dans le centre est sans doute l'un des fondements les plus importants de la néo-chronique. La périphérie saisit le centre et y reste. Nous pouvons parler d'une nouvelle *re-politisation* de la ville et de la société, puisque la *polis* se trouve désormais assaillie par ce qui était exclu, oblitéré ou disséminé. Les subjectivités auparavant niées et rejetées vont s'accorder un lieu d'expression d'où elles vont se révéler, en fissurant les pactes hégémoniques de citoyenneté. Par exemple, Rubén Martínez installe la jeunesse des migrants mexicains aux États-Unis au cœur de la scène, Elena Poniatowska situe les enfants, la jeunesse révolutionnaire, et les marginaux de la ville de Mexico au centre de son œuvre et Pedro Lemebel se focalise sur la Loca, les jeunes, les fous et lui-même, tous représentants de la marge, extramuros.

Enfin, il nous semble intéressant d'aborder le caractère « performatif » que la chronique contemporaine développe. Certaines chroniques constituent un véritable acte d'intervention dans la société, lequel passe par une opération d'interpellation presque éthique entre le lecteur et ce qui reste invisible ou que nous ne voulons simplement pas voir. L'intervention est une forme de provocation capable de démanteler les pactes du simulacre. En conséquence, la chronique – performative – ne se réduit pas au simple acte d'enregistrer les traces de ce qui était absent ou de focaliser les corps manquants : elle devient un « acte » qui essaie de frôler l'humain et de mettre en danger le monde de l'indifférence et la discipline de la consommation.

Toutes ces *substances* de la néo-chronique vont se renforcer avec le changement de la conception du temps et de l'espace ; nous passons de la « *retórica del paseo* » du modernisme (terme utilisé par le professeur Julio Ramos) à la « *retórica del callejeo* » de l'époque post-moderniste. Ainsi « *pasear* » se différencie de « *callejear* » par le rapport que l'espace suscite. Dans le premier cas, il est marqué par l'admiration et la surprise que soulevait la ville en constante mutation et dans le deuxième cas par la fréquence de la *flânerie* dans une ville déjà sillonnée. De cette manière, le chroniqueur moderniste saisit l'espace et le temps comme une continuité en suivant une chronologie des faits retraçant les transformations, tandis que pour le chroniqueur post-moderniste le temps et l'espace vont se transformer dans une

catégorie qualitative où sont privilégiés les faits et non leur continuité, où il faut saisir l'instant. Ce qui implique que le temps a subi une déchirure dans sa linéarité en laissant la place au *flux*. Aujourd'hui, la vitesse est un élément essentiel dans la vie de l'être humain, et cela se perçoit aussi dans les récits, notamment dans la chronique où l'urgence et la promptitude font preuve de présence. Actuellement, le *flâneur/callejero* se sent perdu entre les vitrines, les lumières qui scintillent sans arrêt et l'enchaînement des événements. Tout se passe en quelques secondes et c'est au chroniqueur de rassembler les faits avant que ceux-ci ne disparaissent. Dans ce sens, l'écrivain – *callejero* – de la chronique accepte un autre destin, celui du *nomadisme*, en renonçant à la certitude de l'endroit qui lui appartient.

Il nous reste à poser une dernière question : pourquoi la néo-chronique se développe-t-elle avec plus de force en Amérique latine ?

Il nous semble que la réponse réside dans le fait que la chronique est l'endroit où la collectivité, sans restrictions, peut se représenter intégralement. Pour cela, il paraît évident de faire le rapprochement entre la chronique et le mélodrame. Rosana Reguillo affirme :

> *Si el melodrama le abrió paso a unas formas culturales y puso en escena unos modos particulares de interpretar el mundo al codificar valores, aspiraciones, creencias y sentimientos, la crónica ha traído una forma de registro en la que ha podido contarse una historia paralela que pone fin al discurso legítimo*[225].

Plusieurs auteurs contemporains essaient d'esquisser une définition de la chronique. Pour Juan Poblete, c'est «*una narrativa de la urgencia*», Edgardo Rodríguez Juliá parle de « *una manera de ir a la calle al dar testimonio directo* », Susana Rotker en parle comme le « *borderline de la crítica del arte* », Juan Villoro comme « *el ornitorrinco de la prosa* »; pour Monsiváis, elle consiste en « *la intensidad prosística, el humor, la fantasía y el desmadre* », et pour l'anthropologue et écrivaine Susana Reguillo, la chronique est définie par sa mission de « *ofrecer el testimonio del desasosiego latinoamericano* ».

L'ensemble de ces approches manifeste l'impossibilité à l'heure actuelle de façonner une définition unique ou intégrale de la chronique, puisque comme nous l'avons déjà exposé en début de chapitre, la chronique ou néo-chronique est un genre culturel et inclusif dont la porosité opère un *déplacement* des frontières discursives.

[225] REGUILLO Rosa, « La crónica una escritura a la intempérie » in *Tras las huellas de una escritura en tránsito*, Graciela Falbo compiladora, Buenos Aires, Ediciones Al margen, 2007, p. 47

1.3.2. La chronique dérangeante

Le parcours chronologique entamé autour de la chronique nous a permis de déceler les aspects les plus importants de celle-ci depuis sa naissance, tout en retraçant les filiations et les variations que la chronique lémébélienne soulève avec chacune de ses manifestations. Pour synthétiser, nous pouvons signaler que le genre littéraire cultivé par l'auteur chilien se trouve en constant *déplacement*, ce qui en fait plus un genre culturel qu'un genre seulement littéraire ou journalistique. Cet attachement à la culture permet que la chronique puisse *se contaminer* de tous les genres littéraires, ou plutôt se laisser pénétrer, comme nous l'avons illustré auparavant, en relevant la présence d'autres manifestations littéraires.

D'autres caractéristiques résident dans la polyphonie manifeste des récits, autrement dit, dans la multitude des voix engagées par les chroniques provenant de toutes les couches sociales. Cette dimension implique donc, en termes linguistiques, une hétéroglossie ou une coexistence des variantes du même code linguistique. Pour illustrer cette affirmation, nous citons l'extrait de la chronique « *Solos en la madrugada » (o el pequeño delincuente que soñaba ser feliz*) qui narre la rencontre entre le narrateur — un écrivain reconnu — et un jeune voleur. Au moment de l'attaquer, ce dernier reconnait sa voix:

> *Y como en hemorragia de palabras, no dejo de hablar mirando de perfil por dónde arranco. Pero el chico, que es apenas un jovenzuelo de ojos mosquitos, me detiene, me chanta con un: yo te conozco, yo sé que te conozco. Tú hablai en la radio. ¿No es cierto? Bueno sí, le digo respirando hondo ya más calmado. ¿Teníai miedo?, me pregunta. Un poco, me atreví a contestar. A esta hora es muy tarde y uno no sabe. No te equivocaste, dijo soltando la risa púber que iluminó de perlas el pánico de ese momento. Yo te iba a colgar, loco, agregó sonriendo. Mostrándome una hoja de acero que me congeló el alma colipata. Te iba a hacer de cogote, pero cuando te oí hablar me acordé de la radio, caché que era la misma voz que oíamos en Canadá. […] ¿Estuviste fuera? No, ni cagando, yo te digo en cana, en la cárcel, en la peni.*[226].

Cette hétéroglossie est constituée du parler du narrateur qui emploie un langage courant tamisé d'expressions imagées, « *jovenzuelo de ojos mosquitos* », et du parler du délinquant attaché à l'oralité et aux marques locales, « *te iba a hacer de cogote* ». À cette stratification sociolinguistique, peuvent s'ajouter les différenciations entre les codes littéraires véhiculés par la métaphore « *iluminó de perlas el pánico de ese momento* » ainsi que le jargon

[226] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.,* p.147

de la prison « *era la misma voz que oíamos en Canadá* » qui créent une concomitance de deux langages métalinguistiques. Enfin, l'extrait choisi nous permet de souligner l'oralité comme l'un des traits prépondérants de sa chronique.

En ce qui concerne la structure de la chronique lémébélienne, nous distinguons deux variations qui se télescopent avec les deux périodes du projet littéraire de l'auteur. On entrevoit ainsi une phase où Lemebel est encore une figure marginale et dont la voix énonciative privilégiée est la folle, puis une seconde mettant en scène Lemebel comme figure reconnue et énonciatrice. La première variation correspond aux trois premiers recueils où les chroniques sont souvent structurées à partir d'une idée ou d'une réflexion marquée par une impersonnalité qui glisse ensuite vers l'histoire centrale ; cette dernière illustrant, d'une certaine manière, l'idée exposée dans l'introduction. En revanche, la deuxième variation, correspondant aux recueils suivants, est structurée à partir d'un « je énonciatif » reprenant une anecdote personnelle apparemment anodine qui devient presque l'excuse pour aborder l'histoire centrale et les réflexions de fond. La fin du récit se termine également par une pensée ou autre anecdote. Il existerait ainsi une inversion de l'ordre argumentatif entre ces deux variations.

Finalement, la dernière particularité de la chronique lémébélienne repose sur son manque de filiation ou autogenèse, exprimé à maintes reprises par l'auteur : « *No reconozco padres ni madres en este mundo de la literatura, me debo más a mi escritura huacha de referentes letrados* »[227] et « *Soy única e irrepetible* »[228]. Cependant, il reconnaît, dans les lettres chiliennes, quelques liens de parenté avec la poétesse Carmen Berenguer, à qu'il dédie le recueil *Loco afán* : « *A Carmen Berenger por la amistad de su pluma indomable* ». Dans l'aire géographique latino-américaine, Lemebel avoue que son seul référent est « *el gran cronista, académico, enyayista mexicano Carlos Monsiváis* »[229]. Malgré cette affirmation, il identifie également une certaine proximité avec les travaux de chroniqueurs comme Elena Poniatowska et Edgardo Rodríguez Juliá, mais surtout avec les écrivains argentins Néstor Perlongher et Manuel Puig. En 2008, pendant la FILBA, Lemebel sur un ton humoristique reconnaît sa filiation avec ces deux écrivains en exprimant qu'ils étaient une sorte de *tantes*

[227]http://www.latercera.com/noticia/cultura/2013/11/1453-549708-9-pedro-lemebel-no-reconozco-padres-ni-madres-en-este-mundo-de-la-literatura.shtml, [consulté en septembre 2014].
[228] Interview, *Trazo mi Ciudad*, https://www.youtube.com/watch?v=n21S1UQoMlA
[229] Interview, *Trazo mi Ciudad*, https://www.youtube.com/watch?v=n21S1UQoMlA

pour lui.

Il est indéniable que tous ces noms ont une relation avec les textes lémébéliens. Cependant, les deux derniers, auxquels nous devrions ajouter le nom de Severo Sarduy, exercent une influence plus directe sur son travail. Ces trois créateurs ont en effet inauguré la lignée néo-baroque homosexuelle à laquelle Lemebel s'intègre à part entière.

Quant à la thématique, les trois auteurs font de l'homosexualité leur sujet de prédilection, abordé à travers un baroquisme plus ou moins intense chez chaque écrivain, courbant le signe linguistique pour le transformer en volutes.

Lemebel établit une parenté avec l'œuvre de Severo Sarduy à travers l'artificialisation du langage proposé par l'auteur cubain dans ses nombreux ouvrages. Nous retrouvons le festin baroque constitué par les substitutions, les proliférations, les condensations, la parodie et le carnaval dont parle Sarduy, comme nous le constaterons tout au long de notre travail.

Les liens entre l'écriture lémébélienne et celle de Néstor Perlongher, en dehors du néo-baroque, résident dans l'engagement que les deux auteurs entretiennent avec le monde homosexuel prolétaire et avec leur militantisme politique. Ce dernier fait référence à leur positionnement face aux dictatures latino-américaines. Nous pouvons apprécier cela dans les exergues empruntés à l'écrivain argentin[230].

Enfin, l'influence de Puig dans l'œuvre de Lemebel est indéniable comme nous pouvons le constater dans le roman *Tengo miedo Torero* qui reprend, d'une certaine manière, l'intrigue du roman de Puig *El beso de la mujer araña*[231]. Plus encore, un lien peut-être établi par la référence au monde du cinéma d'Hollywood dans leurs œuvres respectives, ainsi que les histoires d'amour, les femmes et la musique qui se retrouvent chez les deux auteurs.

1.3.3. Le chroniqueur qui dérange

« *Nunca fui reina de ninguna primavera y los premios nacionales hay que recibirlos y soportar su fetidez oficial* ». C'est avec cette phrase que l'écrivain Pedro Lemebel a remercié les lecteurs, les librairies, la *Brigada Chacón* et les réseaux sociaux pour la campagne menée

[230] L'exergue du livre *La esquina es mi corazón* : « *Errar es un sentimiento en los olores y sabores, en las sensaciones de la Ciudad. El cuerpo que yerra conoce en / con sus desplazamientos* » et du chapitre *Sufro al pensar* du recueil De perlas y cicatrices : « *En lo preciso de esta ausencia/ en lo que raya esa palabra/ En su divina presencia/ Comandante, en su raya/ Hay cadáveres* » (poème *Alambres* de Néstor Perlongher)
[231] PUIG Manuel, *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

en soutien à sa candidature au Prix national de littérature 2014, en même temps qu'il déclarait sa défaite sur sa page Facebook, quelques heures avant de connaître le nom du lauréat. Il faut signaler que les candidatures aux prix nationaux sont normalement soumises par le milieu académique, universitaire et les maisons d'édition, jamais directement par la voix des citoyens.

Cette phrase circule alors rapidement sur les réseaux sociaux et dans les médias. La démarche entreprise par l'auteur résume de manière assez éloquente le lien que l'écrivain entretient avec les lettres académiques nationales. D'une part, cette déclaration affirme son travestisme constitutif « *reina* » et emphatise son détachement tenace du monde académique et culturel de la nation. D'autre part, en évoquant de manière ironique et intertextuelle la célèbre phrase de Gabriela Mistral : « *todas íbamos a ser reinas* »[232], il marque sa volonté de détourner ironiquement la littérature canonique et d'exposer l'impossibilité de décerner le prix à un homosexuel dans le Chili du XXIe siècle. Finalement, la démarche publique et massive pour le nominer au prix accompagnée de l'expression de ses remerciements expose le lieu d'énonciation d'où l'auteur parle, toujours sur le trottoir de la différence, et qui fait de lui l'un des auteurs nationaux le plus lus et reconnus.

Lemebel n'est pas du goût d'une bonne partie de l'académie chilienne, mais son public l'acclamait lors de ses présentations et achète ses recueils qui pour la plupart ont été classés parmi les meilleures ventes. Cette reconnaissance populaire peut être aussi constatée avec plus de force dans les rues de la capitale où l'on voit partout ses livres *pirateados*, que l'on peut acquérir à un prix modeste, car ils sont des copies de mauvaise qualité. En effet, au Chili, les livres sont taxés au même titre que les objets de luxe, ce qui rend très difficile leur achat pour la classe moyenne et populaire. De ce fait, « *el pirateo* » devient presque le « seul moyen » d'avoir accès à la littérature. Lemebel lui-même explore ce phénomène, si national, dans sa chronique « *Tu pirata soy yo* »[233] dans laquelle il est reconnu par une femme qui vendait dans la rue ses livres *pirateados*.

Malgré ce succès auprès des lecteurs, Lemebel reste peu exploré, exploité, et presque mis à l'écart de l'aire académique. La preuve en est qu'à l'heure actuelle, il existe très peu de travaux de recherches sur son œuvre, comme nous l'avons déjà montré. Ce phénomène se

[232] MISTRAL Gabriela, «Todas íbamos a ser reinas » *Antología de la Real Academia española,* Perú, Alafaguara, 2010 (1938) p. 285
[233] LEMEBEL Pedro, *Serenata cafiola, op., cit.*

prolonge dans les médias. La télévision, les journaux et les radios ont mis un *veto* à la parole de l'écrivain[234]. Il est en effet, rarement invité sur les plateaux de télévision et les interviews et les articles consacrés à lui et à son œuvre sont rares. L'auteur dénonce ce fait dans sa chronique « Que no se cruce con el présidente » du recueil *Adiós Mariquita linda.* Malgré cela, il a été en 2012 l'écrivain phare du Salon du Livre de Guadalajara au Mexique qui avait fait du Chili le pays invité.

À l'inverse, la critique extérieure porte un regard plutôt glorificateur. En 1999 dans la revue espagnole *Ajoblanco* Roberto Bolaño s'exprime ainsi dans un article: « *Para mí, Lemebel es uno de los mejores escritores de Chile y el mejor poeta de mi generación*, *aunque todos sabemos que no es poeta »*. La phrase, presque devenue lieu commun lors des présentations de l'auteur, marque la reconnaissance de Pedro Lemebel sur le territoire national et international.

Plus encore, Carlos Monsiváis dans l'article *El amargo, relamido y brillante frenesí* réalise une véritable radiographie de la plume lémébélienne. Il définit l'auteur chilien comme « *un fenómeno de la literatura latinoamericana […] un escritor original y un prosista notable* »[235]. L'auteur mexicain pointe les nouveaux critères esthétiques portés par le projet littéraire du Chilien qui sont en lien avec sa militance.

Dernièrement, le journaliste et critique littéraire Ignacio Echeverría, dans la préface de *Poco Hombre* (recueil réunissant 70 chroniques), approfondit le caractère oral des chroniques lémébéliennes qui « *ejemplifican como la oralidad hace uso de la escritura doblando su dominio y apropiándose al mismo tiempo de ella* »[236]. Ce trait qui traverse toute sa production est d'une certaine manière une littérature résolue à utiliser « *lo que omiten, niegan, o fabrican las palabras, para saber qué de nosotros se oculta, no se sabe o no se dice* »[237].

Comme nous pouvons le constater, l'œuvre de Pedro Lemebel se situe dans un clivage, une dichotomie, un terrain marqué par les polarités. En effet, une académie chilienne qui ne peut pas l'homogénéiser, ni le faire entrer dans un cadre précis, coexiste avec une

[234] Généralement, la parole de l'écrivain est censurée, même dans les médias les plus ouverts. Le professeur Héctor Dominguez Ruvalcaba dans son article « La yegua de Troya, Pedro Lemebel, los medios y la *performance »*, signale deux émissions de télévision censurées : *De vez en cuando la vida* de la chaine Chilevisión et *Off the Record* UCV-TV. BLANCO Fernando, *Reinas de otro cielo, op., cit.,* p 122
[235] El Mercurio, Domingo 28 de octubre 2001.
[236] Préface, *Poco Hombre,* Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2014.
[237] *Ibidem.*, p.12

critique internationale plutôt panégyrique et un vaste public qui le proclame et l'acclame.

Ainsi, à la question de sa place au sein des lettres chiliennes, nous pourrions signaler qu'il occupe un lieu prépondérant pour les lecteurs et la critique internationale, mais loin de l'académie. Mais alors qu'est-ce qui différencie l'écriture lémébélienne de celle des autres chroniqueurs latino-américains contemporains ?

Il nous semble que la réponse est large, mais l'écrivain lui-même avance l'essentiel : « *La crónica actual padece de egocentrismo y del periodismo que aspira a ser literatura. Luminarias de la crónica son Carlos Monsiváis, Edgardo Rodríguez Juliá y Elena Poniatowska. El resto es periodismo viajero y soplón. A esa tropa de cronistas les falta biografía y calle* »[238].

[238] GARCÍA Javier, « Lemebel : no reconozco ni padres, ni madres en este mundo de la literatura, La tercera, viernes 1 de noviembre de 2013, http://diario.latercera.com/2013/11/01/01/contenido/cultura-entretencion/30-149783-9-pedro-lemebel-no-reconozco-padres-ni-madres-en-este-mundo-de-la-literatura.shtml [consulté le 5 mai 2014]

Chapitre 2 Géopolitique dans les chroniques lémébéliennes

La ciudad se parte y de su utopía universalista se arrancan pedazos que unos consideran extraños porque justamente allí están los otros[239].

Dans notre précédent chapitre consacré à la chronique en tant que genre littéraire, nous avons affirmé que l'une de ses principales caractéristiques est sa capacité à interagir avec d'autres genres et formes littéraires, ce qui fait de la chronique un espace privilégié de *déplacement* des frontières discursives.

Cette mouvance générique textuelle entre en résonance avec une dimension diégétique lorsque nous examinons de près la constitution des espaces par lesquels circulent les personnages ou subjectivités lémébéliennes. Les espaces territoriaux, humains et politiques manifestent un *franchissement* des frontières de tout ordre. Autrement dit, ce que Pedro Lemebel propose est une véritable géopolitique, une nouvelle manière de concevoir et de représenter les territoires, la communauté qui y vit ainsi que les rapports de pouvoirs qui s'établissent entre les deux éléments.

Cette nouvelle géopolitique textuelle s'appuie sur quatre aspects fondamentaux : matériel, symbolique, imaginaire et politique. Chacun d'entre eux présente différents traits et spécificités qui configurent et qui soudent la géopolitique proposée. Ainsi, la dimension matérielle se caractérise par la fissure, la fente, la dichotomie et par la présence de zones de contacts entre les territoires qui se confrontent. Dans la dimension imaginaire, cette géopolitique est intégrée à un désir fondateur de la ville qui se manifeste au travers d'une sensualité et d'une sexualité débordantes. Le domaine symbolique est traversé par la prééminence des sentiments refoulés et de leurs manifestations. Enfin, dans le domaine politique, nous sommes face à un exercice de renversement des pouvoirs.

Nous consacrerons donc ce chapitre à l'étude de la configuration que fait Pedro Lemebel des différents espaces qui constituent son univers particulier.

---

[239] SARLO Beatriz, *La Ciudad vista* : *Mercancía y cultura urbana,* Buenos Aires, Siglo XXI, 2009, p. 97

2.1. Dimension matérielle : géopolitique et chronique urbaine

Ville et chronique deviennent presque une antonomase, chacune étant incontestablement l'extension de l'autre au sens où elles sont aujourd'hui source de connaissance et de reconnaissance de la société et de ses acteurs.

Le genre de la chronique renait avec l'arrivée de la modernité et le développement de la ville qui apparait comme la force dynamique qui l'engendre et la détermine. La ville en tant que présence et absence[240] se laisse saisir par les brefs récits qui, au jour le jour, la configurent et l'appréhendent, en retraçant sa géométrie humaine et géographique. Ainsi, l'écriture l'ordonne et l'interprète. La ville postmoderne du XXe siècle inaugure une chronique ou néo-chronique marquée par l'urgence de raconter dans un « ici et maintenant » les changements et les bouleversements qu'elle vit. Par conséquent, la chronique dévoile les *désordres* et les *réinterprétations* que les mégalopoles subissent, en désordonnant ainsi, le passé et l'expérience immédiate du présent.

Aujourd'hui, la ville se construit et se déconstruit, s'élève et s'écroule, se noue et se dénoue. Elle est recartographiée, repolitisée et reformulée.

À travers ses chroniques, Pedro Lemebel s'inscrit dans ce travail qui désordonne et qui réinterprète la ville. Il entretient avec Santiago du Chili un rapport fondé sur l'amour et la haine, autrement dit, sa représentation de la mégapole oscille entre la fascination qu'elle éveille en lui et l'aversion, voire la répulsion qu'elle lui inspire. Ce rythme oscillant est reproduit dans la plupart de ses chroniques, où il passe de la critique la plus implacable de la ville libérale à l'éloge le plus fervent de la ville populaire. Santiago incarne *Éros* et *Thanatos* qui fécondent la plume lémébélienne. L'auteur explique :

> *Respecto a mi relación con la ciudad, creo que se trata de una especie de amor y odio con esta metrópolis […] No hay un imaginario de ciudad que contenga todas las críticas que le hago a Santiago. Yo creo que Santiago es apenas un esbozo de ciudad, un sueño de ciudad. De alguna manera Santiago sigue estando vacío y en toque de queda.*[241]

De cette manière, le *Santiago* lémébelien émerge de l'ambivalence de ces deux pulsions, aussi contraires qu'interdépendantes, dans un exercice pendulaire qui rend

[240] SARTRE Jean Paul, *Critique de la raison dialectique*, citée par Juan José Sebreli dans *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, *seguido de Buenos Aires, Ciudad en crisis*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003, p. 41
[241] GUERRERO DEL RÍO, Eduardo, « Entrevista a Pedro Lemebel », *Finisterrae* , X N°10, 2002, p. 111

impossible l'appréhension de la capitale à part entière. De cette ambivalence ou double pulsion qui fonde la ville, nous passons à la double image qui la détermine, puisque Santiago est « *esbozo* » et « *sueño* ». Il la positionne dans une double dimension, celle de la réalité inachevée et celle de l'utopie. Cependant, la dernière phrase du fragment annule la chimère énoncée, car la ville est reliée au passé continuel, que l'auteur transcrit par le recours au gérondif. Il la condamne dans un certain sens à la peur d'hier et à la vacuité. Santiago amalgame donc les pulsions les plus antinomiques, les rêves et les désenchantements dans un passé sans futur. La capitale est ainsi fissure obligée.

La chronique urbaine de Lemebel serait ainsi marquée par la présence constante de cette *fissure* qui deviendra blessure. Finalement, l'espace urbain lémébélien se construit en révélant la faille qui le sépare en deux et qui reflète de façon spéculaire la fissure du corps social et historique.

2.1.1. Ville politique, ville scindée

La ville chez Lemebel est fissurée comme le fait remarquer Lucía Guerra Cunningham, entre la « *ciudad neoliberal* » et la « *ciudad anal* »[242]. La première déploie les signes et symboles du système économique libéral et de ses représentants tandis que la deuxième s'installe en dessous, dans les bords et dans les fentes où s'entassent les ouvriers, les marginaux, les prolétaires. Cette scission catégorique de la ville rappelle la constitution géographique et sociale de la capitale du pays. Dans le nord, près de la *cordillère,* vit la population aisée dont la vie est rythmée par leurs gouts de luxe et des démonstrations grossières de richesse. En revanche, dans le sud la population vit dans la précarité, où le quotidien est rythmé par la survie et la carence. Ces deux villes coexistent et s'étalent simultanément. Elles se frôlent, se frictionnent et parfois se confrontent, tout en gardant leur division originaire. Les sujets peuplant la « *ciudad anal* » peuvent parcourir les lieux de la ville libérale comme les centres commerciaux ou les *pubs*, mais sans jamais y rester. Au contraire, les sujets de la ville néolibérale ne connaitront jamais l'espace prolétaire. Cependant, il existe des zones de contact où convergent riches et pauvres comme la place centrale de la cité, le quartier à la mode, le métro ou la principale rue piétonne de la ville.

[242] GUERRA CUNNINGHAM Lucía, « Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas

L'anthropologue María Louise Pratt définit ainsi ces lieux :

> *I use the term contact zones to refer to social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today*[243].

Ces zones marquées par une *inégalité fondamentale* des relations de pouvoir et de conflits deviennent des espaces perméables où l'exclusion et la rencontre construisent des sujets urbains. Elles apparaissent également comme des lieux où un échange symbolique est normalement possible.

Cependant, cet échange reste minime dans la plupart des cas dans les chroniques lemébeliennes, voire inexistant ou passe par d'autres biais, comme nous pouvons l'apprécier dans *El barrio Bellavista*, où le chroniqueur décrit le quartier bohème comme une « *zona de reconciliación social […] que congrega a picantes y a pitucos. Mangas de jóvenes que vienen al reventón del Bella, la fiesta cuneta de Pío Nono* ». Cette zone de partage et d'échange, à première vue, ne l'est que brièvement, car elle est tamisée par la présence de l'alcool et de la fête. Au même titre que le carnaval qui homogénéisait les sociétés quelques heures dans l'année, le quartier à la mode annule les inégalités en fabriquant un ensemble qui dissout les différences à travers l'ébriété et la jouissance carnavalesque. Ce faux pacte social est renforcé par l'oubli de l'histoire que l'auteur remet sur le devant de la scène à travers la description de la vente d'objets fétiches d'idoles, symboles idéologiques dans le passé.

> *Allí, los artesanos trafican imágenes de Violeta Parra en lana, de Pablo Neruda en cuero, de Salvador Allende en cobre, del Che Guevara en pañuelos y poleras […] La historia sin asunto, sin referente en el collage gitano y artesa*[244].

Ainsi, cette pseudo-démocratie est accompagnée d'un assemblage d'icônes privées de leur histoire et transparait textuellement dans la reproduction marchande. Les icônes se transforment en objets fétiches vidés de toute charge symbolique. Il est intéressant de signaler l'association faite par le chroniqueur entre « zone de contact » et « absence de mémoire ». Il semblerait que ces zones existent parce toute trace de mémoire a disparu.

De cette manière, ces territoires qui pourraient être des lieux de rencontre et de réconciliation sociale deviennent au contraire des endroits qui creusent encore plus la scission

---

urbanas de Pedro Lemebel » *Revista Chilena de literatura,* Santiago de Chile, N° 56, abril 2000.
[243] PRATT Mary Louise « The Art of the Contact Zone » *Profession 91*, New York, MLA, 1991, pp. 33-40
[244] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.,* p.176

de la société. L'île urbaine désignée par l'auteur reste marquée par la déchirure comme nous pouvons l'apprécier à nouveau dans l'extrait de la chronique *El paseo Ahumada*, dans laquelle deux femmes bourgeoises parcourent la rue piétonne la plus importante de la capitale.

> *Y si a esto le llaman pacto social, paz ciudadana o pichanga entre clases […] Como si fuera lo mismo subir al centro desde Pudahuel o bajar desde Santa María de Manquehue. « Hay que tener estómago Macarena para resistir el impacto. Te lo digo. Te insisto linda que se puede evitar tanto mejor ». Tanto peor si la cuica de traje de Brancoli y Cartera Gucci tiene que caminar por el Paseo Ahumada aterrada, evitando los apretones del populacho. Como si no escuchara los piropos de los rotos que venden mote con huesillos. Como si no viera a la señora pobla que casca al cabro chico porque no se queda tranquilo colgado de su mano*[245].

L'apparition abrupte du style direct au milieu du récit, mené jusque-là par le narrateur, vise à reproduire la déchirure de l'espace social à travers l'imposition violente des voix de la classe dominante qu'incarnent les deux femmes. Cela est renforcé phonétiquement par l'allitération de la lettre « t », introduisant une implosion réitérative, qui reproduit au niveau sonore cette violence. Le narrateur réplique à cette violence par un procédé identique : il a recours à la double sonorité « t », mais également à une figure de réduplication des phrases qui opère aussi comme un oxymore « *tanto mejor. Tanto peor* ». Le point devient alors la marque visuelle de la confrontation entre les deux territoires.

La dichotomie de la ville lémébélienne devient manifeste dans le *mall* ou *Shopping center* et le marché aux puces[246] ; deux lieux qui incarnent les changements subis par la ville suite à l'implantation du système économique.

Le *mall* est un espace clos, aseptisé, *hypersurveillé*, où la loi du marché et ses dérives s'imposent jusque dans les rapports sociaux. La devise « *tanto tienes tanto vales* » s'incarne dans le comportement des vigiles des boutiques qui harcèlent *« a la gente morena con facha de pobre* » tandis que « *a las viejas pitucas las reciben como reinas y las acompañan llevándoles los paquetes hasta los autos* »[247].

À l'inverse, les marchés aux puces symbolisent les lieux ouverts, contaminés par la marchandise, hétérogènes et affranchis de tout contrôle policier. Les lois du marché récréent plutôt les échanges d'antan. Le marchandage reste la règle principale et le « *tanto tienes tanto vales* » est remplacé par l'offre du jour.

---

[245] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.,* p.138
[246] Aussi les marchés libres du dimanche.
[247] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada*, *op., cit.,* p.210

Sous une esthétique contre-spéculaire, comme le signale Lucía Guerra Cunningham[248], le *mall* et le marché dessinent une réalité sociale marquée par les polarités –séculaires– et les contraires. Dans ce sens, le S*hopping* center est le lieu formel par lequel transitent les produits autorisés par le système économique, la marchandise propre et convoitée, tandis que le marché aux puces propose une économie informelle dans laquelle les articles sont, pour la plupart, le résultat d'un vol, un produit de seconde main ou une simple copie[249]. C'est le lieu du détournement, dans lequel se trouve « [la] *Ropa usada casi nueva ; movida bajo cuerda sin el sello original, con la marca invertida de Levi's por Veli's o la pequeña falla en el cachete, que delata el acceso clandestino a la vitrina famosa por el bolsillo roto* »[250].

À l'architecture ordonnée du *mall*, ses sols éblouissants, sa concentration de boutiques spécialisées, sa musique d'ambiance et son odeur aseptisée, s'oppose l'architecture absente du marché qui privilégie le désordre, ses sols de terre et de poussière, ses mélanges de produits et ses *cumbias* et *rancheras*.

Le *mall* représente aussi pour l'écrivain le lieu infernal où tout prend la forme d'un cauchemar. Dans la chronique *Socorro me perdí en un mall*[251] le narrateur relate les péripéties vécues au *Shopping center* lorsqu'il part en quête d'un pansement. Avec l'humour pour pierre angulaire, le récit repère toutes les spécificités du lieu qui normalement font de lui un espace de sécurité et de confort, tandis que pour l'écrivain tout cela est source d'angoisse, voire de folie. Il commence par parcourir le lieu pour se procurer son pansement puis à la fin dans le seul but de trouver la sortie tant convoitée. Toutes ses actions le renvoient au non-sens créé par le lieu. L'architecture est un labyrinthe incongru, les décorations des farces et les rencontres une vacuité ; tout devient alors absurde. Ce voyage aux enfers se termine dans la rue où enfin il obtient « son pansement » des mains d'une *vendedora ambulante* à l'air libre.

Ce regard manichéen ou duel que porte Lemebel sur la ville configure une photographie en noir et blanc, pleine de contrastes, d'ombres et de lumières. Il choisit toujours de présenter les deux visages, les deux faces de la capitale. Ainsi, les demeures avec jardin de l'élite heurtent les « *cajoneras de los blokes* » ou « *los nichos de cementerio* »[252], les places et

[248] GUERRA CUNNINGHAM Lucía, « Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel » *Revista Chilena de literatura,* Santiago de Chile, N° 56 abril 2000.
[249] Dans l'espagnol du Chili, cette pratique est nommée « piratería ».
[250] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op. cit.,* p.106
[251] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.,* p. 209
[252] *Ibidem.,* p.19

parcs bien soignés la terre poussiéreuse du terrain de foot improvisé. Les supermarchés s'opposent aux marchés ambulants, les restaurants climatisés à la Halle centrale (*Vega central*) et la villa au quartier.

Ce regard contrasté est présent dans la plupart de ses chroniques, mais connait toutefois une certaine évolution. Dans son recueil *Adiós Mariquita linda*[253], Lemebel rend compte des transformations de Santiago à partir des années 2000 avec l'arrivée des homosexuels dans le centre historique de la capitale. Le *gay town*, comme il appelle ces quelques pâtés de maisons, sert d'enclave à toute une population homosexuelle aisée qui s'installe dans les territoires auparavant destinés à la classe populaire et moyenne. Ainsi, le *gay town* devient un territoire de rencontres inattendues, de passage, de dialogue, de réunion. Notons que cette métamorphose gagne aussi le regard de Lemebel. Après la mort de sa mère, l'écrivain décide de quitter sa maison d'enfance située dans la périphérie sud de Santiago pour s'installer en plein cœur de la capitale[254]. Il abandonne ainsi la « *pobla* » et « *el resumo a sobaco y [la] ropa con olor a detergente* »[255] et accède aux boutiques, bars et librairies à la mode. Il se peut que ce déplacement personnel soit à l'origine d'un autre regard moins manichéen et peut-être plus consensuel vis-à-vis de la mégalopole, c'est-à-dire un regard et un vécu qui agissent comme un pont entre les deux rivières divisant la capitale.

> *Le dedico unas líneas a la esquina de mi casa. Saltando la calle, el almacén de Marcelo siempre está lleno de gente, enfiestado por su eterna sonrisa. Al lado, la botillería donde rezonga el tango su enamorada traición. A la vuelta, las chicas del salón de belleza, todas rubias […] El quiosco del diario, en la punta, me ofrece cada mañana los titulares noticiosos de las portadas. Y allí me quedo un rato, pensando que este barrio no lo elegí por taquillero. Algo de su trasnochado ardor se me impuso. Algo de su generosa complicidad me da licencia para vivir como quiero, sin los terrores periféricos que me hacían temblar.*[256]

Malgré cette réflexion, une grande partie de son travail est axé sur la description de la scission de l'espace urbain qui ne fait que reproduire la déchirure existante du corps social, divisé entre les détenteurs du pouvoir et ceux qui le subissent. Bien que ce clivage trouve son origine dans la genèse du continent, c'est avec l'arrivée des politiques économiques libérales

[253] Santiago de Chile, Sudamericana, 2005.
[254] En 2001, il s'installe dans le quartier à la mode de Santiago, appelé *Bellavista*. Plus tard, il quitte Bellavista pour *Santiago Centro*. Ces deux migrations montrent un changement de regard et de reconnaissance vis-à-vis de la figure de l'écrivain.
[255] LEMEBEL Pedro, *Adiós Mariquita linda*, Santiago de Chile, Sudamericana, 2005, p.171
[256] *Ibidem.,* p.174

qu'il s'est accentué.

Pedro Lemebel fouille dans les mécanismes et dispositifs qui perpétuent cette scission, afin de les dévoiler. Son œil cherche sans répit à démasquer les relations de pouvoir qui conditionnent la vie de la société et de la ville, surtout celles qui se dissimulent sous une naturalité apparente. Pour cela, il s'interroge et nous interroge sur tous les domaines de la quotidienneté vécue de manière opposée par les différentes couches de la société. Ainsi, nous voyons défiler un été pour les pauvres, un hiver chez les ouvriers, un Noël pour les plus démunis, une cordillère accessible pour les riches et inatteignable pour les autres et enfin *la micro* et ses prouesses habituelles pour les travailleurs prolétaires. Cette bipolarité de la cartographie sociale chilienne ne fait que souligner la constante tension vécue par la mégalopole.

Cependant, il existe des manières de faire, des tactiques quotidiennes qui se confrontent à la passivité et à la discipline supposée auxquelles est soumise la population. Michel de Certeau dans son livre *L'invention du quotidien*[257] s'interroge sur les *manières de faire* de l'homme dans un espace social structuralement divisé entre les producteurs de consommations ou dominateurs (des discours, des règles, de l'ordre, etc.) et les consommateurs (appelés par Certeau des usagers) ou dominés. Cette scission au niveau du sujet se traduit par une opposition entre le sujet propriétaire et le sujet usager. Ce dernier qui ignore que l'espace social dans lequel il évolue au quotidien est un espace qui ne lui appartient pas – car c'est l'espace d'un autre, celui du pouvoir, son véritable propriétaire – déploie des ruses ou des tactiques de résistance grâce auxquelles il détourne les objets et les codes et se réapproprie l'espace et son usage à sa façon. L'auteur s'intéresse non pas aux dispositifs de pouvoir à la manière foucaldienne, mais aux procédés de l'homme ordinaire qui s'invente un quotidien lui permettant une politisation de ses pratiques.

Ces tactiques ou « ingéniosités du faible » envahissent les textes de l'écrivain chilien, car les subjectivités du côté des dominés – subjectivités populaires – peuvent seulement déployer des stratégies pour escamoter le pouvoir, pour le tromper et ainsi conquérir de manière transitoire un espace. Voici un exemple parlant qui illustre le détournement de l'espace urbain par des familles condamnées à passer les grandes vacances d'été dans la capitale :

[257] CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

> *Si uno se debe quedar en esta ciudad que hierve a las cuatro de la tarde de calor pegajoso. […] El viejo parque Causiño, que en estos meses, es el balneario urbano lleno de familias chapoteando en el barro de la laguna. Qué importa la hediondez del agua podrida, si no hay otro lugar para refrescarse las patas negras de lodo y piñén. Si los parques de la ciudad nos pertenecen a todos, y el mejor uso que pueden tener, es cuando en verano los cabros chicos transforman las fuentes de agua en piscinas populares.*[258]

Malgré les tactiques de détournement, la scission persiste et se perçoit dans la répartition inégale de l'espace. Les secteurs aisés de la population profitent de grands espaces aménagés, de maisons avec jardin, d'énormes parcs, de places arborées et d'avenues qui facilitent la circulation, tandis que le reste de la population doit se résigner à une restriction du territoire dans tous les domaines de la vie quotidienne. Il est intéressant de remarquer que ces vastes espaces deviennent des zones de plus en plus closes ou emmurées, ce qui accentue la contradiction urbaine d'aujourd'hui. Cette inégalité de l'espace correspond à l'inégalité du droit à l'intimité. À ce sujet, Leónidas Morales affirme : « *Por un lado en el barrio alto, muros, árboles y arbustos que resguardan la intimidad, y por el otro, en* « la pobla », *simulacros de separaciones y parodias de resguardos* »[259]. Pedro Lemebel décrit quant à lui l'espace de *la pobla* et ses avatars de la manière suivante :

> *[…] utilería divisoria que inventó la arquitectura popular como soporte precario de intimidad, donde los resuellos conyugales y las flatulencias del cuerpo se permean de lo privado a lo público. Como una sola resonancia, como una sola campaña que tañe neurótica los gritos de madre, los pujos del abuelo, el llanto de los críos ensopados en mierda. Una bolsa cúbica que pulsa su hacinamiento ruidoso donde nadie puede estar solo*[260].

Ce regard antinomique et scindé de la ville et de la société est le même que celui véhiculé par José Joaquín Edwards Bello[261], célèbre écrivain chilien du XXe siècle, dans ses

---

[258] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.,* pp. 194-195

[259]MORALES Leonidas, Pedro Lemebel: género y sociedad. *Aisthesis* [online]. 2009, n. 46 pp. 222-235 Disponible sur : http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071871812009000200012&lng=es&nrm=iso>. [consulté le 1er mars 2011]

[260] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op.,cit*, p.17

[261] Edwards Bello a été un écrivain versatile et prolifique. Pendant plus de quarante ans, il s'est consacré à l'écriture littéraire et journalistique. Il obtient en 1943 le Prix National de littérature et en 1959 celui du Journalisme. Il a aussi exploré la nouvelle, le théâtre, l'essai, et même la poésie. Cependant, c'est le roman qui lui apporte le plus de satisfaction et de reconnaissance au Chili. Trois œuvres se distinguent de sa production : *El Chileno en Madrid*, *La Chica del Crillón* et *El Roto.* Ce dernier est une pierre angulaire de la littérature chilienne. Son travail journalistique est aussi fécond, il le développe principalement dans les journaux *El Mercurio* et *La Nación*. Dans ce dernier, pour lequel il collabore pendant plus de vingt ans, il inaugure la section *Los Lunes de J.E.B*. Contrairement à ce qu'il prétend dans le champ littéraire, il reste fidèle à un seul genre : la

écrits journalistiques et littéraires. Cet écrivain est considéré par la critique comme le précurseur de Pedro Lemebel. Ce dernier, ne reniant pas une certaine filiation, déclare à ce sujet :

> *¿La crónica urbana que tu haces tiene a Joaquín Edwards Bello como antecedente en Chile, reconoces ahí un parentesco? No sé si un parentesco, porque yo no tengo nada de Edwards ni de Bello. Pero en su crónica reconozco algún reflejo de la ciudad que él vio y la que yo retrato en sus caracoles de espejos*[262].

Les chroniques urbaines d'Edwards dessinent un corps social scindé comme celui que recrée Pedro Lemebel. Edwards décrit la bourgeoisie émergente qui prend la place de l'aristocratie diminuée économiquement et les ouvriers qui se battent contre leur destin. Ces derniers sont symbolisés dans « *El roto* » par un personnage qui est l'amalgame du créole, du paysan et du pauvre.

Sous une esthétique naturaliste, Edwards fait le portrait d'une société chilienne en constante mutation. Il détaille avec force tous les fragments de la vie quotidienne dans laquelle le pouvoir exercé par les riches amoindrit l'existence et la dignité des plus pauvres. Il décrit les maladies de la classe ouvrière, résultat de l'exploitation, de l'insuffisance des soins hospitaliers, des abus et de l'humiliation subis à cause de la vanité et de l'orgueil de la bourgeoisie. Cependant, sa critique ne se restreint pas seulement au secteur aisé, mais atteint aussi le peuple souvent réprimandé pour ses vices.

En effet, il radiographie la société dans sa totalité. Dans la plupart de ses chroniques, Edwards s'attaque à l'élite bourgeoise[263], déconstruit son idéologie et l'interroge sur sa responsabilité dans la fracture du corps social. Malgré sa persévérance et sa constante critique, il reste très lucide et ferme sur le rôle et le pouvoir détenus par l'élite :

> *En todo el curso de nuestra historia, la clase alta conservadora, vencedora o derrotada en las elecciones, ha salido finalmente victoriosa, respirando a plenos pulmones el aire del poder vital.* « *Estas fuerzas conservadoras irresistibles, de*

---

chronique. Il n'existe pas de répertoire de toutes ses chroniques, mais on estime qu'il en a écrit entre dix et douze milles. Les sujets traités sont divers : sa vie à Paris, à Valparaiso, son enfance, les problèmes économiques de la population, l'essence du Chilien, les vices et les vertus du peuple, la quête d'identité et certaines personnalités de la vie nationale (Bello, Portales, Balmaceda). Mais c'est bien la critique de la vie quotidienne chilienne qui est son sujet principal. Son style est simple, presque négligé, avec une charge importante d'émotivité que traduit une rhétorique riche en hyperboles, oxymores, contradictions et un va-et-vient constant entre différentes idées qui l'éloignent du sujet choisi.

[262] DONOSO Claudia, « Lemebel », *Paula,* 31 julio 2000, N°821, p. 84

[263] Edwards a dû abandonner le pays après la publication de son premier roman *Inútil* (1910). L'élite dominante ne pouvant pas supporter le portrait esquissé par Edwards a fini par l'écarter entièrement de la vie sociale et professionnelle.

atracción y de absorción »[264].

Malgré le regard commun partagé, il existe une différence capitale entre les deux auteurs mentionnés. Bien qu'Edwards exprime toute sa rage contre ses origines et sa complicité avec les milieux les plus défavorisés, il reste issu de la bourgeoisie chilienne et sera toujours associé à cette classe sociale, c'est-à-dire hors du monde ouvrier. En revanche, Pedro Lemebel, comme nous l'avons déjà signalé, se situe dans le territoire dont il parle, car il y a vécu et y est resté.

Cette ville manichéenne est propice à la violence, une violence avant tout physique, mais qui revêt également d'autres aspects sournoisement répandus dans les populations.

2.1.2. Paysage urbain et violence

La violence urbaine[265] dans les villes latino-américaines est un phénomène qui s'est accru ces dernières années à cause de l'extrême fragmentation du corps social et de sa perte de cohésion. Les villes se redessinent en fonction d'intérêts économiques privilégiant des politiques focalisées sur des questions de consommation économique et culturelle, en délaissant toute préoccupation pour le citoyen et la communauté.

Dans ses chroniques, Pedro Lemebel se consacre à la cartographie d'une grande partie des manifestations de violence dans le paysage urbain. Nous sommes ainsi spectateurs de la violence sexuelle et genrée, de la violence sociale et de ses avatars, de la violence politique, de la violence de l'État et de la violence du système ou violence structurelle. De nombreux travaux se sont intéressés à cette question, dont l'un des plus importants est le recueil *Reinas de otro cielo*, publié en 2004 sous la direction de Fernando Blanco. Dans la présente étude, nous nous intéresserons seulement aux manifestations de la violence générée par l'État et à la violence structurelle.

Aujourd'hui, violence et ville latino-américaine fonctionnent comme un seul et même

---

[264] EDWARDS BELLO José Joaquín, Crónica « *Pobres y ricos* » Santiago de Chile, Empresa Editora Zig-Zag, 1964, pp. 167-171

[265] Plusieurs travaux de recherche portent sur la violence chez Lemebel. Le recueil *Reinas de otro cielo Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel* consacre un chapitre entier à cette problématique dont les axes privilégiés sont : le politique, la sexualité et la ville neo-libéral.
Nous ne nous attarderons pas sur ce sujet, car nous allons le développer de manière approfondie dans le deuxième chapitre de notre travail, cependant il nous semble intéressant de reprendre certains éléments

syntagme. En effet, il est impossible de penser le paysage urbain sans s'interroger sur la violence exercée en son sein. Récits de fiction, essais, chroniques, films et manifestations d'art en général ont pour *leitmotiv* la violence dans les capitales du continent. Cependant, le phénomène de la violence n'est pas nouveau, comme le rappelle Mabel Moraña :

> *América latina ha sufrido, así históricamente, las consecuencias de una violencia fundacional, que la condena a una posición periférica con respecto a sistemas globales cuyos centros han difundido, en sus correspondientes áreas de influencia, la "racionalidad" de su propia reproducción cultural, política y económica. De esta manera, la trama social que resultara de la matriz colonialista registró desde el comienzo las huellas imborrables de la violencia que se manifestara tanto a nivel racial como económico, tanto en lo referido a las políticas del género como en lo relacionado con la distribución geocultural del poder en todos sus niveles. "Las dolorosas repúblicas hispanoamericanas" de que hablara Martí se han debatido desde entonces con las formas naturalizadas de la violencia de la exclusión y el autoritarismo, la miseria interna y la depredación imperialista, la penetración cultural y las intervenciones políticas, siempre amparadas en la retórica legitimadora que las clases dominantes esgrimieran en cada caso para perpetuar su poder*[266].

Cette violence constitutive du continent marque de manière cruciale la vie et l'espace de l'homme latino-américain. Plus encore, c'est en ville que les manifestations de violence se multiplient, en se répandant dans tous les domaines de la société.

L'une des violences les moins mentionnées, mais l'une des plus présentes reste la violence provenant de l'État. À la fin des dictatures, les nouveaux gouvernements, cette fois-ci démocratiques, ont continué à exercer des mécanismes de contrôle citoyen afin d'instaurer sans problème ni retard le modèle économique capitaliste. Ils ont mis en place des dispositifs de surveillance et de domination *subreptices* afin d'assurer le succès du projet. Ces dispositifs s'institutionnalisent à travers des discours étatiques fondés sur *la peur* de l'autre. Ainsi, les récits sur l'insécurité citoyenne et ses avatars surgissent, envahissant les médias et les esprits ; chaque individu devient source de soupçons et de méfiance. Par conséquent, les liens entre les personnes et les groupes se brisent et l'*immobilisme* social remplace l'action communautaire.

Cette violence de l'État néolibéral saisit intégralement l'espace de la ville, en installant dans sa géographie architecturale des mécanismes de contrôle social comme les caméras de surveillance. L'écrivain chilien remarque leur présence et leurs effets dans l'espace public dès l'une de ses premières chroniques intitulée *Anacondas en el parque*, dans laquelle il expose

---

concernant la violence et la ville.

[266]MORAÑA Mabel, *Espacio Urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburgh, Instituto Internacional de literatura iberoaméricana, 2002, p.9

comment les caméras de surveillance placées dans le principal parc de la capitale sont le symbole d'un État vigilant l'ordre social et moral.

> *Metros y metros de un forestal « verde que te quiero » en orden, simulando un Versailles criollo como escenografía para el ocio democrático. […] Donde las cámaras de filmación, que soñara el alcalde, estrujan la saliva de los besos en la química prejuiciosa del control urbano. Cámaras de vigilancia para idealizar un bello parque al óleo, con niños de trenzas rubias al viento de los columpios*[267].

Ce dispositif de surveillance contribue à configurer ce que la chercheuse Karina Wigozky appelle « *la ciudad dictatorial* », c'est-à-dire une ville subjuguée et qui subjugue. Lemebel souligne l'intrusion de la caméra –l'œil de l'État– dans les manifestations de désir qui transitent dans les lieux interdits de la ville et ainsi dans la sphère privée des citoyens. Cet œil-caméra fonctionne comme *panopticom*[268] qui contrôle à tout moment, tous et toutes, sans que l'on ne sache jamais qui et quand nous sommes surveillés. Nous devenons « objet d'une information, jamais sujet dans une communication »[269]. Ainsi, en nous transformant en *objets* d'observation constants, notre comportement obéit à une manipulation régulée et institutionnalisée.

En même temps, il accuse la démocratie ou « *demos-gracia* »[270] de perpétuer l'État policier inauguré par la dictature.

Cependant, ce réseau de surveillance mis en œuvre est déjoué par le texte dès la première phrase qui parodie les vers de *Romance sonámbulo*[271] de Federico García Lorca : « *verde que te quiero verde* ». Les vers du poète andalou, représentant tant la mort que l'érotisme, installent le désir charnel au centre de l'ordre imposé. La description hyperbolique du parc « *Metros y metros* » qui accompagne les vers exprime quant à eux l'idée d'une impossibilité, même textuelle, d'un véritable contrôle. De cette manière, l'intertextualité aiguille le récit lorsqu'est dévoilé, au début du texte, ce que le parc deviendra malgré le *panopticom* imposé : un lieu de rencontres sexuelles clandestines.

La violence de l'état est à nouveau travaillée dans la chronique *El metro o « esa azul*

---

[267] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op.,cit*., p.9
[268] FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir naissance de la prison*, Paris, Tel Gallimard, 1975, p. 229
[269] *Ibidem.,* p. 234
[270] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op.cit*., p. 19
[271] GARCÍA LORCA Federico, « Sonámbulo » *Obras completas : Romancero gitano,* Madrid, Aguilar, 1965, pp. 430-432

radiante rapidez »[272]. Dans ce texte, Pedro Lemebel insiste sur le dispositif décrit auparavant, mais en le traitant cette fois-ci comme un phénomène social. L'œil de l'État glisse du monde privé des citoyens aux corps individuels et enregistre chacun de leurs gestes et de leurs mouvements :

> *Tal vez el pasajero día a día va y viene en la cinta de metal bajo la tierra, no sabe que al comprar el boleto una cámara lo sapea haciendo fila, cruzando la máquina. Una cámara lo sigue bajando la escalera, lo mira sentado esperando el carro en esas estaciones donde no hay nada que mirar, salvo esos murales abstractos y geométricos que los cuidan como capilla Sixtina o la estética publicitaria vende colegialas a medio vestir con una frutilla en la boca*[273].

Le paragraphe ci-dessus condense ce que Gilles Deleuze nomme une société de contrôle[274]. Ce nouveau régime de domination confine les citoyens en plein air et les maintient sous le guet constant, à la différence des sociétés disciplinaires (Foucault) qui bannissaient les rebelles, fous ou *égarés* dans des lieux fermés. De cette façon, la caméra, métonymie des nouveaux modèles de pouvoir et plus encore de la violence étatique, symbolise non seulement une surveillance, mais aussi la condamnation à une vie sous le joug de *la peur*. Cette nouvelle manière de vivre et d'interagir dans la ville « *medida por los miedos* »[275] à l'instar de Jesús Martín Barbero disloque la collectivité et lui interdit d'habiter véritablement la métropole.

Aujourd'hui, la violence étatique n'est pas frontale, elle est presque imperceptible tout en étant très efficace. Derrière l'argument sécuritaire, l'État s'immisce dans la vie quotidienne des habitants, en nourrissant un sentiment de peur qui organise les rapports au sein la collectivité et l'espace public. La stratégie de Lemebel consiste à poser son regard là où tout semble normal, en nous indiquant ainsi le détournement de cette normalité illusoire. L'auteur

---

[272] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op.cit*., p. 187
[273] *Ibidem*.
[274] DELEUZE Gilles, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle » in *L'autre journal,* Paris, n°1 mai, 1990.
[275] MARTÍN-BARBERO, Jesús « La ciudad que median los miedos » in *Espacio urbano, comunicación y violencia*, *op.cit.,* p. 24. Dans cet article l'auteur expose : « Pues los miedos son clave en el modo de habitar y de comunicar, son expresión de una angustia más honda, de una angustia cultural que proviene, en primer lugar de la pérdida del arraigo colectivo en unas ciudades en las que un urbanismos salvaje - pero que, a la vez, obedece a un cálculo de racionalidad formal y comercial- va destruyendo poco a poco todo paisaje de familiaridad en el que pueda apoyarse la memoria colectiva. En segundo lugar, es una angustia producida por la manera como la ciudad normaliza las diferencias : se echa la culpa a los medios de comunicación de homogeneizar la vida cuando el más fuerte y sutil homogeneizador es la ciudad impidiendo la expresion y el crecimiento de las diferencias.

dénaturalise donc les discours légitimant les politiques sécuritaires[276]. Il nous interroge sur le sens implicite des discours de l'État qui anéantissent les liens communautaires et donnent naissance à une société de la suspicion.

En élaborant un discours basé sur la défense de la démocratie et de l'individu, l'État autorise la mise en place de doctrines, de pratiques et de technologies valorisant l'ordre sécuritaire et qui, même quand elles vont à l'encontre des libertés individuelles et collectives, ne sont jamais ni contestées ni critiquées. Ce phénomène est décrit dans le récit *El test antidoping o « vivir con un submarino policial en la sangre »*. En cinq paragraphes, le narrateur expose de manière condensée la mise en place de ces pratiques et de leurs effets sur la population, qui ne fait qu'en subir les conséquences.

> *Así nos fuimos acostumbrando a los guardias de seguridad hasta en los baños, contestamos educadamente a las encuestas preguntonas sobre qué comimos ayer y de qué color era el condón que usamos* […] *Día a día los sistemas de vigilancia agudizan su microscopio acusete, acostumbrándonos a vivir en un zoológico alambrado de precauciones, para proteger el tránsito sin emoción de la lata nacional*[277].

Ce récit expose toute une panoplie de dispositifs intrusifs et inquisiteurs auxquels nous sommes confrontés au quotidien et qui ordonnent lentement notre vie au jour le jour, nos gestes, notre corporalité. Dans cette perspective, le récit s'achève sur une anecdote : un jeune homme échoue à un entretien d'embauche à cause d'un dépistage de drogue obligatoire. Les systèmes de contrôle ont ici pénétré au plus profond du corps, *le sang*.

La violence de la mégalopole se reflète aussi dans son aptitude à faire disparaitre les subjectivités les plus vulnérables. En tant qu'espace où le narcissisme individualiste est privilégié, la ville postmoderne ne laisse aucune place à l'échange de regards : « *la marea apurada de gente [...] se mira de reojo cuando se cruzan cara a cara. Pero esa mirada no alcanza a ser un gesto de comunicación* »[278]. Le regard se perd dans les vitrines des centres commerciaux, les affiches publicitaires, les lumières des cafés ou dans les escaliers du métro. Cette absence de *regard*s condamne à l'ignorance et à l'abandon les subjectivités en détresse, car elles ne seront jamais prises en considération par la population. Ainsi, la ville aveugle favorise les expressions de cruauté envers ces subjectivités fragilisées, par l'intermédiaire

[276] Pour la notion de politiques sécuritaires, voir MATTELARD Armand, *La globalisation de la surveillance aux origines de l'ordre sécuritaire*, Paris, La découverte, 2007.
[277] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op.,cit.*, p.180
[278] *Ibidem.,* p.138

d'une violence qui reste tatouée dans leur chair.

Los duendes de la noche[279] est une chronique qui a pour *leitmotiv* la violence que la ville inflige aux enfants de la rue. À travers un récit plein de tendresse, avec un regard proche des personnages, mais sans pitié, Lemebel retrace les parcours de vie des « *duendes proscritos* » dans la capitale. La ville ou « *telaraña metálica* » vient se substituer aux familles à problèmes, au père ou à la mère alcoolique ou encore à l'hospice où ils ont été violés et maltraités. Elle prolonge les marques corporelles et psychologiques, en éternisant leurs destins.

> *La ciudad pervirtió la dulzura que la niñez lleva en el mirar, y les puso esa sombra malévola que baila en sus ojillos cuando una cadena de oro se balancea al alcance de la mano. La ciudad los hizo esclavos de su prostíbula pobreza y explota su infancia desnutrida ofreciéndola a los automovilistas, que detienen el vehículo para echarlos arriba seducidos por la ganga de un infantil chupar*.[280]

La description des enfants pourrait se rapprocher de celle du film de Luis Buñuel « *Los olvidados* »[281] qui retrace les péripéties d'un groupe de jeunes rejetés à la périphérie de la ville de Mexico. Ces enfants, comme ceux de la chronique, vivent dans un monde brutal et sans attaches qui leur refuse toute opportunité d'être aimés. Ils ne peuvent donc pas donner ce qui ne leur a jamais été accordé. Alors que le réalisateur espagnol dresse le portrait de leur quotidien d'une manière dure et sans compassion, Lemebel révèle ces enfants de la rue avec la tendresse que l'enfance soulève. Le diminutif et la réitération des mots du champ lexical du monde enfantin « *niñez* » « *infancia* » « *infantil* » disséminés dans tout l'extrait visent à signaler que malgré leur vie, ils ne se sont pas complètement dérobés à celui-ci.

Cependant, le regard du chroniqueur envers les subjectivités fragilisées ne peut s'opposer à la ville aveugle, indifférente et silencieuse qui nourrit la violence structurelle. Le politologue Johan Galtung[282] définit cette violence comme l'action systématique d'une structure sociale ou d'une institution empêchant les individus de satisfaire leurs besoins élémentaires. « C'est un phénomène invisible, d'étouffement des attentes individuelles et collectives, surtout lorsque cette violence est légitimée culturellement »[283]. Elle est inhérente

[279] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2003.
[280] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op. cit.,* p.35
[281] BUÑUEL Luis, *Los olvidados,* México, 1950.
[282] GALTUNG Johan, « Violence, war and their impact » http:// them.polylog.org/5/fgj-en.htm, 2004 [consulté le 10 octobre 2013]
[283] CRETTIEZ Xavier, *Les formes de la violence*, Paris, La découverte, 2008, p. 6

au projet néolibéral, autrement dit au système régnant. Instituée et renforcée par le régime militaire et perpétrée par des structures sociales qui permettent la montée de l'injustice sociale, la violence structurelle condamne une partie de la population, surtout les plus faibles comme les enfants de la rue, à la pauvreté, l'exclusion, le racisme et finalement à l'invisibilité. Cette violence indirecte et immatérielle, car elle ne porte pas de visage tangible, transforme les *enfants vagabonds* en criminels en devenir sans que cela ne soulève la moindre question.

La ville en tant qu'ensemble de croisements des subjectivités, des actions et du temps est un espace qui favorise l'anonymat et le narcissisme. L'arrivée de l'ultralibéralisme n'a fait qu'exacerber ce modèle de rapports humains qui préconise la substitution de l'homme par la machine ou les produits. C'est justement dans ce paysage urbain que la violence sociale s'étale sans qu'elle ne soit ni reconnue ni combattue. Elle reste occultée parmi les visages sans noms qui habitent la mégalopole et qui la subissent jour après jour.

« La fissure » reste l'un des *leitmotivs* dans la représentation que Pedro Lemebel dresse de l'espace urbain. Fissure géographique, historique et fissure du corps social, elle configure une géopolitique qui rappelle le clivage constant auquel nous sommes contraints. Le discours sur la ville conçu par Lemebel, c'est-à-dire l'imaginaire de celle-ci, reste attaché à la dichotomie, aux deux visages et aux deux mémoires. Cette affirmation peut également être constatée visuellement dans les huit photographies de la partie « Relicario » du recueil *De perlas y cicatrices*. La disposition des images en noir et blanc, toutes prises par Álvaro Hoppe, opère comme antithèse de ces deux réalités[284].

2.2. Dimension imaginaire : désir *fondateur*

Le travail de Pedro Lemebel s'insère sans aucun doute dans celui développé par les chroniqueurs latino-américains d'aujourd'hui, avec lesquels il partage plusieurs caractéristiques telles que la quête d'oralité, la présence de témoignages, la polyphonie, le caractère performatif, l'urgence, etc. Cependant, il existe dans l'écriture lémébélienne un élément qui l'éloigne de ces écrivains et qui situe sa chronique dans *la réinvention* du genre.

[284] Les pages ne sont pas numérotées, mais correspondraient aux pages 110-113

Cet élément distinctif et spécifique à son écriture réside dans la présence du « désir » en tant que magma souterrain qui se répand et se solidifie dans son œuvre. Plus encore, le mot désir est souvent réduit aux pulsions sexuelles. Cependant, cette appréciation semble insuffisante lorsque nous analysons de plus près la force que prend la notion dans l'univers de l'auteur chilien. Le désir envahit toutes les manifestations artistiques et politiques déployées par le chroniqueur : ses performances dans *Las yeguas del apocalipsis*, son militantisme, sa position face aux médias et sa production littéraire. Ainsi, le désir devient moteur de changements, de nouveaux défis et, de ce fait, germe de révolutions.

Analysons brièvement la façon dont cet élément se façonne dans les recueils. *La esquina es mi corazón* dévoile une ville désireuse de sexe et de justice sociale. *Loco afán* raconte l'arrivée du Sida, « l'épidémie silencieuse », dans la vie des *folles* qui malgré leur mort certaine possèdent le « désir » de vivre. Dans *De perlas y cicatrices,* le désir devient un cri polyphonique qui expose les référents du système historique et sociopolitique du pays délibérément passés sous silence. *Zanjón de la Aguada* recueille et exprime le désir de scruter et de percer à jour le capital historique de la nation, détourné et maltraité. *Adiós Mariquita linda* nous imprègne du désir sexuel errant de l'auteur en personne. Enfin, son avant-dernière publication, *Serenata cafiola*, illustre le désir de l'écrivain pour l'exercice de l'écriture.

Ainsi, nous voyons défiler diverses manifestations de cette pulsion : désir sexuel, sensuel, charnel, politique, culturel, social, historique, mais aussi désir de justice, de liberté et de vérité. Ces désirs constants nous poussent à réécrire et revisiter la réalité et les rapports du sujet avec l'objet et ses semblables.

À présent, il est nécessaire de se demander pourquoi le désir est un élément omniprésent dans l'œuvre de Lemebel et de quelle manière il se modèle dans son monde littéraire. Pour cela, il nous semble pertinent d'aborder succinctement la notion de désir exposée par Gilles Deleuze et Félix Guattari, lesquels remettent entièrement en question la notion de « désir » comprise jusqu'à ce moment-là – à l'exception de Spinoza et de Nietzsche – comme une réponse à un manque, une carence ou une absence. À l'inverse, les deux philosophes perçoivent le désir comme une « production », c'est-à-dire comme une volonté de pouvoir.

> « […] *si le désir produit, il produit du réel… l'être objectif du désir est le Réel lui-même* »[285].

Dans *Cartografías. Micropoliticas del deseo*, Félix Guattari ajoute:

> *El deseo atraviesa el campo social, tanto en prácticas inmediatas como en proyectos más ambiciosos […] propondría denominar deseo a todas las formas de voluntad o ganas de vivir, crear, de amar; a la voluntad o ganas de inventar otra sociedad, otra percepción del mundo, otros sistemas de valores.*[286]

La citation révèle le « désir » comme générateur des mondes. En ce sens, le désir offre la possibilité de dessiner d'autres imaginaires et d'autres représentations de manière plurielle, hétérogène, sans restriction ni regard univoques, éloignés de tout système de représentation existant. En prenant cette perspective comme point de départ, nous affirmons que le « désir » dans l'œuvre de l'écrivain chilien acquiert trois significations : il est désir de « proposition », de « possibilité » et « d'alternative » de nouveaux regards, de nouvelles narrations et de constructions.

Avant tout, il invite à de nouveaux regards concernant les subjectivités, car le lecteur/auditeur est *poussé* à regarder les subjectivités qui se trouvent en dehors du système référentiel tant sociopolitique que littéraire : homosexuels, lesbiennes, marginaux, femmes, enfants, fous et malades vont devenir visibles. Ces personnages se construisent en mettant en évidence les systèmes de modélisation utilisés par les centres de pouvoir et de hiérarchie pour les soumettre. De ce fait, les subjectivités lémébéliennes font appel entre les lignes aux processus de singularisation qui les distinguent des subjectivités normalisées[287]. Ainsi, nous

---

[285] *Capitalisme et Schizophrénie 1: L'Anti-Oedipe*, Paris, Minuit, 1972, p. 34

[286] GUATTARI Félix et ROLNICK Suely, *Cartografías. Micropolíticas del deseo*, Madrid, Traficantes de sueños, 2006, p.255

[287] Félix Guattari affirme que la subjectivité est modelée et fabriquée dans le registre social, et pas seulement dans le domaine individuel. De cette façon « la subjectivité est dans une circulation dans des groupes sociaux de différentes tailles : elle est essentiellement sociale, assumée et vécue par des individus dans leurs existences particulières. La manière par laquelle les individus vivent cette subjectivité oscille entre deux extrémités : une relation d'aliénation et d'oppression, dans laquelle l'individu se soumet à la subjectivité comme il/elle la reçoit, ou une relation d'expression et de création, dans laquelle l'individu se réapproprie les composants de la subjectivité, en produisant un processus que j'appellerais de singularisation ». Plus loin, Guattari précise que les processus de singularisation sont : « une manière de repousser toutes ces manières préétablies de codage, toutes ces manières de manipulation et de contrôle à distance, de les repousser pour construire des manières de sensibilité, des manières de relation avec l'autre, des manières de production, de manières de créativité qui produisent une subjectivité singulière. Une singularisation existentielle qui coïncide avec un désir, avec un goût déterminé de vivre, avec une volonté de construire le monde dans lequel nous nous trouvons, avec l'instauration de dispositifs pour changer les types de société, les types de valeurs qui ne sont pas les nôtres » pp.29 et 48

distinguons *La Babilonia de Horcón* et *La Loca del carrito*[288] qui transgressent sans arrêt le système qui les rejette et les marginalise. Nous découvrons la jeunesse des *Barras bravas* qui, en abandonnant la périphérie, s'empare du centre en signe d'insurrection. De même, les femmes qui pratiquent des *micropolitiques*[289]réussissent à repousser les discours phallocentriques et dictatoriaux qui les condamnent. Finalement apparaissent les résistants de la dictature qui ont affronté avec bravoure la violente répression militaire au nom de la liberté.

De nouveaux regards sont également portés sur ces subjectivités fugitives ou nomades qui privilégient les constructions insaisissables ou en devenir constant ; ce que nous pouvons apprécier dans cet extrait :

> *La flama busquilla de la marica relampaguea siempre en presente y equivoca su captura en el espejo cambiante de su sombra […] La ciudad se lo perdona, la ciudad se lo permite, la ciudad la resbala en el taconeo suelto que pifia la identidad con la errancia de su crónica rosa. Una escritura vivencial del cuerpo deseante, que en su oleaje temperado palpa, roza y esquiva los gestos sedentarios en los ríos de la urbe que no van a ningún mar. Un carreteo violáceo del patinaje, la mirada, el vitrineo o el cambiarse de local en cada vuelta de esquina, y este despiste, esta mariguancia teatrera, es el viso tornasol que dificulta su fichaje, su cosmética prófuga siempre dispuesta a traicionar el empadronamiento oficial que pestañea al compás de los semáforos dirigiendo el control ciudad-ano*[290].

En tant que sujet nomade, la folle défie toute construction traditionnelle. Elle ne s'insère pas dans la ville/société, car c'est la ville qui s'adapte à sa présence, en autorisant son errance « rose ». Le texte met en évidence cette insaisissabilité à travers la corporalité, les catégories morphosyntaxiques et la sémantique. Le désordre textuel coordonné par l'hyperbate et l'accumulation d'épithètes révèle la volonté de disloquer l'intelligibilité fondamentale de la corporalité. Nous devons constituer un corps à partir de ses découpages : « *sombra* », « *taconeo* » et « *mirada* » dans un exercice métonymique invitant à l'errance, car ce « *taconeo* » devient « *patinaje, carreteo* » et cette « *mirada* » un « *vitrineo* ». Le deuxième domaine est de l'ordre des catégories morphosyntaxiques. Émergent ainsi des pronoms inusités : « *la ciudad la resbala* » et des conjonctions inattendus « *y este despiste* ».

---

[288] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op.,cit.*

[289] Deleuze et Guattari développent cette notion dans leur ouvrage, *Mille plateaux*, surtout dans le chapitre « Micropolitique et segmentarité ». Guattari reprend le concept dans son ouvrage *Micropolitiques*, il expose: « Il faut que chacun s'affirme dans la position singulière qu'il occupe, qu'il la fasse vivre, qu'il l'articule avec d'autres processus de singularisation, et qu'il résiste à toutes les entreprises de nivellement de la subjectivité » Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2007, p. 71

[290] LEMEBEL Pedro, *Loco afán,* Barcelona, Anagrama, 2000, p.80

Le troisième domaine est sémantique lorsque les isotopies de la nature « *flama* », « *la marica relampaguea* », « *oleaje* » ou « *río* » qualifient les gestes des folles en faisant de leur corporalité un appel à l'origine, à la nature, voire au primitif.

De cette manière, cette identité mouvante se construit à partir des corps qui frôlent et frictionnent tant la ville physique que morale, en faisant de *ces présences* des cicatrices béantes qui rappellent l'imperfection du tissu social. En effet, la folle avec « *su cosmética prófuga* » fend incontestablement l'ordre symbolique, remettant ainsi en question l'agencement des identités fixes et contrôlables.

Les nouveaux regards *se racontent* à travers une langue qui brise la langue dominante. Il s'inaugure ainsi un « *locabulario* » ou « *lengua marucha* » dont Lemebel se sert pour exposer « le désir » comme un « *modo de producción* »[291] d'un autre ordre social, conquis, cette fois-ci, à travers de la parole. La *meta-lengua*[292] ou langue mineure, aux dires de Gilles Deleuze, est la combinaison effrénée des parlers populaires ou familiaux, des néologismes, des étrangetés, des baroquismes et d'un emploi exacerbé du geste.

Les parlers populaires comprennent la reproduction d'un savoir populaire ou d'une mémoire populaire qui fait appel aux refrains et dictons. Par exemple, lorsque la folle, la Madonna, rêve d'accompagner son idole, la véritable chanteuse Madonna, elle étale tout un savoir populaire :

> *[…] sería como su mano derecha, su amiga íntima, su secretaria, su confidente que la mandaría a dormir sin pastillas. Un baño tibio con eucaliptos, una agüita de toronjil, un masaje en los pies contándole mi vida, y al final terminaríamos roncando juntas*[293].

Ce savoir populaire tient ici deux rôles. D'une part, il constitue une marque locale face au global (la Madona mapuche et la Madonna étasunienne), d'autre part il devient le mode de reproduction d'une autre manière de saisir le monde à travers la culture des dominés.

En outre, les personnages ont recours à la paraphrase des paroles de chansons d'amour qui abandonnent leur fonction première afin de se substituer aux actes de parole, comme dans les répliques de la Lobita pendant ses nuits de moribonde : « *Y ahí la veíamos torneada por el sol "aunque es invierno en mi corazón"* repetía incansable en su show de doblete »[294]. Enfin,

---

[291] GUATTARI Félix et ROLNICK Suely, *op.cit*., p.256
[292] Terme employé par l'écrivain chilien Juan Pablo Sutherland.
[293] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.,* p.39
[294] *Ibidem.,* p.42

quelques exemples de dictons et de refrains apparaissent, réactualisant des images collectives d'un passé ancré dans l'oralité : « *se te quema la cartera, niña* »[295], « *qué te pasa, cuéntame, yo soy tumba* »[296].

L'une des caractéristiques de cette langue populaire repose sur l'humour imprévisible et spontané. Même les situations les plus solennelles sont investies par un esprit comique désacralisant, comme nous le voyons dans la « *artesanía necrófila* » où la Lobita fait les frais de cet humour en raison de son rire *post mortis* :

> *Todas emocionadas mirando a la Loba […] habrá que taparle los moretones dijo alguna sacando su polvera Angel Face. ¿Y para qué ? Si el rosa pálido combina bien con el lila cerezo*[297].

De plus, la métalangue atteint le signe linguistique en lui-même lorsque les métaphores deviennent des phénomènes de condensation[298], en unifiant et en multipliant les signifiés. Dans l'exemple « *ojos agolpados a la vida* », la figure de style décrit autant le désir de vie que la dureté de la vie en elle même. Dans l'extrait suivant, « *[ellos] ofreciendo su arrugado corazón a los sureños que llegan a la urbe* »[299], la métaphore condense à la fois la vieillesse des folles et leurs souffrances en amour. Dans la chronique *La Régine de Aluminios el mono*[300], la métaphore *« boca tajeada por la amargura »*[301] cristallise la profonde tristesse de Sergio et l'origine meurtrière de cette tristesse.

L'exercice hyperbolique est constant et signale la disproportion entre la parole et la réalité dans laquelle vit la folle : « *Y me tuvo que repetir la frase, porque yo había quedado amnésica ante tanta belleza* »[302]. Parfois, le geste hyperbolique est dépassé et devient adynaton comme nous le remarquons dans la description de la bouche de la Lobita à l'heure de sa mort : « *Nos quedamos como tontas asomadas al zaguán de su boca, tan abierta como un abismo […] Su boca sin fondo, su boca paralizada en la « a » gigante de esa opera*

---

[295] *Ibidem.,* p.113
[296] *Ibidem.,* p.28
[297] *Ibidem.,* p.48
[298] Nous évoquons le terme condensation de Severo Sarduy : « *permutación, espejeo, fusión, intercambio entre los elementos de dos de los términos de una cadena significante, choque y condensación de los que surge un tercer término que resume semánticamente los dos primeros* » SARDUY Severo, *Barroco*, Paris, Gallimard, 1975, p.88
[299] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.,* p.113
[300] LEMEBEL Pedro, *Loco afán op., cit.*, p.25
[301] *Ibidem.,* p. 29
[302] LEMEBEL Pedro, *Adiós Mariquita linda, op., cit.,* p.87

silenciosa »[303]. Ici l'hyperbole décrit une réalité inconcevable afin de créer un effet humoristique qui désacralise la mort elle-même.

Nous retrouvons également des comparaisons d'images inattendues : « la *silicona es como jalea. Como esas lágrimas de mar que hay en la playa* »[304]. La comparaison explicite déjoue complètement les deux réalités qui se confrontent dans une alliance esthétique kitsch réunissant le laid et le sublime. D'autre part, cette langue produit de la réalité à travers la création de néologismes directement liés à leur condition de folles et de malades. Voici quelques exemples pour illustrer ce propos : « *lágrimas de maricocodrilo* »[305], « *te estaré eternamente agrade-sida* »[306]. En ce sens, la politique des noms et surnoms est un exemple éclairant : *La Sui-sida, La Insecto-sida, La depre-sida*[307]. Tous ces surnoms ironiques combinent la vie et la mort et montrent comment le signe linguistique devient nomade à l'image des individus qui les portent.

Pour finir sur la thématique des déclinaisons de la notion du désir, nous signalons que l'auteur conçoit l'Histoire comme « *un modo de construcción* »[308] fondée sur ce qui est fragmentaire, discontinu et inachevé. Pedro Lemebel construit ses récits en privilégiant le fait singulier, fictif ou réel, qui s'intègre ensuite aux récits historiques. Dans la chronique « *Las Amazonas de la colectiva lésbica Ayuquelén* »[309], le chroniqueur récupère la genèse du groupe féministe lesbien *Ayuquelén,* dont les débuts ont été marqués par la mort violente de Mónica Briones. Lemebel décrit le meurtre de la militante commis par un groupe d'hommes une nuit à Santiago et démêle les faits historiques qui ont permis que l'assassinat ait lieu. Le chroniqueur déploie un grand nombre de sujets parmi lesquels, la naissance du « *rayado lésbico amoroso* » lesbien-féministe, les conflits suscités entre le groupe naissant et le féminisme classique ainsi que la répression phallocentrique et dictatoriale. Tous ces faits historiques étaient déjà anticipés par la description narrative du corps de Mónica, de sa gestuelle et de son désir d'exister. En effet, l'activiste, malgré la forte répression sous la dictature, possédait encore « *la pasión* », « [las] *ganas de soñar* », « [y de] *brindar por la*

[303] LEMEBEL Pedro, *Loco afán op., cit.*, p.45
[304] *Ibidem.,* p. 73
[305] LEMEBEL Pedro, *Loco afán op., cit.,* p. 55
[306] *Ibidem.,* p. 56
[307] *Ibidem.,* pp 60-61
[308] GUATTARI Félix et ROLNICK, Suely. *op., cit.,* p.256
[309] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.*, p.155

esperanza ». Tous ces sentiments réunis dans le personnage projetaient déjà l'idée de la naissance d'un groupe pionnier et dissident. Cela est renforcé par l'addition des caractéristiques corporelles : « *Mónica hablaba tan fuerte, no tenía pelos en la lengua* […] *ella era así voluptuosa, desenfrenada »*[310]. De ce fait, la corporalité de Mónica opère comme l'antichambre de tous les faits historiques qui surviendront. L'exercice de prosopopée entrepris transforme la matérialité du personnage en une sémiotique de l'histoire future du groupe lesbien comme de la lutte contre la répression ou d'autres groupes féministes.

Cette manière de dévoiler l'Histoire à partir du corps, en déroulant d'autres topiques, ouvre le récit à d'autres horizons historiques. De même, ce fait singulier sert de coupure dans l'Histoire du féminisme chilien, puisqu'il décentre le discours en proposant un espace d'interrogations sur l'homogénéité de la lutte féministe. De ce fait, *las Amazonas* et *Mónica* trouvent non seulement une place dans l'Histoire, mais elles en déplacent les frontières.

Ce décentrement vis-à-vis de l'Histoire est mis en évidence dans une autre chronique du recueil *De Perlas y Cicatrices*, intitulée « Biblia Rosa y sin estrellas (la balada del rock homosexual) *»*[311]. Le chroniqueur y analyse l'histoire des grandes stars du rock qui ont côtoyé le discours homosexuel et l'homosexualité, à l'époque où la plupart des groupes restaient à l'écart. La narration construite comme un récit historiographique s'intéresse aux premiers groupes de rock parlant, timidement, du discours *gay*, puis elle continue avec les groupes qui ont flirté avec l'imaginaire intersexuel, mais seulement en tant que *recette* pour atteindre le succès. Ces groupes et chanteurs ont énoncé des demandes homosexuelles en les vidant entièrement de leurs véritables revendications, ils reproduisaient simplement « *un cuerpo homosexualizado por la transacción de la demanda* »[312]. Enfin, il fait référence aux groupes pionniers latino-américains qui ont brisé le silence avec pour postulat une esthétique androgyne et homosexuelle. Ce parcours historique raconté depuis l'optique homosexuelle souligne « les petites présences » de ceux qui ont forgé peu à peu l'histoire du rock homosexuel, et de ceux qui, en se servant de la *mode gay*, ont pu atteindre un succès surprenant.

Ce décentrement de l'histoire est exprimé avec plus de force encore lorsque Lemebel met en scène des personnalités historiques ou médiatiques. Comme l'avait déjà fait l'artiste

[310] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.,* p.155
[311] *Ibidem.,* p.97
[312] LEMEBEL Pedro, *Loco afán*, *op., cit.,* p.99

visuel Juan Dávila en peignant une carte postale à l'effigie de Simón Bolívar portant des seins, l'auteur décentre les constructions et récits qui les ont constitués, en métamorphosant et en manipulant le discours que l'Histoire a fabriqué. Dans la chronique *Aquellos ojos verdes (A ese corazón fugitivo de chiapas)*[313] consacrée au sous-commandant Marcos, le chroniqueur remet intégralement en question le discours officiel créé autour du révolutionnaire mexicain. Le récit laisse planer un doute sur l'authenticité des « *yeux turquoise* » que les médias du monde entier et le gouvernement mexicain ont attribué à Marcos, créant un véritable mythe autour de ce regard. Cette métonymie qui condense la figure d'un dangereux libertaire serait peut-être une ruse pour fournir une image rassurante aux marchés internationaux.

> *Sólo conocemos vestigios de selva que enmarca tu mirada, sólo eso dejas ver. Y ese color turquesa entre las pupilas azabaches, lo tildan de intruso agitador. Pero tú te ríes diciendo que son lentes de contacto. Más bien tus ojos se burlan del ojo mayor, tratando de identificarte en su rompecabezas de fichaje. Tus ojos se mofan de la vigilancia y su stock de narices » […] Porque el poder necesita un rostro para proclamar tu ansiada captura. Por eso el empadronamiento mexicano improvisa una máscara y la reparte al mundo por Televisa, tranquilizando a los socios del Nafta*[314].

En décentrant l'image de Marcos, le chroniqueur détruit le centre unique c'est-à-dire *la seule vérité* créée par les médias. Le récit mène à bien la dynamique qui *coupe* et transforme l'histoire en une infinité de questions et de réflexions sur son agencement.

Lemebel opte pour une histoire *effective* à partir d'un travail généalogique, autrement dit, il va à la recherche du détail disséminé dans l'histoire qui, la plupart du temps, se rend visible à travers le corps ou les corps, comme nous l'avons déjà signalé avec la corporalité de Mónica dans la chronique *Las Amazonas de la colectiva lésbica Ayuquelén*. Effectivement, « La généalogie, comme analyse de la provenance, est l'articulation du corps et de l'histoire […] Elle doit montrer les corps tout imprimés d'histoire et l'histoire ruinant le corps »[315]. Le corps comme réceptacle et superficie où s'inscrivent les évènements historiques est le support utilisé par le chroniqueur chilien afin de provoquer une expérience de l'histoire, comme l'explique Clélia Moure[316]. Pour cela, les différents corps malades, séropositifs, châtiés, agressés, torturés, *sarcomidos*[317] qui abondent dans les chroniques, témoignent du *détail* qui

[313] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.,* p.137
[314] *Ibidem.,* p.138
[315] FOUCAULT Michel, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire», *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, P.U.F coll. «Épiméthée», 1971, pp.145-172
[316] MOURE Clelia, « Crónicas neobarrocas: la construcción de una experiencia de la historia » *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* Perú, Año 34, No. 68 (2008), pp.165-181
[317] LEMEBEL Pedro, transforme le mot carcomido (rongé, consomé) en *sarcomido*.

fissure la « supposée continuité historique », ce détail qui renferme les trames et les traumatismes de l'histoire.

En conclusion, le chroniqueur construit l'Histoire, mais le fait à partir du « trottoir » du singulier, pour atteindre un carrefour où plusieurs chemins se rencontrent. De cette manière, les chroniques lémébéliennes cherchent à déconstruire la continuité idéale du discours historique, la « véritable histoire ». Pour cela, l'auteur a recours à la multiplication d'adverbes d'incertitude – « *quizás* », « *es posible* » – qu'il renforce par des stratégies narratives consistant à interrompre sans cesse la diégèse par des expressions telles que « *de oídas* », « *dicen* », « *dijeron* », « *del origen poco me acuerdo* », autant de sources indéterminées et anonymes, toujours liées à l'oralité. Elles constituent toutes des stratégies et tactiques militant pour une conception et une interprétation ouverte de l'Histoire opposée à l'unicité de l'Histoire officielle.

Le désir est vécu et conçu par l'écrivain chilien comme une machine de vitalité, d'énergie créative et d'action. Il est aussi un moteur infatigable, générateur de nouvelles propositions de société, de nouvelles subjectivités et de nouveaux rapports intersubjectifs. Néanmoins, il existe deux nœuds thématiques dans lesquels ce désir se concentre avec plus de force : le premier répond au désir de sexualiser la capitale et le second au désir de re-politiser la ville.

La ville de Lemebel se construit à partir des signes sensuels et sexuels qui font de Santiago un territoire envahi par les sens. À travers des images et des synesthésies, le chroniqueur propose une description de la ville basée sur l'intensification, la transposition et la fusion des cinq sens. De cette manière, la mégalopole acquiert couleur, arôme, saveur, texture et voix.

Santiago sent la sueur des travailleurs, l'iode des morts de la dictature, le goudron frais, les fleurs de « *la pérgola* », les déversoirs du fleuve Mapocho, le cimetière, les fruits et légumes des marchés. La ville exsude, exhale et respire.

Santiago contient les murmures des jeunes oppressés, les cris silencieux des minorités, les aboiements des chiens des bidonvilles, les lamentations des torturés et les voix des disparus. La capitale dégage des saveurs enivrantes. Elle voit à travers des chromatismes insolites, permet « *el tráfico de miradas* », et *« gotea el placer húmedo* », finalement elle palpe, touche, manipule et caresse.

Dans cette capitale corporelle, l'auteur transforme la pelouse du parc forestier en « *sábanas o felpas* », le branchage des arbres en plumes, les violettes du jardin en « *terciopelo* » et les lumières de la ville au crépuscule en « *tajos de néon* ». Santiago personnifiée « *se bambolea* », les trottoirs « *se mecen* » aux claquements des talons de la folle, et l'espace piéton de l'allée « *Ahumada* » est rythmé par les pas des habitants.

Cette cartographie territoriale devient cartographie corporelle, parce que l'écrivain n'hésite pas à retracer les zones corporelles en les transformant en zones érogènes. Ainsi, nous découvrons le pouvoir sensuel insoupçonné de certaines parties du corps : lèvre, cou, yeux, cheveux, mains et plis sont dotés de la même faculté orgasmique que les organes génitaux.

En ce sens, le désir lémébélien de sexualiser la ville se formule aussi à partir de la place que l'écrivain attribue dans ses récits au sexe et au désir. De cette manière, le désir et le sexe sont toujours cités, énoncés ou suggérés. Tous les deux fonctionnent comme des éléments constitutifs de l'œuvre lémébelienne comme de la réalité évoquée. Ils apparaissent aussi comme un dispositif fondateur du monde.

« Les villes se fondent sur les livres », propose Rosalba Campra dans son article intitulé *La Ciudad en el discurso literario*[318]. Si nous appliquons cette affirmation à la première anthologie de Pedro Lemebel, *La esquina es mi corazón,* nous pouvons conclure que la ville sexuelle et désirante configurée dans l'œuvre répondrait à la volonté de refonder une *ville-capitale* latino-américaine basée sur le désir. Ce désir serait donc conçu comme un principe générateur, comme le met en lumière la citation suivante :

> *La ciudad en fin de semana transforma sus calles en flujos que rebasan la libido, embriagando los cuerpos jóvenes con el deseo de turno; lo que sea, depende la hora, el Money o el feroz aburrimiento que los hace invertir a veces la selva rizada de una doncella por el túnel mojado de la pasión ciudad-anal*[319].

Cette brève description *resignifie* intégralement la ville, qui se transforme en territoire sexué et désirant, pris d'assaut par les sémantiques du débordement libidinal. De cette manière, la citation instaure un devenir plutôt homosexuel, en transformant la ville « ciudad » en « *ciudad-anal* ». Dans la chronique *Anacondas en el parque*, qui ouvre sa première anthologie, nous retrouvons toutes les expressions du plaisir humain : l'acte hétérosexuel

[318] CAMPRA Rosalba citée dans GARCíA CANCLINI, Néstor *Imaginarios Urbanos*, Eudeba, Buenos Aires, 2005, p.89
[319] LEMEBEL Pedro, *La equina es mi corazón*, *op. cit.,* p.123

représenté par le couple faisant l'amour en cachette entre les arbres et qui va engendrer un enfant, l'acte homosexuel évoqué par les hommes transformés en « *anacondas anónimas* » et l'onanisme du *voyeur* qui regarde sans regarder son entourage. De même, *La esquina es mi corazón* expose les différentes nuances de l'acte sexuel allant des rencontres fortuites et anonymes aux viols hétéro et homosexuels.

L'imaginaire des villes latino-américaines depuis le XIX[e] siècle jusqu'au début du XXI[e] avait écarté le « désir » comme un de ses éléments constitutifs. Si nous nous penchons sur les livres fondateurs[320] du continent latino-américain, nous y constaterons une absence de ce qui est *sexuel et libidinal*, puisque la naissance des villes obéit plutôt à une idée cartésienne de l'espace urbain. En effet, elle semble constituée par les cadres régulateurs de la raison comme si le principe géométrique du damier[321] avait été installé même dans l'imaginaire. C'est pourquoi nous avançons l'idée que *La esquina es mi corazón* peut être considéré comme un livre *précurseur* du fait qu'il est l'un des premiers à considérer le « désir et le sexe » comme générateur ou moteur de création.

Lorsque nous accordons la condition de précurseur à cette première œuvre de l'écrivain chilien, nous le faisons en prenant compte du désir homosexuel et de ses manifestations dans l'espace urbain, qui n'avaient pas été énoncés auparavant. Sur le terrain de l'hétérosexualité, il faut signaler la figure de Roberto Artl[322] qui dans ses livres *Los siete Locos*[323] et *Los Lanzallamas*[324] recrée les ambiances érotiques et sexuelles où les allusions à la cruauté et à la sordidité ne sont pas très éloignées de celles de Pedro Lemebel.

Le chroniqueur n'hésite pas à « accoucher » d'une ville régie par le désir, orchestrée par les pulsions érotiques, sexuelles et de jouissance. Le principe constitutif de la ville lémébélienne, le « désir », s'opposerait au principe d'organisation rationnelle élaboré par les

---

320 La professeure Doris Sommer dans son livre *Ficciones fundacionales* propose une lecture politique des narrations latino-américaines publiées entre les années 1850 et 1930. Selon son hypothèse de travail, la fiction de l'époque a été créée, en majorité, afin de consolider les projets politiques des nations naissantes. Pour cela, ils ont eu recours à une "rhétorique de l'érotisme" dans laquelle sont exacerbées la passion romantique et les histoires d'amour. De cette façon, bien que le "désir" était énoncé et perçu dans l'imaginaire littéraire, celui-ci répondait à une idéologie constitutive, qui avait pour base la famille et le mariage : "la métaphore du mariage déborde dans une métonymie de consolidation nationale".
SOMMER Doris, *Ficciones fundacionales*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2004.

321« A cuerda y regla » según las Ordenanzas de Felipe II. Lucía Guerra Cunningham, Ciudad Neoliberal y los devenires de la homosexualidad, *Revista Chilena de Literatura* N°50, Santiago de Chile, 2000, p. 73

322 Le livre de Christina Komi Kallinikos *Digressions sur la métropole* développe en certains chapitres cette approche. Paris, L'harmattan, 2006.

323 ARTL Roberto, *Los siete Locos*, Buenos Aires, Losada, 1958.

324 ARTL Roberto, *Los Lanzallamas*, Buenos Aires, Losada, 1980.

conquistadors et légitimé ensuite par les colonisateurs. Il se peut que Pedro Lemebel cherche à refonder la mégalopole, en supprimant les marques d'un passé colonial fait de géométries exactes et imbibées de conservatisme.

Derrière le geste de *refondation* s'abrite l'effort de mettre en lumière les différences passées sous silence. Autrement dit, au moment de dévoiler la société, au sens d'enlever les voiles, il perturbe l'ordre original, comme l'exprime José Asparúa :

> *Hacer transitar a los homosexuales entre los heterosexuales, diseña una pluralidad, manteniendo el principio de igualdad, pero desde la diferencia [...] Se trata de un movimiento que subvierte tanto lingüística como conceptualmente varios de los consensos tácitos de la sociabilidad chilena*[325].

Plus que tout autre écrivain latino-américain, Pedro Lemebel a été l'un des premiers à lever une sorte de *tabou* sexuel des villes latino-américaines. Une (in) certaine et obscène sordidité nous condamne au double *standard* que l'écrivain chilien démolit vertigineusement dans chacune de ses anthologies. « *Ya que al final de cuentas el sexo en estas sociedades pequeño burguesas sólo se ejercita tras la persiana de la convención* »[326].

La *Aletheia* lémébélienne, cette recherche de vérité-réalité, révèle non seulement les zones occultes de l'espace qui nous entoure, mais poursuit et dévoile également l'être en lui-même. Un être national et latino-américain, constitué par des pulsions sexuelles qui transpercent et envahissent le corps social.

Dans *La esquina es mi corazón* nait une ville sexuelle et sensuelle latino-américaine guidée par le désir charnel qui jusqu'à ce moment-là avait été exclu de l'imaginaire du continent. À travers cette anthologie, le chroniqueur chilien propose de « *correr el tupido velo* » sur le sexe, les pratiques sexuelles, l'érotisme, le désir et la diversité sexuelle. Son travail consiste à parcourir des territoires où le sexe se déploie et à introduire le désir et le sexe dans le cœur même de la ville, de sorte que l'écrivain Juan Pablo Sutherland affirme qu'avec Lemebel « *los tránsitos urbanos se vuelven tránsitos sexuales* »[327].

---

[325]ASPARÚA Javier, «Cambio de género», Diario *Las Últimas Noticias*, Santiago, 14 abril 2001, p.8
[326] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit.,* p.30
[327] SUTHERLAND Juan Pablo, *Nación Marica prácticas culturales y crítica activista*, Santiago de Chile, Ripio , 2009, p.112

2.3. Dimension politique : re-politiser la ville

Pendant la période de dictature, l'interaction et la vie citoyenne sont absentes de Santiago. La ville opprimée et réprimée a été contrainte de dissoudre la collectivité, c'est-à-dire la vie en communauté, en imposant un ordre individuel. La ville est alors privée de sa capacité à relier les subjectivités, ce qui engendre une absence de réflexion politique. Les citoyens ne pensent plus la mégalopole, ils la subissent. Ce manque de réflexion se reflète dans l'imaginaire véhiculé par la littérature de cette période, dans laquelle les espaces et lieux publics sont presque inexistants, comme s'il y avait une impossibilité à occuper les espaces ouverts, même dans l'imaginaire. En revanche, on constate l'apparition d'œuvres qui privilégient les espaces clos. La chercheuse Eugenia Brito expose à ce sujet : « *Los textos más productivos para la literatura chilena de esa fecha tenían casi el carácter de "una escritura secreta", refugiada en ghettos, salones, casas en ruinas* »[328].

De cette manière, la ville se trouve désarmée et fragmentée. L'arrivée de la transition démocratique permet à la ville de retrouver la vie de communauté perdue et de reconnaitre la présence de visages qui font de ces territoires des endroits vivants et animés. Néanmoins, ce retour à l'espace public est parasité par l'abandon de la mémoire historique. Ainsi les lieux emblématiques de la nation – places, marchés, rues, quartiers – sont privés de leur capital historique et symbolique et acquièrent un nouvel aspect, un nouveau profil ainsi qu'une nouvelle fonction.

2.3.1. Re-politiser la ville par la construction d'une architecture de la mémoire

Politiser selon le dictionnaire DRAE est « *la posibilidad de impugnar el orden* » et « *el ejercicio del disenso* ». Ces deux acceptions définissent le deuxième nœud thématique à travers lequel se manifeste le « désir » lémébélien : sa volonté de re-politiser la ville et de repenser l'ordre de la capitale pour relire et réécrire les discours qui l'ont constituée.

Pour Lemebel, re-politiser est synonyme d'historiciser, de narrer les souvenirs. Pour cela, le chroniqueur chilien enquête et recueille les évènements historiques et sociaux qui se

[328] BRITO Eugenia, *Campos Minados*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1994, p.111

sont déroulés dans les lieux publics de la capitale. Il construit ainsi de brèves historiographies qui, en général, contredisent ou reformulent l'Histoire officielle. Prenons par exemple la chronique *La plaza Italia*, dans laquelle l'auteur date la création de cette place en 1988 – et non en 1875 – au moment des manifestations ayant accompagné le triomphe du « *No* » dans le référendum qui a marqué la fin de la dictature. De même, l'écrivain parcourt les lieux publics tels qu'*El barrio Dieciocho*, *El barrio Bellavista* ou *La república libre de Ñuñoa* en portant un regard tourné vers le passé. Ainsi, *El barrio Dieciocho* est dépoussiéré de son passé élitiste datant de l'époque coloniale, *el barrio Bellavista* retrouve sa vraie histoire bohémienne des années soixante, éloignée du « *consumo y la avalancha comercial de cafés* »[329] et *Ñuñoa* trébuche sur son passé de petit bourgeois. En reconstruisant des fragments de leurs histoires oubliées, Pedro Lemebel redonne du sens à ces lieux en les transformant en lieux de mémoire, ils sont *re-sémantisés* pour reprendre un terme de l'historien Pierre Nora. Par conséquent, en ceux-ci « se cristallise et se réfugie la mémoire »[330]. Nous assistons à l'agencement d'une architecture de la mémoire fonctionnant comme source de connaissance lorsqu'elle fixe les évènements auparavant disséminés dans une géographie particulière.

Récupérer le capital symbolique oublié des espaces de la ville est une autre stratégie utilisée par l'écrivain pour re-politiser la capitale. Pour ce faire, il examine les endroits qui dans le passé ont été investis d'idéologies et de valeurs libertaires pour les confronter à leurs devenirs appauvris et dégradés. Cette mise en parallèle du passé et du présent confère aux lieux leur présence dans la ville et leur réattribue leurs significations utopiques. Par exemple, *El hospital del trabajador,* hier « *elefante de concreto* » et « *sueño sin límites* »[331] de l'utopie de justice sociale, est aujourd'hui décrit comme une « *calavera estancada* »[332] où seuls habitants sont les pigeons, allégorie de la nation. L'UNCTAD, l'édifice emblématique de l'Unité Populaire, est aujourd'hui une salle de congrès, de même que « *El garage Matucana nueve* », lieu de réunion de « *pasiones errantes y de desacato urbano* »[333] pendant la dictature, s'est converti en entrepôt abandonné. Tous ces endroits investis dans le passé de rêves de liberté et d'insurrection ne sont aujourd'hui que les survivants d'un avenir mort-né.

[329] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices*, *op., cit.,* p.176
[330] NORA Pierre, *Les lieux de Mémoire Tome I « La république »*, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984-1986, p.17
[331] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.,* p.210
[332] *Ibidem.,* p.210
[333] *Ibidem.,* p.130

L'aventure lémébélienne de récupération de ces espaces, par la réattribution de leurs significations et de leur histoire, répond à la détermination de l'auteur de rendre compte de « la perte » ou dans des termes psychanalytiques de cet *objet à*[334] désignant le manque originel du capital historique et symbolique des territoires, saccagés d'abord par la période de dictature et ensuite par le système néolibéral. Le chroniqueur nous incite à repenser la ville, ses transits individuels et communautaires.

> *Así, todavía andamos por este mapa tratando de recuperar los rincones, las esquinas, los barrios Franklin, Matta, Independencia, Gran Avenida, Estación Central, Mapocho o Vivaceta. Cuadras antiguas, pero grises en su media suela social, sin la importancia histórica que las hubiera salvado de la demolición. Barrios familiares, cercanos al centro, cruzados por cités, conventillos, almacenes y veredas quebradas, donde las vecinas y gatos esperaban la tarde despulgándose al sol. Barrios como de provincia, enmohecidos por el yodo del orín en sus murallones de adobe.*[335]

Le gouvernement qui a conduit la mal nommée *transition démocratique* chilienne a imposé le blanchiment de la mémoire de la Nation-Marché. Ce phénomène est défini par le sociologue chilien Tomás Moulián comme un processus de négociations concernant le passé dont : « *existe una carencia de palabras comunes para nombrar lo vivido* »[336] parce que l'on a opté pour un discours de consensus duquel sont exclus les récits « *victorias para algunos y heridas para otros* »[337]. Cette carence ou vacuité du discours se manifeste dans le quotidien chilien par une opération de « transformisme » de la ville. Dans les années 2000[338] débute une politique architecturale basée sur la restructuration et la destruction des lieux, des zones ou des aires appartenant au patrimoine historique. Un exemple emblématique est celui de la « Plaza de armas », cœur de la capitale, qui sera réaménagée entièrement. Le chroniqueur décrit l'évènement de la façon suivante :

> *Con tanto embeleco de faroles y farolas postizas, y con todo ese aparataje renovador que va puliendo la ciudad, sacándole el piñen y cementado sus costras históricas con un recaucho esplendor que transforma la vieja plaza de armas en un siútico paseo ideado por el alcalde. El ingenioso alcalde que soñó para Santiago una moderna escenografía de plaza pública, un espacio cívico de todo colorido tráfico que hasta*

---

[334] Terme introduit par Jacques Lacan pour « désigner l'objet désiré par le sujet et qui se dérobe à lui au point d'être non représentable, ou de devenir un *reste* non symbolisable. À ce titre, il apparaît comme *un manque à être* ou sous une forme éclatée, à travers quatre objets détachés du corps : le sein, les fèces, la voix, le regard. ROUDINESCO Elisabeth et PLON Michel, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 2006. Jacques Lacan développe cette notion dans *Le séminaire livre IV*, La relation de l'objet (1956-1957), Paris, Seuil, 1994.

[335] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices*, Santiago de Chile, LOM, 1998, p.182

[336] MOULIÁN Tomás, *Chile anatomía de un mito,* Santiago de Chile, LOM, 1997, p.13

[337] *Ibidem*.

[338] Un groupe d'architectes et agences immobilières proposent refonder la capitale : voir C. BOZA « La recuperación de Santiago : la recuperación del río Mapocho », *El Mercurio*, Cuerpo E, 2001, p.8

hace un tiempo, llenaba de brillo vital ese centro metropolitano[339].

Lemebel, dominé par la pulsion scopique, retrace ce phénomène de *La Ciudad con terno nuevo*[340] que « *desecha la ciudad ajada como desperdicio, [y] pretende pavimentar la memoria de plástico y acrílico* »[341]. Dans cette ville *light* sont privilégiés « la retouche », la copie et le pastiche comme modèle à reproduire. Ce phénomène justifie l'existence des quartiers de classe moyenne imitant l'urbanisme des classes aisées, mais en miniature ; la capitale devient un *Sanhattan* rêvant d'être New York. Santiago est la copie du dédain, indique le chroniqueur, en ironisant à partir d'un vers de l'hymne national[342], parce que dans cette nouvelle manière de structurer la ville, il n'y a pas de place pour les véritables souvenirs ni les évocations d'un passé. Seules l'indifférence et l'apathie y résident.

Pour le chroniqueur, re-politiser consiste aussi à s'opposer au manque de mémoire qui empêche d'*habiter* vraiment la ville, puisque les citoyens déambulent dans un espace étranger où les traces qui construisent les identités s'effacent vertigineusement. Lemebel exprime de manière chromatique cette transformation de la mégapole et de la mémoire :

> *Y del opaco recato de grises, azules y verdes, que uniformaron los párpados de la memoria: el neoliberalismo agrega su antifaz de plata y oro, que traviste el carnaval de cicatrices*[343].

La ville *light* engendre de façon implicite un mépris pour ce qui est populaire ou ce qui a trait au passé et à la tradition. Ce mépris se traduit par l'exclusion des discours et de l'imaginaire. L'auteur, quant à lui, va revendiquer ce qui est rejeté, en réécrivant la ville à partir de ce qui est populaire et en privilégiant les récits qui exposent les traditions, l'histoire et la vie quotidienne de la capitale. Ainsi, les endroits peu exploités par l'imaginaire historique, politique ou culturel vont prendre forme : les fresques, les carnavals, la fête des Morts ou les vacances dans la capitale. Ces lieux s'installent dans le texte à partir d'une topographie esthétisante qui fait du populaire un lieu culturel, autrement dit un lieu où naît la culture. Ainsi, l'auteur a recours à l'emploi d'épithètes renvoyant à la culture savante pour décrire les lieux populaires. Par exemple, le bus est décrit comme un « *museo* », le marché des

[339] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.,* p.201
[340] Titre d'une chronique du livre *De Perlas y Cicatrices*, Santiago, LOM, 1998, p.182
[341] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.,* p.186
[342] Vers de l'hymne national chilien : Puro Chile es tu cielo azulado/ puras brisas te cruzan también/ Y tu campo de flores bordado/ *Es la copia feliz del éden.*
[343] LEMEBEL Pedro, « Gonzalo el Rumor maquillado de la memoria » *Loco afán, op., cit.,* p.125

antiquités « *el mercado persa* » tel un « *laberinto de historia* », le marché des fruits et légumes comme « *un rito dominguero* » et le cimetière de la capitale devient « *grandes mausoleos* ». Il semblerait que grâce à cette juxtaposition, ou plutôt à cette contamination de ce qui est populaire, ces lieux pourraient intégrer le discours littéraire. En outre, tous ces lieux populaires sont investis par des manifestations de vie et de joie. Le chroniqueur signale à maintes reprises comment se donnent rendez-vous « *la fiesta* » dans le bus, « *el carnaval* » dans le marché et « *el color* » dans le cimetière, malgré la mort, etc. Ces manifestations nous obligent à repenser l'organisation de la vie quotidienne et en même temps à nous reconnaitre dans l'espace dans lequel nous habitons.

2.3.2. Re-politiser à travers les passions

La période de la post-dictature chilienne débute avec le gouvernement de Patricio Aylwin Azócar, représentant de l'alliance des partis politiques du centre et de gauche appelée *Concertation* qui a lutté pour la fin de la dictature. L'une des demandes les plus urgentes des citoyens a été la quête de vérité et de justice pour les victimes de tortures et de délits de lèse-humanité. Le gouvernement a ainsi créé la commission Nationale de Vérité et Réconciliation[344] qui avait pour objectif d'éclaircir la vérité sur les violations des Droits de l'Homme commises entre 1973 et 1990. Il est intéressant de souligner la volonté qui se dégage de l'intitulé de la commission : nous passons de la vérité, une forme de reconnaissance, à l'armistice, autrement dit à la conciliation sans que la justice soit un pas ou un précédent nécessaire. Cela indique le désir d'impunité totale présent depuis l'arrivée de la démocratie. Cependant, cette initiative revendicative de justice menée par le président trouve sa contrepartie dans le discours politique que le gouvernement envoie à la nation, lequel repose sur la réconciliation, voire le consensus. Les citoyens sont *invités* à effacer leurs désaccords, à propos du passé et du présent, à arrondir les angles politiques, à agir et réagir ensemble sans divisions. Le *consensus* s'érige donc comme le seul moyen pour avancer vers

[344] Le Décret Suprême N° 355 du 25 avril de 1990 créa la *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* dont l'objectif principal a été de contribuer à l'éclaircissement global de la vérité sur les plus graves violations aux droits de l'homme commises entre le 11 septembre 1973 et le 11 mars 1990, perpétrées dans le pays ou à l'étranger, si ces dernières ont eu une relation avec l'État du Chili o avec la vie politique nationale. Au bout de neuf mois de travail intense, le 8 février 1991 la Commission a livré à l'ex-Président de la République, Patricio Aylwin Azócar, el Informe de la *Comisión de Verdad y Reconciliación*.

le futur comme le déclare le président lors d'un de ses premiers discours :

> *Un nuevo espíritu impera en la convivencia nacional. Al clima de confrontación, descalificaciones, odios y violencia que prevaleció por tanto tiempo, ha sucedido un ambiente de paz, respeto a las personas, debate civilizado y búsqueda de acuerdos*[345].

Ce discours étatique conçoit, de toute évidence, une société marquée par l'absence de débat et de discussion, où la collectivité et l'individu doivent abandonner tout message de dissidence et de mécontentement. Le peuple signe alors un accord tacite de non-discussion, ce qui aura pour conséquence une absence d'antagonismes, c'est-à-dire d'opposition. Ainsi, les discours sociaux, politiques et idéologiques convergent vers un centre unique. De cette manière, les passions qui accompagnent et qui parfois déclenchent le débat sont exclues de la société tant au niveau matériel que symbolique. Par conséquent, les identités collectives et individuelles de la période post-dictature se constituent, pour la plupart, sans élément passionnel et pulsionnel. Il faut ajouter à cela, l'existence précaire d'espaces publics et symboliques où peuvent avoir lieu les discours dissidents et les oppositions. Cet amalgame témoigne de l'évolution vers une société léthargique et sans plis.

Pedro Lemebel se révolte face à cette société consensuelle et consentante, en mettant au centre de ses œuvres des identités qui cherchent inlassablement le frottement, la friction et la confrontation. Nous voyons défiler des femmes prolétaires, des fous, des travestis, et surtout des jeunes qui re-politisent l'espace de la capitale, armés de leurs forces affectives et de leurs pulsions.

La philosophe belge Chantal Mouffe[346], dans sa réflexion sur le panorama politique actuel, argumente que le *consensus* constitue la fin de toute démocratie. La plupart des discours politiques et des institutions démocratiques plaident pour des *accords* au lieu de discussions et de dissidences. L'auteure expose l'importance vitale de reconnaitre *le politique* pour atteindre une véritable démocratie, ce qui implique une acceptation de l'antagonisme – lutte d'idées opposées, contraires dans un champ symbolique et discursif partagé –, car c'est inhérent à ce qui relève du politique. Cependant, pour que l'antagonisme n'entre pas dans un fondamentalisme sans issues, il est nécessaire qu'il devienne une lutte agonistique où les passions jouent un rôle essentiel. Autrement dit, la notion agonistique consiste à reconnaitre la

---

http://www.ddhh.gov.cl/ddhh_rettig.html, [consulté le 13 mai 2012]

[345] http://www.camara.cl/camara/media/docs/discursos/21mayo_1990.pdf, [consulté le 13 mai 2012].

[346] L'auteur développe sa pensée dans *En torno a lo político*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2007.

valeur des divergences, des différents points de vue, de diverses vérités qui mènent toujours au conflit. Pour cela, il est nécessaire de mobiliser les passions et de les mettre en scène.

Nous allons donc voir comment les passions se cristallisent dans les subjectivités lémébéliennes, dont la plupart déclenchent ce principe agonistique qui s'oppose à la notion de consensus tout en se réappropriant et re-politisant l'espace public.

Le premier groupe de jeunes convoqué par l'auteur est la « *hinchada popular* ». Les supporters aussi appelés *Las barras bravas* sont l'un des leitmotivs préférés de l'écrivain chilien. Ce groupe social est représenté pour la première fois par Lemebel en 1995, dans la chronique *Cómo no te voy a querer (o la micropolítica de las barras)* où le chroniqueur s'introduit dans leur monde en décrivant et en décryptant certaines de leurs attitudes et façons d'agir. Quelques années plus tard, cette collectivité est revisitée par la plume lémébélienne dans une optique plus sociologique, comme il le formule dans la chronique *La enamorada errancia del descontrol* de 2003. Il approfondit dans ce texte la description faite auparavant, en s'interrogeant sur les avatars de ce groupe social. Leurs actes de vandalisme vis-à-vis de la propriété privée et leurs irruptions violentes dans l'espace public ont fait d'eux un phénomène social, un danger qu'il fallait supprimer. Le chroniqueur, tout en exposant ce panorama troublant, se penche sur la genèse du mouvement. Pour cela, il emploie de stratégies où s'entremêlent les points de vue de différents narrateurs et diverses voix narratives. Il introduit des témoignages, des biographies, des commentaires, des réflexions et retranscrit dans le corps textuel leurs écritures et leurs paroles. Il tisse une histoire en filigrane dans laquelle surgissent passions et pulsions comme des forces déstabilisantes de l'espace public et de l'imaginaire. Il faut rappeler que le pacte de réconciliation citoyenne avait vidé les rues de la capitale, car la dictature – *le grand Autre* – avait disparu.

Pedro Lembel, en récupérant la *hinchada popular* à travers un regard kaléidoscopique, met en scène le fluide passionnel qui redonne de la vie à un espace condamné à l'immobilisme, comme nous pouvons le constater dans la description que l'auteur fait des supporters : « Deshojadas del control ciudadano, las barras de fútbol desbordan los estadios »[347], « *Ambos fanatismos se descuelgan al centro desde la misma pobla »*[348]*, « Las dos barras se desgranan por la ciudad* ». Le tableau des supporters est marqué par la

[347] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón*, *op. cit.,* p.38
[348] *Ibidem.*

présence du préfixe *des,* lequel, parmi les multiples signifiés, indique « *fuera de* »[349] qui définit la collectivité en la situant à partir de la différence à l'autre. En même temps, les verbes *deshojar, descolgar, desgranar* manifestant altération, confusion et séparation mettent en lumière le caractère distinct qui les constitue comme collectivité. Dans un autre passage, Lemebel souligne plus clairement ce caractère antagonique :

> *Nuestros muchachos de espíritu sano, de polera blanca y jeans recién planchados, empeñados en el servicio social, en pasear ancianos y sacar el barro de las inundaciones. Tan diferente a la tropa delictual que descarriló un tren de puro gusto, por no querer seguir en la misma vía ordenada por los semáforos*[350].

Pour exacerber l'antagonisme, Lemebel joue avec l'ironie à travers l'adjectif possessif *nos* dans lequel il s'inclut. Cependant, cette voix trompeuse qui est apparemment la sienne est un effet de miroir de la société sur elle-même dont il reflète la pensée et la croyance. Dans ce sens, l'auteur pousse l'ironie jusqu'à la dérision, qui se renforce avec la description stéréotypée de la jeunesse incarnant le bien. L'adverbe « autant » ajouté de façon presque artificielle au qualificatif « différent » mène l'ironie à son paroxysme et met en lumière le caractère irréconciliable de ces deux mondes. En ce sens, l'ironie introduit l'aspect éthique.

L'évènement réel des supporters qui ont fait dérailler un train fonctionne comme métaphore identitaire puisqu'elle synthétise cette *autre* manière d'agir, de vouloir exister, de continuer. Ce *sortir* du rail, cette façon d'abandonner l'ordre programmé devient la marque *agonistique* de la jeunesse récupérée par le chroniqueur, parce que l'on y trouve la nécessité de repenser et de retracer les parcours des jeunes et les espaces sociaux.

Les deux chroniques consacrées à ce phénomène social narrent la manière dont les passions individuelles pour une équipe de foot deviennent des passions qui réunissent et constituent un *nous* capable de briser une partie du consensus citoyen. Cette identité collective, ce *nous*, se configure avec trois éléments : la voix, l'écriture et l'errance.

2.3.3. Voix, écriture, errance

Les voix des supporters sont les cris, les hymnes et les chansons dans les tribunes de chaque match de football, qui expriment l'amour et la fidélité à leurs équipes ainsi que la

[349] RAE http://lema.rae.es/drae/?val=des [consulté le 29 mars 2015]
[350] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón*, *op. cit.,* p.38

haine et le mépris pour l'adversaire. Il s'agit d'une voix supra individuelle qui se manifeste, de la voix du collectif qui acquiert forme et contenu. Bien que la plupart de leurs chants soient construits à la première personne du singulier comme « *Te amo Albo, te llevo en el corazón* » ou « *Cómo no te voy a querer* » (phrase qui sert de titre à une chronique), cette individualité se dilue en une personne collective qui efface les marques personnelles. Ainsi, l'être anonyme – el hincha – s'identifie à une voix collective qui personnifie le « je », auparavant inaudible et disséminé. C'est une stratégie qui fusionne le je/nous et qui engage l'énonciateur individuel à une identité et à une appartenance. Cette voix s'autorise à associer au football des thématiques diverses : politiques, sexuelles (homophobes), religieuses et aussi certaines valeurs éthiques et morales. Parfois, ces discours attaquent ouvertement la *Doxa* et modèle actuel de développement économique, comme nous pouvons le voir dans l'extrait de l'hymne des supporters *Los de abajo* que Lemebel retranscrit dans son récit :

> *Yo nací en un barrio de fonolitas y carbón, yo fumé marihuana y tuve un amor/ muchas veces fui preso y muchas veces perdí la voz. Ahora en la democracia todas las cosas siguen igual, nos preguntamos hasta cuándo vamos a aguantar. Ahora que soy de abajo, he comprendido la situación, hay solo dos caminos: ser bullanguero y revolución*[351].

Ce discours apparemment autobiographique condense le cadre idéologique de la collectivité, car ce qui est sous-jacent est l'agonie, comprise comme la combinaison entre l'angoisse et la lutte qui les fait exister et avancer.

Cette voix pulsionnelle qui prend vie sur le terrain de foot devient migrante chaque fois que le groupe fait irruption dans l'espace public. Chaque dimanche après le match, les voix tribales, qui nous rappellent l'origine primitive de l'homme, remplissent les silences de la ville, en occupant le vide laissé par les manifestants d'hier.

> *El "Cómo no te voy a querer" es coreado a todo pulmón al terminar el partido y las dos barras se desgranan por la ciudad pateando las señales del orden […] Como una pequeña victoria de ángeles marchitos que siguen entonando la fiesta más allá de los límites, rompiendo el tímpano oficial con el canto tiznado que regresa a su borde, que se va apagando tragado por las sirenas policiales*[352].

En outre, c'est une voix polyphonique qui s'oppose à la cadence mélodique du parler et qui se dissipe dans un rythme anarchique, dans lequel les chants sont peuplés d'impostures

[351] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op.cit.,* p.66
[352] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón*, *op.cit*., pp.37-38

et de digressions. Cette voix recycle des chants populaires ou revendicatifs en détournant leurs connotations sentimentales ou sociales.

> *El conocido venceremos resuena hoy como un eco fresco en el Estadio Nacional, que fuera campo de concentración en los inicios de la dictadura. Pero ellos lo cantan sin nostalgia, sin repetir el triste optimismo de la arenga izquierdista*[353].

Ainsi, à l'image de la voix pulsionnelle qui envahit l'espace public chaque fin de semaine, la lettre mal écrite ou mal comprise, s'empare des murs de la capitale. Le *graffiti* devient l'écriture partagée par les supporters, quelle que soit leur équipe de prédilection. Cette écriture profane qui s'oppose à l'écriture sacrée de la norme apprise à l'école devient un autre élément constitutif d'identité. Le graffiti devient un lieu de rencontre, le moyen par lequel le territoire est conquis et possédé. C'est le revers de leurs voix anarchiques : « *el voceado en las murallas* »[354] :

> *Escritura itinerante del spray en la mano, que marca su recorrido con la flechada gótica de los trazos. La gramática prófuga del graffiti que ejercita su letra porra rayando los muros de la ciudad feliz, la cara neoliberal del continente, manchada por el rouge negro que derraman los chicos de la calle.*[355]

À travers cette lettre *porra*, c'est-à-dire mal apprise et mal écrite, les supporters salissent, enlaidissent et corrompent l'espace propre de la capitale, et ainsi le terrain symbolique de la « paix citoyenne » que la démocratie a voulu ériger. En conséquence, le graffiti est pour la collectivité « *una escritura territorial* »[356], une invitation à recréer la ville par des écritures, figures, formes et couleurs qui renversent le territoire colonisé par les biens et la propriété privée. Cette passion qui prend d'assaut l'espace public défie les langages institutionnalisés parce que seuls les supporters peuvent déchiffrer cette calligraphie.

> *Una escritura propia de la tribu barrial que mezcla trazos de signos góticos con letras filudas de la gramática rockera. Cruces invertidas y vocales de flechas, convocando satanismo y códigos precolombinos. Y todo este conjunto de jeroglíficos es la huella intraducible de su pellejo peregrinar. Por cierto, indicios difíciles de leer […] Sólo trazos, garabatos tiernos de un silabario sudaca.*[357]

Ainsi, le processus d'exclusion s'inverse, la lettre « porra » (*bête*) étant

---

353 LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op.cit.,* p.69
354 *Ibidem.,* p.37
355 LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón*, *op., cit*., p.37
356 GARCÍA CANCLINI Néstor, *Culturas híbridas*, Barcelona, Paidós, 2001, p.306
357 LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit*., p.67

incompréhensible pour le citoyen lambda l'exclut de son propre territoire, l'espace public. De même, le *graffiti* inverse les hiérarchies traditionnelles de connaissance en donnant à cette écriture, presque analphabète, la clef du savoir.

Cette calligraphie codifiée permet aussi d'alphabétiser les désirs, car elle donne vie aux envies et aux passions de tout ordre. La sémantique combine les connotations sexuelles comme « *aquí se la puse al albo* », « *La garra lo chupa rico* », avec des demandes politiques et de justice sociale.

Derrière le geste répétitif de « *rayar y rayar* » à travers une écriture itinérante et un « alphabet fugitif » transparait la volonté de s'exprimer dans une dynamique qui cherche à mettre en scène les antagonismes existants dans la société.

La voix et l'écriture du *graffiti* trouvent leur écho dans l'errance que déploie la « *hinchada popular* ». Le chroniqueur la décrit comme « *el callejeo filudo e ingobernable* »[358]. Cette dualité nous renvoie avant tout à la pulsion de mort « *filudo* » et aux passions « *ingobernables* », car l'errance de « las barras bravas » condense ce qui nous fait vivre et ce qui nous rapproche de la mort. Ainsi, cette errance se présente sur trois niveaux : géographique, symbolique et imaginaire.

Cette transhumance géographique a pour point de départ le terrain en friche du quartier. Il rappelle le rêve d'un terrain de foot promis par les autorités, mais qui n'a jamais vu le jour par manque de moyens ou de volonté politique. Depuis ce rêve frustré, les jeunes migrent vers le vrai terrain de football, incarnation du rêve originel. Une fois celui-ci atteint, le retour au quartier est suspendu par les déambulations dans les rues de la ville, où les jeunes s'éparpillent dans un mouvement chaotique combinant violence et divertissement. Le passage par la ville est toujours décrit au présent ou au présent continu. Ce choix montre que le temps est aussi perturbé, car il est figé, suspendu, comme s'il n'y avait ni passé ni futur. Autrement dit, l'irruption de ces jeunes modifie l'espace public comme le temps.

Cette errance géographique et cette déambulation gagnent le plan symbolique lorsque les jeunes supporters refusent d'utiliser leurs propres prénoms et noms pour s'identifier. À leur place, ils font défiler une liste infinie de surnoms qu'ils multiplient constamment : « *Se reconocen por el Víper, la chica Sandra, el Palomo, el Rodilla, el Barti, el Jota, el Lucho o el*

[358] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit*., p.60

Erik a secas, sin apellido, sin pasado, sin familia »[359]. Ils établissent une stratégie de non-appartenance au monde régi par les règles traditionnelles. Par ailleurs, ils refusent aussi d'être recensés par les dirigeants de l'équipe de football. Ce nomadisme symbolique, synonyme d'insoumission à l'ordre et à la loi, pénètre l'imaginaire, car la jeunesse rêve de devenir ce que le système lui a refusé. Comme le chroniqueur le décrit tendrement dans son interprétation de l'épisode du train :

> *Ellos que de niños soñaron con el trencito eléctrico, juguete de la infancia chica, por esa vez tuvieron un tren de verdad, para irse a Disneyworld o Woodstock, alejándose de los tierrales secos de la pobla, de la ley pisando los talones.*[360]

La voix, l'écriture et l'errance configurent une identité collective qui contraint la population à la réactivation de *l'agora,* à travers l'expression de leurs passions et mécontentements. Les supporters mettent en scène les antagonismes nécessaires pour réarticuler le débat social, car ils déstabilisent les discours consensuels. Dans ce sens, ils re-politisent un espace public condamné au silence.

2.4. Dimension symbolique

La géopolitique proposée par Pedro Lemebel dans la dimension symbolique se manifeste à travers la mise en valeur de sentiments auparavant rejetés ou refoulés par les discours normatifs culturels (littéraires) et sociétaux. Ses chroniques sont ainsi imprégnées de mélodrame, de sentimentalisme, d'humour et de tristesse, et ces traits deviennent les véritables piliers d'un nouvel imaginaire.

Nous nous interrogerons maintenant sur les motivations de cette démarche. Pedro Lemebel n'hésite pas à intégrer dans son univers les sensibilités proscrites, ce qui est exclu et méprisé. En travaillant à partir du *reste*, au sens de ce qui a été soustrait, il entame une nouvelle cartographie urbaine dans laquelle ces éléments acquièrent non seulement de la visibilité, mais aussi de la valeur productrice.

Parmi les éléments les plus importants, nous trouvons la forte présence du mélodrame

[359] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit*., p.62
[360] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit*., p.38

qui rythme certaines chroniques. Ce genre dramatique déprécié et objet de jugements souvent péjoratifs est exploité par l'écrivain comme un dispositif lui permettant de théâtraliser les imaginaires collectifs peu représentés dans la tradition littéraire. L'émergence des subjectivités et de leurs imaginaires s'inscrit donc dans une dynamique de *reconnaissance* qui consiste à *se voir* socialement et à *interpeler* la société. Par ailleurs, cette reconnaissance s'établit aussi en faveur de la forme littéraire qu'il considère comme une matrice socio-symbolique du continent. Le mélodrame convoque le baroque en tant que stratégie d'écriture. De tradition hispanique, le néo-baroque[361] chez Lemebel devient *neobarrocho*[362], néologisme intertextuel qui nait de la combinaison entre le mot baroque et le nom du fleuve Mapocho et qui suit les traces du *neobarroso* de Perlongher. Le *neobarrocho* reprend les volutes du langage brodé et bordé, mais qui sera souillé, comme le fleuve de la capitale, par les déchets et les cadavres de l'époque dictatoriale.

L'humour et la souffrance ont toujours été présents dans l'imaginaire littéraire. Cependant, leur traitement était contraint par des formes d'écriture qui empêchaient leur excès, leur débordement, sauf dans le cas du mélodrame. C'est justement ce point-là que Pedro Lemebel exploite. Autant dans sa vie personnelle[363] que dans ses chroniques, l'humour est un ingrédient quotidien qui revêt toutes les manifestations possibles : ironie, humour noir, parodie, etc. La singularité réside dans sa présence régulière, il est partout, même dans les chroniques où les thèmes demandent solennité ou gravité. À cela, il faudrait ajouter qu'il s'inscrit dans la tradition carnavalesque, ce qui lui confère un caractère festif et surabondant.

[361] Sarduy dans son essai *El barroco y el neobarroco* considère que ce dernier est constitué par trois idées : l'ambiguïté et l'excroissance originaire du baroque historique, l'artificialisation du langage (déclinée en la condensation, la substitution et la prolifération) et la parodie (mélangeant le carnavalesque et les masques).
SARDUY Severo, *El barroco y el neobarroco en Obra completa* Tomo II, Madrid, Ediciones UNESCO, 1999, pp.1385-1404

[362] DECANTE Stéphanie, « Chroniques et travestissements génériques dans l'œuvre de Pedro Lemebel » in SORIANO Michèle, *Genre(s). Formes et identités génériques 1*, Montpellier, Université de Montpellier III. 2005, pp.315-323

[363] Pedro Lemebel a dû se faire opérer d'un cancer qui a atteint ses cordes vocales. Cette opération entrainait la disparition d'une bonne partie de sa voix. Quelques mois plus tard, Lemebel fait une présentation de son dernier livre *Háblame de Amores* dans laquelle il explique son opération : il raconte que ses deux derniers mots avant le silence absolu ont été « *Piñera conchetumadre* » (Piñera fils de pute). Cette façon d'affronter son destin, sa maladie et son présent a toujours accompagné la vie de l'artiste et ses chroniques.

2.4.1. Méli-mélo et *neoborracho*

Nous proposons dans un premier temps d'analyser la manière dont le mélodrame prend forme dans les chroniques lémébéliennes. L'une des caractéristiques déterminantes du genre est le manichéisme qui tend le récit entre deux polarités symbolisant les forces du bien et du mal. En regardant de près les sujets principaux des anthologies, nous constatons que ceux-ci sont la plupart du temps en opposition ou en constante tension. Par exemple, dans *La esquina es mi corazón* s'opposent la « ville anale », métaphore de liberté, et la « ville hyper surveillée », métaphore de soumission et de castration. Dans *Loco afán,* nous assistons au combat inégal entre les folles (homosexuels) et le Sida (*la plaga, la sombra*) récemment apparu dans la capitale. Dans *De perlas y cicatrices,* la tension est déjà évidente dans le titre de l'ouvrage puisqu'il oppose deux signifiés inconciliables ; puis elle transparait dans la querelle entre l'histoire saccagée et l'histoire officielle qui se traduit par le conflit entre la mémoire et l'oubli. Dans *Adiós Mariquita linda* enfin*,* nous distinguons l'opposition, vécue par l'écrivain en personne, entre l'amour et le désamour.

Ce manichéisme fondateur, pour ainsi dire, est renforcé par la profusion, le débordement des sentiments ou plutôt par les diverses manifestations sentimentales. Nous faisons cette distinction, car nous verrons que chez Lemebel les sentiments s'expriment par plusieurs biais. Comme l'auteur l'indique dans un des sous-titres de ses chroniques, il choisit de tracer une véritable « *carta sentimental* » de la société de son époque.

Les sentiments se répandent dans la plupart des chroniques lémébéliennes avec plus ou moins de présence. Il est avéré que le recueil *Adiós Mariquita linda* est celui qui fait le plus appel au mélodrame de par son investissement autobiographique direct. Cependant, dans la majorité des chroniques un sentiment dominant transparait dès les premières lignes du récit, même dans le recueil le moins sollicité par le mélodrame, *Serenata cafiola*. Prenons quelques exemples de ce recueil : « *Quién pensaba entonces que me ibas a* ***penar*** *el resto de mi vida* »[364] ou « *De tanto en tanto y de cuando en vez algo nos* ***deslumbra*** *en esta arrebatada primavera* »[365].

Il faut s'interroger sur les procédés instaurés par Lemebel pour mettre en scène cet

[364] LEMEBEL Pedro, *Serenata cafiola, op., cit.*, p.37
[365] *Ibidem.,* p.225

espace sentimental. Tout d'abord, nous signalons que nous parlons d'espace sentimental, car l'auteur convoque non seulement les sentiments les plus divers, mais il transforme aussi l'espace-temps à partir de ces sentiments. Autrement dit, tout est imprégné par les émotions, comme dans l'extrait suivant : « *La luz temblorosa rebotando en los cristales del mesón era otra música sin sonido que estremecía la declaración de amor entre tinieblas de la pareja gay* »[366]. Notons que la tournure ironique du style mélodramatique nous laisse entrevoir une certaine distanciation de l'auteur avec le genre.

Nous remarquons également le déploiement d'une logique de l'émotivité où le lecteur est invité, parfois contraint, à une altération de son état émotionnel. Pour cela, il use d'une part d'énoncés au « *style coupé* »[367] où abondent les phrases nominales, inachevées ou interrompues, les questions, les exclamations, les interjections et les diminutifs. D'autre part, nous retrouvons une surabondance d'adjectifs, de phrases à enchâssement progressif et de métaphores stéréotypées. Ces deux styles juxtaposés visent à développer une forte charge d'émotivité et constituent l'un des traits de l'écriture mélodramatique, comme le signale le chercheur Jean Paul Davoine.

Analysons ces deux styles juxtaposés dans ce passage de la chronique *El fugado de la Habana* dans laquelle l'écrivain vit une nuit d'amour avec un jeune cubain atteint du SIDA.

> *Y es imposible retroceder hasta aquella amanecida en esa playa, donde la luz del día me arrebató la sombra de su caricia, cuando desperté en la arena y todos se habían ido, y ya no había música, ni luces, ni ron, ni sus pestañudos ojos gritándome un S.O.S. desde las fauces del sida. Se había esfumado, antes que el sol quemara la declaración de amor que firmamos con desespero, ahí mismo, en la rodada de ternura y sexo de dos cuerpos que juegan con la muerte por un te quiero. Pero fue él, en el último momento, quien detuvo la mano cadavérica de la epidemia antes de cruzar la zona de riesgo sin preservativo. Fue él quien dijo: No, espera, no tenemos que compartirlo todo, amor, porque no estamos en igualdad de condiciones. Yo tengo sida, y el sexo puede ser una gota amarga que nos una y nos separe para siempre, cariño. Mejor soñar que lo hacemos princesa, mejor acurrúcate en mi pecho y duerme y sueña y déjate llevar por el tumbar de mi corazón que te pertenece, que me ganaste en la apuesta de enamorarnos esta noche*[368].

Le mélodrame s'impose dans ce passage. Tout d'abord, nous sommes face à deux forces qui s'opposent : le désir d'être aimé de l'auteur et celui d'être sauvé du jeune cubain, auxquels s'ajoute l'impossibilité d'atteindre ce désir en raison de la maladie. La trame nodale

[366] *Ibidem.,* p.128
[367] DAVOINE, Jean Paul, « L'épithète mélodramatique » *Revue des sciences humaines*, Tome XLI N°162, Avril-Juin 1976, p.183
[368] LEMEBEL Pedro, *Adiós Mariquita linda, op., cit.,* p.91

est ainsi une microtragédie amoureuse. Nous distinguons également la combinaison des deux styles énoncés plus haut, visant l'émotivité avec le recours aux phrases nominales (« *ni luces, ni ron, ni sus pestañados* »), aux métaphores stéréotypées *(« el sexo puede ser* gota amarga ») et aux vocatifs (« *amor, princesa, cariño* ») pour citer quelques exemples. À cela, il faut ajouter la description soignée de la scène et les répliques du jeune cubain, au ton presque paternel, marquées par une énumération d'impératifs qui renforcent l'idée de l'impossibilité de s'aimer ou de se désirer.

Un autre élément consolidant la dimension mélodramatique est la présence des contenus intertextuels[369]. Les boléros et tangos, les extraits et titres de films, entre autres, toujours liés aux sentiments amoureux, de douleur ou de perte, opèrent chez le lecteur comme de véritables codes d'accès à l'émotivité. Parmi ces éléments, les paroles de *tangos*, de *boléros* ou de chansons populaires sont les plus répandues puisqu'elles fonctionnent presque comme des corrélats du récit principal. Par ailleurs, ils marquent la filiation des chroniques avec les secteurs populaires et les femmes. La présence récurrente de ces paroles, le fait de les faire exister dans le texte, est une manière de musicaliser les récits ou autrement dit, de fusionner les chroniques et les chansons populaires, en réunissant les deux discours.

Un dernier élément mélodramatique à citer est la force du discours hyperbolique qui ne passe pas seulement par l'exagération linguistique de la réalité, que nous avons déjà signalée concernant la *lengua marucha* de la folle, mais aussi par les images des corporalités qui devraient normalement rester occultes. Nous assistons à la mise en scène du corps ou plutôt à de véritables traversées des corporalités cachées vers des corps hyperboliques.

En ce sens, le recueil *Adiós Mariquita linda* est le plus représentatif. En effet, les récits exposent un excès de « *potos, patas y fluidos* » et surtout des corps sublimés par les comparaisons hyperboliques :

> *[…] al resbalar su larga musculatura de ciervo. Nunca me faltes… su pecho de torso lampiño asustado al arremangar su polera. Nunca me engañes… al besuquear su ombligo, su guatita y sus tetillas de bambino marroquí. Que sin tu amor… al contemplar esa delicia humana de geografía perfecta*[370].

Le passage expose un corps homosexuel (tabou) qui dépasse par sa beauté la réalité. Les formules comparatives apprêtées intensifient le paroxysme de la supposée perfection.

[369] GENETTE Gérard, *Palimpsestes,* Paris, Seuil, 1982.
[370] LEMEBEL Pedro, *Adiós Mariquita linda, op., cit., p.*71

Tout cela est accentué à travers les refrains d'une chanson – corrélat – très sentimentale qui introduit également une sémantique de l'exagération : « *Nunca me faltes* »[371]. Dans la plupart des récits du recueil cités, nous voyons se déployer ces corps auparavant tabous qui sont dévoilés jusqu'à leur paroxysme.

Le mélodrame classique se construit selon un modèle plus ou moins fixe composé de trois éléments indispensables : la présence d'une victime qui incarne le bien, d'un traitre qui symbolise le mal et d'un secret autour duquel se construit la trame. Enfin, nous y ajoutons la présence du *fatum,* compris comme l'enchainement des fatalités. Nous assistons à la transformation des traits de ce schéma classique du mélodrame dans les récits lémébéliens, ce qui crée des variations qui tout en réactualisant le mélodrame le modifient. Pour comprendre ce procédé, analysons le récit *Las amapolas también tienen espinas*. Cette chronique de trois pages relate l'assassinat d'un travesti par un adolescent ou « *pendex* ». *Le fatum* apparait dès le début du récit lorsque la folle « *con esa comezón de perra en leva* »[372] part à la recherche d'un mâle et se met en danger « *Pareciera que el homosexual asume cierta valentía en esta capacidad infinita de riesgo, rinconeando la sombra en su serpentina de echar el aguante al primer macho que le corresponda* »[373]. La rencontre a lieu dans la rue et après un bref échange de mots où même les prénoms sont faux, ils finissent par trouver un lieu éloigné où *s'aimer*. Le rapport sexuel fugace finit par condamner la folle puisque la sodomie éveille chez le jeune garçon tout le ressentiment social et la haine réprimés. La folle devient le subterfuge dont l'adolescent se sert pour évacuer ses frustrations et désirs reniés. La folle, trahie par ses instincts et par le « *pendex* », meurt poignardée et abandonnée dans un terrain vague de la capitale. Ainsi, même si l'information parcourt les médias, le crime reste impuni, « *el suceso no levanta polvo* ».

Les filiations avec le schéma mélodramatique s'imposent par elles-mêmes : la trahison apparait avec l'attitude de l'adolescent envers la folle, ce qui active le *fatum* qui se traduit par l'assassinat ; le secret est celui des médias qui bien qu'ayant connaissance du crime préfèrent occulter le délit ou simplement s'en moquer, voire le légitimer, « *El que la busca la encuentra* »[374]. Cependant, le « bien » et le « mal » ne sont pas dissociés, car la folle comme

[371] Chanson de Antonio Ríos, « *Nunca me faltes* ». Ce chanteur argentin cultive la *cumbia sentimental*. http://www.antoniorios.com/biografia.htm
[372] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón*, *op., cit.,* p.124
[373] *Ibidem.,* p.126
[374] *Ibidem.,* p.128

le jeune homme représentent la convergence de ces deux polarités. La folle cherche l'interdit *« conquistarse a uno de esos chicos que al primer trago dicen nunca, al segundo probablemente, y al tercero, si hay un pito, se funden en la felpa del escampado »*[375] ; pour sa part, le jeune se demande « *¿por qué lo hizo, por qué le vino ese asco con él mismo*? »[376]. Le bien et le mal ne se distinguent plus, ni la folle ni le *péndex* ne répondent à ces forces.

Il nous semble que le manichéisme du mélodrame traditionnel a été perturbé, car les sujets lémébéliens ne s'inscrivent pas dans la dichotomie classique. Autrement dit, les subjectivités de l'univers de l'auteur chilien sont en constante mouvance, ce qui les empêche de rentrer dans des cadres spécifiques inamovibles ; point que nous développerons dans la deuxième partie de notre recherche. De ce fait, Lemebel transforme le mélodrame, en perturbant son essence sans pour autant supprimer le genre.

Chez Pedro Lemebel, le recours au registre mélodramatique est en lien étroit avec le style néo-baroque, très en vogue ces dernières années chez les auteurs du sous-continent. « *La roca, lo nudoso, la densidad aglutinada […], superabundancia, cornucopia, rebosante, prodigalidad y derroche* »[377] sont les termes employés par Severo Sarduy pour définir le baroque latino-américain dans un essai qu'il lui consacre dans les années 70. Selon l'auteur cubain et principal théoricien du néo-baroque latino-américain, l'exercice d'écriture néo-baroque suit un schéma opératoire basé sur l'artificialisation déclinée en trois pratiques : la substitution, la prolifération et la condensation, auxquelles il faudrait ajouter les permutations, la théâtralisation et la parodie. Certes, Lemebel s'approprie le néo-baroque par l'utilisation de ces artifices de façon plus ou moins intense selon le recueil, comme l'exprime María A. Semilla Durán, en parlant de « *La escritura bordada de los primeros tiempos lo sigue siendo, pero quizás con hilos menos brillantes o con agujas menos aguzadas* »[378]. Cette affirmation nous semble très pertinente si nous observons ses trois dernières productions où nous pouvons apprécier un affaiblissement de l'utilisation de la rhétorique baroque, que l'auteur expliquait par un manque de temps pour l'écriture.

Regardons de plus près les traits néo-baroques cultivés par l'écrivain chilien. Nous

[375] *Ibidem*., p.124
[376] *Ibidem.,* p.126
[377] SARDUY Severo, *El barroco y el neobarroco en Obra completa* Tomo II, Madrid, Ediciones UNESCO, 1999, p.1385
[378] SEMILLA DURÁN, María Angélica. « Los límites del Neobarroco : Pedro Lemebel y la insurrección estética » *Ángeles Maraqueros*, Buenos Aires, Katatay, 2013, pp.291-322

allons ré-convoquer un passage de la chronique « *Las amapolas también tienen espinas* » dans laquelle « est mise en scène » la mort de la *loca* aux mains d'un *pendex* (jeune homme) après l'acte de sodomie.

> *Conteniendo el vómito de copihues lo coquetea, lasciva al ruedo lo desafía. La noche del erial es entonces raso de lid, pañoleta de un coliseo que en vuelo flamenco la escarlata. Espumas rojas de maricón que lo andaluzan flameando en el tajo. Torero topacio es el chico poblador que lo parte, lo azucena en la pana hirviendo, trozada macarena. Atavío de hemorragia la maja cola menstrua el ruedo, herida de muerte muge gorgojos y carmines, pidiendo tregua, suplicando un impás, un intermedio para retomar borracha la punzada que la danza.*[379]

Le spectacle est impressionnant, grandiloquent. En s'appropriant l'univers de la tauromachie et de son langage corporel, les éléments baroques atteignent leur paroxysme. La rupture de la syntaxe établit le cadre dans lequel les épithètes descriptives déferlent, en adoptant un rythme galopant, syncopé. Le désordre linguistique qui nous rappelle le chaos primitif où le langage était un agencement polyphonique inachevé se présente comme une grille de lecture. Les sujets des phrases sont absents ou disloqués *« Atavío de hemorragia la maja cola menstrua el ruedo* ». Les noms deviennent verbes *lo andaluzan/la escarlata / lo azucena*. La prolifération et la condensation deviennent les éléments privilégiés. Le signifiant primordial – la mort au sens littéral et figuré – s'échappe, s'enfuit, s'oblitère. Il est coincé par d'autres chaînes de signifiants qui comblent le texte et qui l'empêchent de parvenir jusqu'au lecteur. Nous sommes face à un texte diffus.

La prolifération de métaphores –*vómito de copihues / Espumas rojas / Torero topacio* – constitue un véritable collage d'images où l'imaginaire de l'excès multiplie les identités et les actes. La figure du double s'impose, ainsi que la double lecture et son décryptage : *torero* / *pendex* et *el toro / la loca* imbriquent la double scène, celle de l'arène ibérique et celle du terrain abandonné où le crime est commis. La scène se configure ainsi comme un miroir qui métamorphose et sublime les corps : la « *amapola eriazo* » devient « *La Macarena trozada* » et « *el chico poblador* » le « *torero topacio* ». Le détournement des signifiants ibériques *pañoleta/vuelo flamenco/el ruedo* mène à la parodie des symboles d'une tradition où prime la violence masculine.

Dans cette anamorphose de la scène, les volutes baroques sont souillées par des teintes

---

[379] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit.,* p. 128

carmin qui nous rappellent la violence physique et symbolique qui les engendre. La *folle* meurt, car elle représente l'anormal, l'étrangeté, la faute, l'erreur dans un système phallocentrique normatif. Elle est l'objet déstabilisant qui fissure, dérange et révèle.

Ainsi, le *neobarrocho* cultivé par Lemebel ou la « *jungla de ruidos* » comme il décrit son style, met en évidence ce que le chercheur Cristo Figueroa Sánchez exprime concernant le baroque actuel :

> *El ethos Barroco es herramienta válida para reordenar el mundo y la vida hispano-americanos, espacio donde confluyen culturas, poderes e imaginarios; su presencia continuada y sucesivamente transformada en la narrativa hispanoamericana de los últimos cuarenta años, instaura una nueva subjetividad capaz de inventar y combinar saberes y temporalidades en apariencia irreconciliables, con el objeto de encontrar nuevas formas de pensar la transición de paradigmas: (des)teorizar la realidad constreñida en esquemas excluyentes, y (re)utopizarla en direcciones alternativas que contemplen diferencias culturales*[380].

Sans doute le néo-baroque lémébélien ou *neobarrocho* témoigne-t-il de cette force de transformation et de rupture.

En intégrant dans son travail d'autres subjectivités – la folle, les vagabonds, les corps mourants, les souffrants – et d'autres thématiques – la violence générique et le SIDA, entre autres –, il bâtit non seulement une géopolitique textuelle, mais il métamorphose également le néo-baroque latino-américain contemporain. Le chroniqueur chilien propose une dernière métamorphose du *neobarrocho* lorsqu'il intègre dans son exercice d'écriture les effets de l'ivresse démesurée. Il nous propose des récits traversés par ses expériences personnelles alcoolisées, où le seuil entre la réalité et l'hallucination est flou et où le vrai et le faux perdent complètement leurs référents. Le travail d'écriture est donc contaminé par cet itinéraire, il devient une sorte d'émulation de l'état d'ébriété dont les étapes passent de l'euphorie à la dépression. Au Chili, le nom *borracho* est le terme péjoratif utilisé pour désigner les hommes et femmes qui déambulent sous les effets de l'alcool. Ainsi, nous pouvons affirmer que Lemebel inaugure une écriture *neoborracha* qui accompagne le lecteur *neoborracho* dans un voyage lecture.

Le genre mélodramatique est abordé sous d'autres angles d'analyse. Peter Brooks

[380] FIGUEROA SÁNCHEZ Cristo Rafael, « De los resurgimientos del barroco a las fijaciones del neobarroco literario hispanoamericano. Cartografías narrativas de la segunda mitad del siglo XX », en: *Poligramas* 25 de julio 2006 http://scienti.colciencias.gov.co:8084/publindex/docs/articulos/0120-4130/2/8.pdf. [consulté le 2 avril 2012].

avance l'idée que le mélodrame est *le drame de la reconnaissance*[381], au sens où la trame mélodramatique repose toujours sur la méconnaissance d'une identité et sur la lutte contre tout ce qui s'oppose à la reconnaissance de cette identité. Selon la lecture de Jesús Martín Barbero[382], c'est dans cette dernière caractéristique que résiderait le succès passé et actuel du mélodrame en Amérique latine, en raison du besoin de *reconnaissance* des segments de la société qui se trouvent en dehors de toute représentation sociale, politique, imaginaire et médiatique. Ainsi, le mélodrame permettrait à ces catégories sociales de reconnaitre leurs modes de vie, leurs mœurs, leurs couleurs, leurs langages dans des discours dont ils étaient auparavant absents. Ce changement entraine une nouvelle forme de *contrat social* qui se forge à partir de nouveaux rapports sociaux : la famille, les amitiés et la solidarité et non pas l'institution, le marché ou l'État. D'après Barbero, cette sociabilité institue un autre temps dans lequel l'homme est avant tout un être social.

Si le véritable moteur du mélo est la *reconnaissance* d'une entité, d'une personne ou d'une communauté, nous pourrions affirmer que chez l'écrivain chilien, l'emploi du mélo répondrait, dans un premier temps, à la volonté de configurer un imaginaire où la collectivité *se voit*, *se retrouve*, *s'assume*. Dans un second temps, le mélo atteste de l'existence et de l'actualisation d'autres contrats sociaux. Ainsi, nous voyons s'afficher la famille des *folles*, celles qui sont atteintes du SIDA, les femmes combattantes ou les enfants qui nouent d'autres liens, d'autres façons de faire et d'aimer. Ils instaurent d'autres lectures des imaginaires beaucoup plus libres et moins confinés.

2.4.2. De la tristesse au rire

Le professeur Jean Franco à propos de la littérature latino-américaine des années 1970 à aujourd'hui affirme qu'elle est déterminée en partie par « *la necesidad casi universal que han sentido los escritores de romper con el molde de la narrativa lineal y […] el uso del mito, la fantasía, del humor y de la parodia* »[383]. Bien que cette citation nous renvoie quarante ans

[381] BROOKS Peter, « Une esthétique de l'étonnement : le mélodrame » *Poétique,* N°19, 1974, pp. 341-356
[382] MARTIN-BARBERO J.P, « El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada » en *Narraciones anacrónicas de la modernidad*, Ed. Herman Herlinghaus, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2002, pp.171-197
[383] FRANCO Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 2009, p.355

en arrière, il nous semble que l'humour et la parodie continuent à structurer l'imaginaire du continent. Il suffit de jeter un œil aux derniers romans d'écrivains tels que Roberto Bolaño et son humour noir, Rodrigo Fresán et son amalgame entre humour et drame ou Andrés Neuman et son traitement de l'ironie, pour s'en convaincre.

La réalité chilienne ne s'inscrit pas intégralement dans cette tradition. Il semblerait qu'au Chili la place de l'humour ait toujours été un peu négligée. Des auteurs comme Manuel Rojas, Juan Emar, Isabel Allende (dans ses chroniques *Civilice a su troglodita* dans la revue féminine Paula) les poètes Vicente Huidobro, Nicanor Parra (*Artefactos*) et le déjà mentionné Bolaño ont font un usage courant de l'humour, mais il est représenté très modestement dans la majorité des œuvres littéraires. La littérature de la post-dictature qui a travaillé les séquelles de la tyrannie a choisi une approche plus décharnée qu'humoristique[384].

Ce contexte littéraire subit une métamorphose lorsque les chroniques de Pedro Lemebel commencent à être publiées au début des années 1990. De fait, elles marquent non seulement l'introduction de l'humour de manière constante, par leur publication hebdomadaire, dans l'imaginaire national encore marqué par les traits de la dictature, mais elles font aussi preuve d'un humour carnavalesque qui est conçu comme lieu de résistance face à l'officialité et aux tabous. Autrement dit, il est utilisé comme un dispositif de contreculture.

Mikhail Bakhtine[385]considère le carnaval comme l'une des expressions les plus importantes de la culture populaire, non seulement parce qu'elle est présente partout, mais aussi parce qu'elle manifeste un caractère subversif qui permet de renverser – seulement pour une durée limitée— les valeurs de la société. L'humour et le rire qui accompagnent le carnaval deviennent donc des actes de subversion face à la morale et aux coutumes. S'inscrivant dans le mode carnavalesque, Lemebel rit de tout, comme du traitement déshumanisant que reçoivent les victimes du SIDA, des droits de l'homme et du genre ou de la discrimination. Cependant, il ne relègue pas pour autant sa critique à la fois acide et amère concernant ces sujets.

Le théoricien russe propose quelques éléments fondamentaux de l'esprit carnavalesque

[384]Actuellement, nous voyons resurgir des auteurs comme Rafael Gumucio, Ramon Díaz Éterovic ou Mauricio Electorat.
[385] *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire sous le moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

telles l'exhibition d'images exagérées et l'hypertrophie du corps faisant allusion à la satisfaction des besoins naturels comme la nourriture, la boisson, la défécation et la sexualité. Le chroniqueur reprend ces caractéristiques, les rend visibles afin de déformer et de faire ressortir les asymétries. Cependant, ce procédé est la plupart du temps voilé par la métaphore. Voici un extrait de la chronique *Eres mío, niña* qui raconte la liaison entre l'auteur et un jeune prostitué.

> *Toca no más en confianza, insistió remando bajo su pantalón. Pero era tan flaco en su hilachenta corporeidad veinteañera, casi un perejil desparramado en mi cama. Es lo único grande que tengo, balbuceó con tristeza. Parece un torpedo submarino, dije yo agarrando con las dos manos el juguetón de cabeza violácea. […] Y con esta misma boca que canta el ave maría rocé la calva malva de ese durazno rosa*[386].

L'asymétrie du corps du jeune homme, sa maigreur qui s'oppose à la taille exagérée de son sexe et la discordante description du pénis qui amalgame cruauté et romantisme, composent une scène festive où les semblables devenus contraires fusionnent, se mélangent jusqu'à la dissolution.

Ce jeu d'asymétries ou d'oppositions, voilé par les métaphores des fruits et des légumes, s'intensifie avec le mariage de la satire et de l'esthétique du grotesque. Ces deux manifestations déforment la réalité ; la première la critique et la seconde met en évidence ce qui reste occulte. Toutes les deux contribuent à déjouer les catégories figées qui servent d'orientation et de repère.

L'esthétique du grotesque n'admet pas le rire franc, car le *référent* nous rappelle que notre existence matérielle reste attachée à ce référent si près de l'horreur. À ce sujet, nous trouvons l'un des exemples les plus intéressants dans la chronique *Don Francisco o la virgen obesa de la televisión*[387] dans laquelle l'auteur ose désacraliser la figure médiatique de Mario Kreutzberguer, un présentateur de télévision qui a fait de son humour rabaissant une fierté de la culture chilienne. Le portrait dressé pousse à l'extrême le jeu entre le laid et le ridicule, la « *virgen obesa* » de la télé nous mène à la disparition des frontières entre l'honorable et le corrompu, entre la tragédie et la comédie, en frôlant l'image de l'*esperpento*[388].

---

[386] LEMEBEL Pedro, *Adiós Mariquita linda*, *op., ci.t,* p. 31
[387] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op. cit.*
[388] Nous faisons allusion à la notion développée par l'écrivain espagnol Valle-Inclán dans son livre *Luces de Bohemia* dans lequel le personnage principal Maw Estrella affirme : « Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas ». Dans ce sens, *el esperpento* travaille à partir de la transformation, métamorphose et distanciation (disproportion) des normes classiques. CALDERÓN Demetrio,

La catégorie grotesque se reflète aussi dans les nouvelles cérémonies publiques de pantagruélisme qui envahissent de plus en plus les pays capitalistes. Conçues comme des fêtes publiques, elles rassemblent une multitude de gens afin de dépasser divers records, dans n'importe quel domaine, pour les inscrire dans le *Guiness* des records nord-américains. Ainsi émergent le plus long *hotdog*, la plus grosse *empanada* ou le drapeau le plus grand du monde. Tout est extrême et excessif. La place publique est prise d'assaut par un débordement carnavalesque dépourvu de sens, que seules les logiques du capitalisme peuvent expliquer. Lemebel met en accusation la manipulation médiatique que subit l'espace public.

> *De norte a sur, estas kermeses de la gula y la prepotencia, han exagerado gastos, mano de obra y producción, por adelantar al pueblo vecino y entrar a la famosa biblia del cronómetro y la carrera finisecular.*[389]

Lemebel milite contre la société euphémique dans laquelle il vit, contre la paranoïa laissée par la dictature. Il s'amuse à railler la société qui exerce la « *chilenitis eufemista*, de *eso no tan fuerte, que no se note tanto, [de] esa cosa gris* »[390], qui ne nomme jamais les choses par leur nom, mais qui se moque des minorités, de ceux qui ne peuvent pas se défendre. Ce double discours de la communauté chilienne est combattu avec humour à travers la stratégie du retournement. Ainsi, le traitement péjoratif des minorités, passée sous silence, mais toujours présente, devient traitement décharné, cruel qui va au bout du dénigrement, voire de l'autodénigrement[391] : les femmes de ménage seront *las chinas* et l'homosexuel *el cola*, *el fleto*, *el teresio* ou *el maricón*. En énonçant ces signifiants *proscrits* du discours, le chroniqueur désarçonne le lecteur et la société, car ils sont confrontés à l'hypocrisie qui les constitue.

En 2011, Pedro Lemebel est atteint d'un cancer du larynx. Lorsqu'il doit l'annoncer aux médias, il dit : « *Cómo es la vida, yo arrancando del sida y me agarra el cáncer* »[392], cette déclaration montre bien sa façon d'affronter les vicissitudes du destin toujours avec une pincée d'humour et d'ironie.

L'humour qui parsème toute son œuvre est souvent accompagné par des images et des sentiments de tristesse. Autrement dit, la stratégie modelée par l'écrivain est une sorte de

---

Diccionario de términos literarios, Madrid, Alianza, 2008, p.366
[389] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.,* p. 172
[390] RISCO Ana María, Escrito sobre Ruinas, *La nación*, domingo 18 de junio de 1995, p. 16
[391] L'écrivain exprime : « yo también hablo de mí mismo cuando hablo del fleto, del coliza », *Ibidem.*
[392] LEMEBEL Pedro, journal *La Tercera*, 29 décembre 2012.

pacte qui compense la désolation par l'humour. Pedro Lemebel lui-même expose dans l'une de ses chroniques : « L'humour bien utilisé est oxygène ». En effet, la lecture lémébélienne peut parfois « couter », elle devient une charge pesante autant dans ses thématiques que dans son esthétisme néo-baroque. Ainsi, des récits tels que *La Leva (o la noche fatal para una chica de la moda)*, *Pabellón de oncología femenina* ou *Berenice (La resucitada)*, ou toute autre chronique racontant la violence, le désespoir et l'humiliation, peuvent être déchiffrés dans leur intégralité sans que les récits tombent ni dans le sentimentalisme ni dans l'angoisse existentielle.

Le rire est donc un élément structurant de l'univers lémébélien au même titre que la tristesse. Comme nous l'avons déjà souligné auparavant, la plupart des chroniques ont comme *« topoï »,* la douleur dégagée par la mort de ses proches comme résultat du sida, de la privation de liberté à cause de la dictature, de la disparition des êtres aimés, du désamour, etc. Tristesse, nostalgie, mélancolie ou solitude se répandent dans chaque récit pour nous rappeler les morts qui n'ont pas été enterrés, le deuil du pays qui n'a pas a eu lieu et la grande « *carcajada neoliberal* ». Tristesses et douleurs touchent la communauté comme dans *Loco afán* ou *Zanjón de la Aguada,* ou bien sont plus intimes comme dans *Adiós Mariquita linda* et *Serenata cafiola*. Ces douleurs relèvent la plupart du temps de la « perte », c'est-à-dire de l'absence, du manque. C'est peut-être ici, à travers cet élément structurant, que l'on retrouve la notion classique du désir, comprise comme la réponse à une carence, une absence.

La tristesse et le rire se nouent, deviennent TRISA[393], en empruntant le terme à la critique féministe Gilda Luongo, dans un ensemble permettant au récit de « *lo real inmediato* »[394] de ne pas être dénué de joie. Cette combinaison oscillante entre le rire et la tristesse nous rappelle l'éthique proposée par le philosophe Spinoza, selon laquelle, l'homme se battrait entre deux pôles passionnels : la joie et la tristesse ou le désir et la passivité. Si nous poussons ce schéma, nous pourrions déduire que pour Lemebel le rire – l'humour, la joie – est une véritable force de mobilisation qui arriverait à vaincre la passivité imposée par la réalité.

---

[393] Remarquons que cette manière de synthétiser les deux émotions supposément antithétiques, *tristeza* et *risa*, est analogue à l'association faite par César Vallejo entre *tristeza* et *dulce*, *Trilce*. Ainsi, Gilda Luongo propose pour la lecture de Lemebel le terme *Trisa*.
LUONGO Gilda « Lemebel rima con San Miguel » in SIERRA Marta (comp.), *Geografías imaginarias : espacio de resistencia y crisis en América Latina*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2012.
[394] MATEO DEL PINO Ángeles, *Chile o una Loca geografía*, *op., cit.,* p.19

Le mélodrame, le *neobarrocho* et la combinaison TRISA s'intègrent presque de manière organique à l'ensemble des chroniques. Ils deviennent les fils avec lesquels se tisse le texte. La présence d'un élément suscite l'existence d'un autre, au même titre que leurs absences ; il s'établit ainsi une dynamique d'interdépendance qui empreint toutes les chroniques. Cette caractéristique du travail de l'écrivain chilien lui octroie une place unique au sein de la production latino-américaine d'aujourd'hui. Il nous livre une chronique qui se réinvente à chaque coin de rue ou dans les « sérénades des proxénètes » (*serenatas cafiolas*) qui parcourent la ville. C'est une écriture qui joue à transgresser les limites et à les redessiner et qui n'hésite pas à blâmer la société.

Deuxième partie

Passages

Así como un clavel injertado con rosa, salió a la vida derramando los candores pirateados de su nueva identidad…[395]

Galilée au XVI[e] siècle confirme la thèse copernicienne selon laquelle l'homme n'a pas le privilège d'être le centre de l'univers, et qu'en plus, il n'est pas qualitativement différencié du reste, car tous les êtres répondent aux mêmes principes géométriques et mathématiques. Autrement dit, le monde est homogène. Cette mutation dans le domaine scientifique implique un bouleversement dans la pensée politique et éthique, nous passons *du monde clos à l'univers infini*, sans limites, comme l'exprime le philosophe Alexandre Koyré[396] dans son ouvrage éponyme. L'infini représente donc pour l'homme la *perte* de sa place dans le monde ou plutôt du monde même qui lui servait de cadre et de source de connaissance. « Jusqu'à présent, l'homme avait toujours disposé pour se réfléchir, se problématiser, de la méditation de la Nature et/ou de Dieu »[397]. L'homme moderne devra « s'assumer lui-même comme limite de ses propres actions et de ses propres pensées »[398]. Cela implique donc un bouleversement au niveau éthique, car l'homme moderne devient ainsi « la mesure de toute chose »[399]. Il est source de connaissance et de repères.

À partir de ce moment-là, coexistent deux *éthiques philosophiques* qui ne seraient pas deux courants différents, mais deux *éthos*, deux manières de penser et d'agir le sujet. Cette

[395] LEMEBEL Pedro, *Loco afán*, Santiago de Chile, LOM, 1996, p.163
[396] KOYRÉ André, *Du monde clos à l'espace infini,* Paris, Presse Universitaire de France, 1962.
[397] DELRUELLE Édouard, *Métamorphoses du sujet : l'éthique philosophique de Socrate à Foucault,* Bruxelles, de boek, 2004, p.140
[398] *Ibidem.*
[399] VAILLANT Alexandre, *Lacan, Deleuze et Guattari : Processus et structure*, Mémoire de D.E.A sous la

hypothèse proposée par le philosophe Édouard Delruelle nous semble très pertinente pour notre étude.

D'une part, les philosophies de Descartes, de Kant et de Husserl parviennent à l'idée d'un sujet radicalement fini et autonome. Ils recherchent dans le sujet lui-même un élément « irréductible de stabilité »[400], considérant le sujet comme un *fondement* qui cherche à *légitimer* les constructions de la culture. C'est un principe essentiel et primordial, écarté de toute contingence accidentelle et historique. Par conséquent, le corps n'a aucune participation ontologique. Par exemple, Descartes érige *la pensée* comme un principe supérieur et définit le sujet comme *une chose* pensante qui « doute, qui conçoit, qui imagine, qui affirme, qui nie, qui veut, qui ne veut pas, qui imagine aussi, et qui sent »[401]. Pour sa part, Kant définit le sujet en rapport à la raison et à la connaissance transcendantale. Kant prétend établir l'universel au sein de la structure même du sujet. Dans cette optique, la notion de subjectivité répond à son sens étymologique *sub-jectum*, ce qui est *sous-jacent*, le substrat de toute pensée, de toute action.

D'autre part, il existe une autre attitude philosophique promue par Spinoza, Nietzche et Sartre dans laquelle le sujet n'est plus un *point fixe isolé*, un élément déterminé, mais devient une *ligne*, un franchissement, l'aboutissement de divers rapports de forces. Le sujet n'est pas un *fondement,* mais un *franchissement*. Plutôt que subjectivité, le sujet est ici « subjectivation c'est-à-dire mouvement, métamorphose »[402]. Ainsi, la problématisation du sujet se réalise à partir des mécanismes qui interagissent avec lui, c'est-à-dire des rapports de force qui le constituent intérieurement et extérieurement.

Spinoza et sa notion de désir que Nietzche aborde plus tard comme *Volonté de puissance* rendent clairement compte de l'entreprise qui consiste à théoriser le sujet toujours en construction, en tant qu'instance secondaire. En effet, la volonté de puissance est « une forme affective primitive dont tous les autres sentiments ne sont que le développement »[403]. Nietzche critique ainsi de façon acerbe le sujet en tant qu'entité indépendante, détachée de la force qui le traverse. Le philosophe allemand se positionne à l'encontre de la tradition initiée

---

direction de David Franck Allen et d'Emmanuelle Borgnis-Desbordes, Université de Rennes 2, 2000.
[400] DELRUELLE Édouard, *op.,cit* , p. 164
[401] DECARTES René, *Œuvres et lettres,* Paris, Pléiade, 1953, p. 278
[402] DELRUELLE Édouard, *op.,cit.,* p. 165
[403] NIETZCHE Friedrich, *La volonté de puissance II*, Paris, Gallimard, 1995, p. 42

par le *cogito* cartésien qui selon lui, est le simple résultat d'une « habitude grammaticale », l'habitude de dire *je*. « Au *je pense* de Descartes, Nietzche substitue un *ça pense* qu'il ne faut même pas concevoir comme un quelque chose, mais comme une pluralité de forces » ;[404] d'où sa phrase « le sujet est une multiplicité »[405]. Ainsi, le sujet n'aurait ni dehors ni dedans, ni extériorité ni intériorité. Il est un *masque* qui voile ou dissimule toute sorte de forces et de rapports de forces.

Le XXe siècle, marqué par deux guerres mondiales et la confrontation de deux manières de concevoir le monde, voit émerger une conscience troublée et soupçonneuse. L'*êthos* moderne se vit comme une crise incessante. Pourtant, au début du siècle, les figures de Marx et de Freud tentent de repenser les grands enjeux de la modernité à partir d'approches différentes. Marx, d'un point de vue politique, interpelle à travers le *rapport aux autres* et Freud, au niveau de l'éthique, le fait à partir *du rapport à soi*. Mais les deux penseurs font le même constat : le sujet est divisé, scindé. Ainsi, ils obligent la pensée moderne à déplacer *son regard* vers des activités du sujet auparavant considérées comme négligeables : le travail manuel et la sexualité[406].

La réflexion autour de la constitution du sujet contemporain répond à une épistémologie ouverte, inclusive, qui se métamorphose et essaie de répondre aux questionnements interrogeant les dimensions de l'être humain. Les travaux de Michel Foucault sont en ce sens essentiels, car ils ont apporté d'autres grilles de lecture et d'autres accès qui ont contribué et qui continuent à participer de manière déterminante aux réflexions et aux débats. Du même, les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari ont continué à s'interroger dans leurs travaux sur l'émergence et la configuration des subjectivités. L'apparition du féminisme et des théories du genre ont également apporté d'autres approches et d'autres questionnements.

De son côté, la littérature a aussi contribué à élargir les réflexions autour des subjectivités. Dans le cas de l'aire géographique latino-américaine, ces réflexions ont été

[404] DELRUELLE Édouard, *op. cit.,* p. 232
[405] NIETZCHE Friedrich, *La volonté de puissance II*, Paris, Gallimard, 1995, p. 232
[406] À ce sujet Michel Foucault affirme : « Dans le marxisme comme dans la psychanalyse le problème de ce qu'il en est de l'être du sujet (de ce que doit être le sujet pour qu'il y ait accès à la vérité) et la question en retour de ce qui peut se *transformer* du sujet du fait qu'il a accès à la vérité, eh bien ces deux questions, qui sont des questions absolument caractéristiques de la spiritualité, vous le retrouverez au cœur même ou, en tout cas, au principe et à l'aboutissement de l'un et de l'autre de ces savoirs. » FOUCAULT Michel, *L'herméneutique du sujet,* Paris, Gallimard /Seuil, 2002, p. 30

cruciales avec l'apparition de la chronique littéraire, comme nous l'avons déjà montré. Les travaux de Pedro Lemebel s'inscrivent dans ce schéma réflexif. L'écrivain chilien fait de son projet d'écriture une réflexion autour des subjectivités. Il souligne ces subjectivités autres ou alternatives qui ont une représentation précaire dans la littérature et dans la société en général.

Les subjectivités alternatives rendues visibles par la plume lémébélienne sont essentiellement les folles latino-américaines, les femmes prolétaires (*pobladoras*) qui subissent et se confrontent à la pensée phallocentrique et les déshérités du système économique et social, soit la jeunesse, les enfants de la rue, les fous et les malades.

Dans un premier temps, nous allons essayer de déterminer les pratiques d'assujettissement exercées sur ces subjectivités. Nous prendrons comme référence les travaux de Michel Foucault qui parcourent les divers processus d'assujettissement qui structurent les sujets contemporains. De ce fait, nous aborderons trois dispositifs[407]: la biopolitique (école, caserne, religion), la sexualité (le genre) et le système économique et social dominant.

Dans un second temps, nous nous intéresserons à la subjectivation des personnages lémébéliens qui inventent d'autres mécanismes de structuration du sujet, malgré la force des dispositifs mis en place. Ces mécanismes les excluent de la société en même temps qu'il les investit d'une force créatrice. Ce sont des machines désirantes, détraquées, démesurées, abjectes que l'écrivain travaille à partir d'une rhétorique *camp* qui fait de l'abjection son énergie vitale, toujours en concordance avec une mémoire qui revoit et récrée.

Concernant la notion *camp*, nous reprenons l'argumentaire de Susan Sontag dans son essai *Le style camp* publié en 1970. Dans lequel la notion *camp* représente « un certain modèle d'esthétisme. C'est une façon de voir le monde comme un phénomène esthétique. Dans ce sens, l'idéal ne sera pas la beauté ; mais un certain degré d'artifice, de stylisation»[408] . De cette manière, la rhétorique *camp* est déterminée par l'excès d'éléments, l'hétérogénéité, la théâtralité et l'humour démesuré.

[407] De sa réflexion sur le bio-pouvoir, émane la notion de *dispositif* que Foucault utilise pour la première fois en 1970. Il le définit dans un premier temps comme des techniques, des stratégies et des formes d'assujettissements mises en place par le pouvoir. Dans un deuxième temps, le philosophe élargit sa définition en incorporant tout autant de discours que de pratiques, d'institutions que de tactiques mouvantes. Ainsi, il parle de *dispositifs de pouvoir*, de *dispositifs de savoir*, de *dispositifs disciplinaires* ou de *dispositifs de sexualité*, etc.
[408] SONTAG Susan, *L'œuvre parle* Vol 5, Paris, Christian Bourgeois, 2010, p. 307

Chapitre 3 Métonymies de détournement des subjectivités *autres*

Dans l'épilogue du livre *Beyond Structuralism and Hermetic* de Dreyfus et Rabinow, Michel Foucault déclare que l'analyse critique et historique des modes de constitution du sujet constitue le thème central de son travail, c'est-à-dire les manières par lesquelles notre culture transforme les êtres humains en sujets[409]. Il aspire à déterminer ce que doit être le sujet, les conditions auxquelles il est soumis et le statut qu'il doit avoir pour *devenir* sujet légitime de tel ou tel type de connaissance. Ainsi, Michel Foucault pense le sujet comme un objet historiquement constitué sur la base de déterminations qui lui sont extérieures. En d'autres termes, le sujet a une genèse, une formation, une histoire. Il se constitue à partir de pratiques qui peuvent être celles du pouvoir, de la connaissance ou des techniques de soi. En ce sens, la manière dont l'individu fait l'expérience de lui-même est toujours productrice et transformatrice.

> *Au cours de leur histoire, les hommes n'ont jamais cessé de se construire eux-mêmes, c'est-à-dire de déplacer continuellement leur subjectivité, de se constituer dans une série infinie et multiple de subjectivités différentes et qui n'auront jamais de fin et ne nous placeront jamais face à quelque chose qui serait l'homme*[410].

Si le sujet est toujours en mutation, quels sont les processus qui peuvent intervenir ? Michel Foucault propose une analyse à double volet : d'une part, il étudie les processus de subjectivation qui transforment les individus en sujets, ce qui implique qu'« il n'y a de sujets qu'objectivés et que les modes de subjectivation sont en ce sens des pratiques d'objectivation »[411] et, d'autre part, il travaille la subjectivation à partir du *rapport à soi* à travers un certain nombre de techniques.

Michel Foucault propose trois modes principaux d'objectivation. Le premier s'interroge sur la manière dont les discours scientifiques (surtout ceux des sciences humaines) façonnent l'être humain. Le deuxième étudie les « pratiques de division » (exclusion, séparation et

[409] « My objective, instead has been to create a history of the different modes by which, in our culture, human beings are made subjects » DREYFUS and RABINOW, *Michel Foucault : Beyonds Structuralism and Hermeneutics*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, p.208
[410] FOUCAULT Michel, *Dits et écrits II*, Paris, Gallimard, 2001, p. 894
[411] REVEL Judith, *Le dictionnaire de Michel Foucault*, Paris, Ellipses, 2009, p.98

domination) subies par les sujets et le troisième s'interroge sur les pratiques discursives (surtout sur la sexualité) et sur leurs implications dans la constitution du sujet.

Michel Foucault cherche à repérer comment le pouvoir *produit* l'individu en investissant son corps, en contrôlant sa santé, son comportement, ou encore, sa vie quotidienne. C'est dans cette perspective qu'il affirme que « la fabrication des sujets plutôt que la genèse du souverain : voilà le thème général »[412].

> *Plutôt que de partir du sujet (ou même des sujets et de ces éléments qui seraient préalables à la relation et qu'on pourrait localiser), il s'agirait de partir de la relation même de pouvoir, de la relation de domination dans ce qu'elle a de factuel, d'effectif, et de voir comment c'est cette relation elle-même qui détermine les éléments sur lesquels elle porte. Ne pas donc demander aux sujets comment, pourquoi ils peuvent accepter de se laisser assujettir, mais montrer comment ce sont les relations d'assujettissements effectives qui fabriquent les sujets.*[413]

Concernant le travail de Pedro Lemebel, nous pouvons affirmer que la plupart des subjectivités déployées dans ses chroniques sont en opposition au pouvoir dominant. En ce sens, l'écrivain décèle les processus d'assujettissement auxquels sont constamment exposées les subjectivités, en signalant, toujours à travers les procédés d'écriture et les actes énonciatifs, leurs positionnements en désaccord avec les normes qui bousculent et détournent les codes imposés par la société.

Les diverses subjectivités convoquées dans l'écriture du chroniqueur réinterrogent aussi les deux domaines abordés ou zones normatives travaillées par le philosophe français : la biopolitique et la sexualité. Cette dernière est abordée en concomitance avec le système socioéconomique régnant.

3.1. Dispositifs de l'État (biopolitique)

Les pouvoirs ne viennent pas de l'extérieur vers l'individu en déterminant pour eux ce qui est *permis*, mais le conduisent de l'intérieur à s'ajuster à ce qui est *normal*. Dans ce sens, la pensée foucaldienne repose sur le binôme normal/anormal. Cette problématique avait déjà

[412] FOUCAULT Michel, « Il faut défendre la société » *Cours au collège de France 1976*, Paris, Gallimard/Seuil, 1975, p. 39
[413] *Ibidem.,* p. 39

été abordée par le philosophe G. Canguilhem dans son livre *Le normal et le pathologique*[414]. Celui-ci indique que le pathologique n'est pas du tout une notion émanant du concept du normal, mais qu'au contraire c'est le normal qui ne se définit que par rapport à ce qui est pathologique. Le normal « requiert hors de lui, à côté de lui et contre lui, tout ce qui échappe encore. Une norme tire son sens, sa fonction et sa valeur du fait de l'existence en dehors d'elle de ce qui ne répond pas à l'exigence qu'il sert »[415]. Michel Foucault applique cette réflexion au domaine politique. Ainsi, il affirme que la vie sociale comme la vie politique créent de la normativité et que celle-ci se définit seulement par rapport à un extérieur. En ce sens, ce serait à partir de ceux qui sont enfermés considérés comme *fous* que nous jugerions ce qui est *raisonnable*, à partir de ceux que nous traitons comme des *délinquants* que nous définirions le comportement social *normal* et ce serait par rapport à ceux que nous considérons comme malades que nous indiquerions ce qu'est la *santé*.

Sur le plan historique, le philosophe indique que la société moderne est par excellence l'espace où les rapports de pouvoir s'exercent avec le plus de force, se diffusent et se propagent dans tout le corps social. Au Moyen Âge, l'exercice du pouvoir était « vertical » et se manifestait dans l'appropriation de la terre, des richesses, du travail, du sang. Le Roi détenait un pouvoir de vie et de mort sur ses vassaux. À partir du XVIIIe siècle avec l'essor de l'industrialisation, la société a eu besoin d'hommes *productifs*, et donc sains et dynamiques. Le pouvoir a alors créé des pratiques *d'individuation* pour « gérer la vie » et non plus pour donner « la mort ». La vie, c'est-à-dire la santé, l'hygiène, la natalité, la mortalité, la sexualité est devenue objet de pouvoir. Nous parlons donc du *biopouvoir* qui vise l'assujettissement des corps et des populations à travers toute une panoplie de pratiques qui contraignent les individus à passer par l'école, la caserne, l'usine, l'hôpital, la prison ou l'asile pour certains. C'est le passage de la Souveraineté au Système Disciplinaire et les débuts de la biopolitique.

La conséquence principale du biopouvoir est que celui-ci « aura besoin de mécanismes continus, régulateurs et correctifs. Il ne s'agit plus de faire jouer la mort dans le champ de la souveraineté, mais de distribuer le vivant dans un domaine de valeur et d'utilité. »[416] La loi fonctionne comme une norme, à travers un continuum d'appareils administratifs, scolaires et médicaux. En termes de biopouvoir, tous les grands dispositifs disciplinaires (publics ou

[414] CANGUILHEM Guillaume, *Le normal et le pathologique,* Paris, PUF, 1943.
[415] *Ibidem.,* p. 176
[416] FOUCAULT Michel, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 189

privés) sont en réalité des dispositifs qui « permettent de cerner l'individu, de savoir ce qu'il est, ce qu'il fait, ce qu'on peut en faire, où il faut le placer »[417].

La notion de biopolitique[418], intimement liée au système libéral, se présente comme une technologie de pouvoir qui n'a qu'un seul objet : la population. Cette dernière est susceptible d'être contrôlée afin de garantir une bonne économie de la force de travail. Nous passons alors de l'anatomo-politique instituée à travers la discipline, à une « médecine sociale » qui s'applique à la population afin de gouverner la vie de chacun.

Plusieurs chroniques lémébéliennes révèlent la mise en œuvre des techniques d'assujettissement étatique ; parmi les plus représentatives nous citerons « El primer día de clases (Uf, lunes otra vez) » et « La primera comunión (o las blancas azucenas de la culpa) » réunies dans le chapitre intitulé « El país de Nunca jamás » du recueil *Zanjón de la Aguada*, ainsi que la chronique « Censo y conquista » du recueil *La esquina es mi corazón.* Ces trois narrations mettent en lumière les opérations d'assujettissement agissant sur les corps, autant au sens individuel que collectif, afin de les rendre dociles.

3.1.1. Le rituel amidonné de l'école

La première chronique mentionnée aborde l'univers scolaire décrit comme le lieu par excellence où s'exerce la machinerie du pouvoir sur les corps des jeunes enfants. L'espace-temps de la narration coïncide avec la matinée de la rentrée scolaire et plus particulièrement le moment du discours de la directrice de l'établissement. Ce moment très court, développé en deux pages, condense la réflexion autour des microphysiques du pouvoir. Comme l'explique Michel Foucault, « la discipline est une anatomie politique du détail »[419]. Cette affirmation, qui considère la discipline comme le résultat d'un ensemble de petits actes particuliers, est applicable au récit, car l'auteur expose *ces détails* qui configurent la globalité du système disciplinaire scolaire, où le corps est la cible. Ainsi, le récit débute par la description des comportements des enfants et des professeurs le premier jour d'école ; enfants et professeurs

[417] FOUCAULT Michel, *Dits et écris IV texte n° 232* , Paris, Gallimard, 1994, p. 551
[418] « La découverte de la population est, en même temps que la découverte de l'individu et du corps dressable, l'autre grand noyau technologique autour duquel les procédés politiques de l'Occident se sont transformés » FOUCAULT Michel, « Les mailles du pouvoir », conférence à l'université de Bahia, 1976, *Dits et écrits IV* texte n°297, Paris, Gallimard, 1994, p. 193
[419] FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p.162

qui doivent s'apparenter à des « tableaux vivants » afin d'être observés, contrôlés, et régularisés.

Ainsi,

> *[…] esos profesores almidonados que les dan la bienvenida con sonrisa chueca […] Allí, alineados en el patio, separados por curso y género (porque juntos se fomenta la fornicación adolescente, dicen los educadores). A esa hora de la mañana, tener que escuchar los interminables discursos de la directora, que con los ojos blancos, cacarea su oración por la santa patria, por el puro Chile que te educa para ser chileno*[420].

L'institution éducative ainsi que les corps des enseignants et des élèves sont radiographiés, en même temps que le corps de la patrie est interpellé : « *te educa para ser chileno* ». Mais la radiographie révèle une perturbation lorsque le signifiant « élève » est absent du corps textuel. Cette absence revendiquée par l'adjectivation des participes « *alineados, separados* » sollicitant la présence du nom vise à souligner l'effacement des corps dans ce mécanisme social. Cependant, nous repérons dans l'extrait deux éléments qui ne rentrent pas dans cet ordre apparemment parfait : « *bostezo* » et « *sonrisa chueca* » qui fonctionnent comme des signaux *corpo-textuels* indiquant un *ça* qui ne s'ajuste pas aux représentations prédéfinies. Toutes ces actions corporelles incontrôlées projettent la présence de *quelque chose*, que Foucault appelle résistance et que l'auteur chilien souligne de manière réitérative. La chronique reproduit ce jeu de résistance corporelle en s'intéressant aux élèves placés dans la dernière rangée de la cour. Ces étudiants font de leur assujettissement matériel une lutte constante, qui devient un mouvement pendulaire entre la docilité et l'indocilité corporelles : « *Mientras atrás, a puro pellizcón, los inspectores mantienen a raya a los desordenados, a los pailones de la última fila, los que no se cansan de joder con sus bromas y chistes picantes* »[421]. Ce mouvement est retranscrit dans le texte à travers la conjonction adversative « *mientras* », impliquant l'existence de deux réalités coexistantes, mais opposées, ce qui constitue non seulement le récit, mais aussi la majorité des subjectivités lémébéliennes. Ces subjectivités sont ainsi marquées par une sorte de mouvement de systole et de diastole, de contraction et de relâchement, de leurs corporalités face aux microphysiques du pouvoir mises en place. Ce mouvement devient le « cœur » de leurs identités.

La violence physique « *pellizcón* » côtoie aussi la violence psychologique lorsque ces

[420] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.,* p.29-30
[421] *Ibidem.,* p.30

écoliers savent que la directrice les observe et les contrôle : « *Y por cualquiera anotación pasarán por su oficina cabizbajos, escuchando el mismo sermoneo* »[422]. Le corps subissant est replié sur lui-même. Cependant, ce même corps s'abandonne au flux des pulsions. Ainsi, dans la chronique les corps de ces jeunes se rebellent métonymiquement en se laissant pousser les cheveux pendant les vacances scolaires : « *Ese largo pelo que durante las vacaciones se lo cuidaron y lavaron como seda. Esa hermosa cascada de cabello que los péndex se sueltan femeninos cuando van a la disco* »[423]. La métonymie est le trope qui véhicule le désir, selon Jacques Lacan, ce qui permet de nommer « une chose par une autre qui en est le contenant, ou la partie, ou qui est en connexion avec »[424]. Cette métonymie corporelle contient ainsi ce désir de liberté, d'être différent et de tenir en échec les dispositifs d'identification et de normalisation. Pourtant, la métonymie employée est liée au monde féminin, ce qui introduit une filiation énonciative entre l'acte de résistance et la féminité. L'élément perturbateur est ainsi indissolublement marqué par le discours sexe-genre. D'une certaine manière tout acte de résistance chez Lemebel est hautement investi par le discours sexuel. Cependant, dans le récit cette liberté est réduite rapidement par les autorités scolaires qui imposent les cheveux courts aux écoliers comme synonyme de normalité. Cette métonymie, dans le récit, est accompagnée par des actes abjects vis-à-vis de la société, tels que : « *escupir* »[425], « *tirarse flatos* »[426] et « *peos* »[427], qu'effectuent les jeunes sans relâche pendant l'acte solennel d'ouverture de l'année scolaire. De cette manière, le traitement lémébélien pour révéler la manière dont les subjectivités alternatives agissent face aux microphysiques de pouvoir est, la plupart du temps, traduit par la métonymie en concomitance avec des signifiants ignominieux parsemés dans les textes. Julia Kristeva écrit concernant la notion d'abjection : « *l'abject n'est pas un ob-jet en face de moi, que je nomme ou que j'imagine […] l'abject, objet chu, est radicalement un exclu et me tire vers là où le sens s'effondre* »[428]. Nous assistons donc à une tentative de résistance des ces subjectivités, à partir d'un double mouvement : d'une part en dissolvant le sens et donc le langage et d'autre part en rebellant une partie de la corporéité

[422] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.p.* 30
[423] *Ibidem.*
[424] LACAN Jacques, *Le séminaire III Les psychoses,* Paris, Le seuil, 1981, p.250
[425] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.,* p.31
[426] *Ibidem.,* p. 32
[427] *Ibidem.,* p.30
[428] KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur,* Paris, Seuil, 1983, p.9

auparavant invisible.

Il est intéressant aussi de signaler le positionnement du narrateur qui assume majoritairement une focalisation interne reproduisant les pensées et les sentiments des jeunes : « *Los estudiantes de la última fila* ***saben*** *», « **La verdad**, los alumnos de la última fila seguirán con sus manotazos y pifias* ». Ce point de vue installe un degré d'affectivité qui souligne la problématique vécue par ces subjectivités prises entre les injonctions extérieures et le désir intérieur. D'ailleurs, lorsque la voix narrative repasse à l'omniscience elle vise à rendre proche le vécu de cette jeunesse afin que le lecteur éprouve de l'empathie. Cela est également renforcé à travers la métaphore répétitive, « *[los] de la última fila* » qui introduit un degré d'affectivité vis-à-vis des étudiants.

À ce propos, il nous semble important d'évoquer la pensée de Michel Foucault qui conçoit le sujet comme un objet historiquement constitué sur la base de déterminations qui lui sont extérieures. En ce sens, la manière dont l'individu fait l'expérience de lui-même est toujours productrice et transformatrice.

Il s'avère que les subjectivités alternatives décrites par l'écrivain chilien font de l'expérience d'elles même l'axe central de leur construction identitaire. Ces expériences que le philosophe français appelle du *déplacement continuel* de leur subjectivité sont rendues visibles dans le tissu littéraire à travers la métonymie, comme nous l'avons dit précédemment.

3.1.2. Des idéologies

La chronique *La primera comunión*, dans laquelle l'auteur s'attaque ouvertement à l'idéologie chrétienne, réinterroge ces mêmes thématiques. La narration débute par la réflexion sur le contexte qui entoure ce rite chrétien qui prend en otage les corps *immaculés* d'enfants de six ou sept ans pour leur inculquer la *faute* chrétienne condensée dans le rite de la confession :

> *¿Qué pecados tienes que confesar hijo? Y a esa edad, cuando el mundo era una alba pregunta que se balanceaba entre el deseo y el castigo, con ese puñado de años entre las manitas juntas frente a la eternidad, ¿qué podía contestar uno? Con apenas seis años. ¿Qué sabía yo lo que era pecado?*[429]

Les petits corps enfantins sont ainsi installés dans le réseau discursif de la domination

[429] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.,* p.25

religieuse et surtout piégés par l'idée de l'aveu et du péché qui résonne comme un signifiant vide, mais qui est rempli de manière impérative par l'idéologie chrétienne :

> *El pecado, «ese negro demonio que todos llevamos dentro», insistía el cura desde la oscuridad de la caseta. « Revisa tus pensamientos, busca en tus acciones de palabra, obra y deseos impuros, algo debe haber de malo que contar »*[430].

Ainsi, les corps des enfants, envahis par les croyances et la peur, sont dressés par de longues heures de catéchisme et de prières qui sont scellées par la gifle assénée par le curé, représentant de Dieu, lors de la confession. Après cela, les enfants « *asumían la lepra de la culpa* ». Mais quelle est la faute ou quelle faute ? –réplique le narrateur. Peut-être, celle d'avoir prononcé des mots incorrects ou d'avoir voulu frapper un camarade de classe. Des fautes inoffensives en comparaison à celles que le curé souhaite entendre, puisqu'il demande une fois de plus *« Pero esos son pecados simples, ¿no tienes algunos más sucios, más terribles?, babeaba el cura su morbosa expiación »*[431] La stratégie littéraire pénètre dans la microphysique du pouvoir, en la dévoilant et en la perturbant dans son essence. La faute chrétienne est ainsi détournée, ce n'est pas celui qui l'avoue, qui en est porteur, mais celui qui l'absout qui l'inocule. De ce dévoilement, nous passons à la révolte de l'un de ces corps passifs ou dociles, celui du narrateur. La voix narrative, en récréant le moment de la confession, raconte comment il refuse ce processus d'assujettissement : *« ¿Cómo le iba a contar al cura que sentía gustito cuando el cabro de atrás en la fila del curso me punteaba con su tulita caliente mi* ***potito coliflor?*** *»* La métonymie est à nouveau convoquée afin d'exprimer le désir contenu en utilisant une fois de plus un signifiant proche de l'abjection. Le mouvement de contraction du corps face à l'aveu et le repli sur soi sont perceptible dans le silence de l'enfant et opèrent aussi comme des actes de résistance. Cependant, ce silence est repris par le narrateur qui reproduit les pensées de l'enfant lors de sa communion quand il doit manger le corps du christ :

> *Y fue incómodo recibir esa hoja de masa que no podía masticar, que con la saliva se pegó en mi paladar, y no podía despegarla sin saber qué parte de Dios estaba tocando*[432].

La narration intègre l'ironie, acte de résistance qui détourne entièrement le rite sacré, le rabaissant à la sphère de l'humain, à la quotidienneté de la vie. La métaphore du corps du

[430] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op.,cit.,* p.25
[431] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.,* p.31
[432] *Ibidem.,* p.27

Christ détourné devient synecdoque ironique.

Les microphysiques de pouvoir présentes dans les milieux scolaires et dans l'idéologie chrétienne prennent de l'envergure lorsqu'elles sont institutionnalisées par les États, comme c'est le cas lors des recensements de la population. La chronique « *Censo y conquista* » analyse cette logique envahissante. Corps, gestes, coutumes et biens matériels sont mis en examen. Tout est répertorié afin d'organiser et de configurer des « tableaux vivants » facilement repérables et manipulables. La narration débute en évoquant la période de la conquête dans laquelle le narrateur situe le premier recensement du continent. Entre massacres, violences et dépouillements, les conquérants hispaniques fabriquèrent « le natif américain parfait » pour la couronne. Les aborigènes dépouillés de leur intimité, de leur cosmovision, mais aussi de leur langue étaient apparemment mis à nu. Cependant, ils introduisaient subrepticement dans leurs réponses des actes de résistance. Ces réponses souvent interprétées par les Espagnols comme une confusion entre les chiffres et les sons de la nature perturbaient « *la rigidez del signo numérico con la semiótica de su entorno* »[433]. Autrement dit, les Indiens s'opposaient à la langue du père conquérant en rétorquant avec la langue matriarcale, issue de la Terre. Ce même tableau se perpétue dans un nouveau recensement qui continue à s'immiscer dans l'intimité, cette fois-ci celle du citoyen : « *El súper censo como oso hormiguero mete su trompa en los pliegues mohosos de la pobreza, va describiendo con pluma oficial la precariedad de la vivienda »*[434]. La couronne et l'église ont été remplacées par l'État et la finalité de fabrication d'un natif s'est transformée en comptabilisation des habitants et de leurs biens matériaux. Le citoyen est alors un chiffre remplissant les statistiques du marché et de la finance. Cependant, cette biopolitique étatique est également contournée par le citoyen qui, tout en perpétuant les pratiques indiennes, glisse ses propres stratégies de détournement. Le traitement textuel est modulé entre l'exercice d'assujettissement et de contrôle représenté par les inspecteurs du recensement, et les pratiques obliques des citoyens pour dissimuler ou exagérer leur précarité.

> *[La madre] Contando la maravilla de regalos que le manda de Iquique, mientras empuja disimuladamente los tacos altos debajo de la cama. Mostrando la radio de doble casetera y la tele a color. Sacando un sartal de chucherías. La madre que acaricia la marca plateada del refrigerador, vacío de alimentos pero embarazado de cubitos de hielo*[435].

[433] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit.,* p.78
[434] LEMEBEL Pedro, *op., cit.,* pp.79-80
[435] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1995, p.79

Le récit utilise le gérondif pour exposer les affabulations, afin d'inscrire les actions dans une continuité sans temps ni mode définis. Cette marque intemporelle des actions appelle la quotidienneté de ces stratégies qui structurent non seulement la vie des subjectivités, mais aussi leur constitution. Ces réponses obliques apportées par les citoyens, dévoilées par le texte littéraire, exposent le fossé qui existe entre ce que la biopolitique dessine comme des vérités et les réalités vécues. Ainsi, le narrateur conclut le récit en exposant le dédoublement que le discours de contrôle étatique implique, toujours inscrit dans la logique du masque et du masqué :

> *Un desdoblaje que le sonríe a la cámara del censo y lo despide en la puerta de tablas con la parodia educada de la mueca, con un hasta luego de traición que se multiplica en ceros a la izquierda, como prelenguaje tribal que clausura hermético el sello de la inobediencia*[436].

La construction syntaxique et sémantique de ce passage, faite de métaphores et d'une énumération d'énoncés comparatifs enchâssés, reproduit textuellement les opérations obliques de résistance, puisqu'elle introduit une certaine difficulté pour les décrypter. Ce prélangage cité par le narrateur à la fin du passage semblerait être donc aussi revendiqué par le texte littéraire.

3.2. Sexualité, cicatrices et système

La biopolitique déterminant et marquant les corporalités agit aussi dans le domaine de la sexualité. Michel Foucault dans les trois tomes de *L'histoire de la sexualité* s'inscrit dans le prolongement de l'analytique du pouvoir. Le philosophe la considère, dans un premier temps, comme un champ d'application de ce qu'il appelle le biopouvoir. Dans un deuxième temps, il s'intéresse à la manière dont le pouvoir s'articule autour d'un *discours sur la sexualité* qui relève toujours de la véracité ou *des jeux de vérité*. Autrement dit, la sexualité est le lieu privilégié où les discours de vérité se multiplient et nous déterminent. Ainsi, la sexualité devient un paramètre de vérité pour tout un chacun, ce qui implique que les individus doivent *avouer* leur sexualité pour savoir qui ils sont réellement. « La sexualité, bien plus qu'un

[436] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit.,* p.81

élément de l'individu qui serait rejeté hors de lui, est constitutive de ce lien qu'on oblige les gens à nouer avec leur identité sous la forme de la subjectivité »[437]. La problématique de la sexualité est bien souvent abordée par la notion de l'interdit, considérant que le sexe a longtemps été réprimé et qu'il faut trouver comment le libérer. Foucault, en revanche, ne se positionne pas au niveau de l'interdiction, mais prône une *mise en discours* de la sexualité. La question est la suivante : pourquoi le sexe a-t-il été considéré comme l'une des interrogations soulevées ? Pourquoi le sexe a été considéré comme le lieu privilégié où se lit, où se *dit* la vérité profonde de l'individu ? Il constate que depuis le XVIe siècle, le discours du sexe a connu un processus de multiplication qui, contrairement à ce que nous pensons, obéit à une incitation institutionnelle à en parler davantage et avec beaucoup plus de détails. Se forge ainsi une procédure de savoir-pouvoir sur le sexe ou une *scientia sexualis* qui se base sur l'aveu. « L'individu est authentifié par le discours de vérité qu'il est capable de tenir sur lui-même. Le sexe devient non pas ce qu'on cache, mais ce qu'on avoue »[438].

En ce sens, les conduites en désaccord avec ce que la *sciencia sexualis* préconise sont pénalisées par la société. L'homosexualité est ainsi sanctionnée et l'assujettissement des gays par l'ordre social, c'est-à-dire par des rapports structurant leurs existences, est fortement agressif. Cela se manifeste à travers une violence symbolique et physique où l'injure est le dernier seuil qui sépare les deux.

L'ubiquité de la violence symbolique et physique contre les homosexuels dans les textes lémébéliens est incontestable. Dès ses premiers recueils, nous sommes confrontés à toutes leurs variantes. Par exemple, la chronique *La música y las luces nunca se apagaron* [439] retrace l'incendie volontaire, selon le texte, d'une discothèque ouvertement fréquentée par des homosexuels ; *Las amazonas de la Colectiva Lésbica Ayuquelén*[440] narre le meurtre de la fondatrice du premier mouvement lesbien chilien ; *La historia de Margarito* aborde la violence symbolique infligée à un enfant signalé comme homosexuel et toute la section « Demasiado Herida » du recueil *Loco afán,* montre comment les folles, pour la plupart des prostituées, subissent la violence du genre et du SIDA.

Ainsi, l'écrivain articule des subjectivités dont les corps sont hautement vulnérables,

[437] FOUCAULT MICHEL « Sexualité et pouvoir » *Dits et écris vol III texte n°233,* Paris, Gallimard, 1994, p.555
[438] DELRUELLE Édouard, *op., cit.,* p.303
[439] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón,. op., cit.,* p.83
[440] LEMEBEL Pedro, *De perlas y cicatrices, op., cit.*, p.155

soit à la violence soit à son avatar, la maladie. Mais, comme nous verrons dans la troisième partie de notre étude, cette vulnérabilité est compensée par les stratégies de survie que ces corps fragilisés sont capables de mettre en œuvre. Nous comprenons ces stratégies en tant que *déplacements* de ces corps dans les réseaux de pouvoir, notamment de l'intelligibilité phallocentrique et logocentrique. Nous voyons ainsi émerger des mécanismes métonymiques corporels, des processus (des)identitaires et une mise en valeur des corporéités vulnérabilisées à partir de l'univers littéraire.

La *sciencia sexualis* s'empare de la biopolitique par l'entremise des cadres juridiques régissant les populations. Dans le cas chilien, la constitution du pays condamnait la sodomie, même consentie entre adultes, jusqu'en 1999[441]. Auparavant, tout acte ou suspicion sodomite était puni par des peines de prison. Concernant la violence de genre, ce n'est qu'en 2012 que l'état promulgue la loi N° 20.609 appelée aussi Loi anti discrimination ou Loi *Zamudio* qui sanctionne toute sorte de discrimination arbitraire, en établissant un cadre et des procédures juridiques. L'application de cette loi permit la poursuite des jeunes néonazis meurtriers de Daniel Zamudio en raison de son homosexualité[442]. Malgré ces avancées récentes sur la violence à l'égard des homosexuels, il reste encore une violence étatique exercée sur le corps de la femme. Le Chili est l'un des cinq pays au Monde où l'avortement est illégal sous toutes ses formes. Le 31 janvier de 2015, la présidente Michelle Bachelet a présenté un décret de loi visant à dépénaliser l'avortement en cas de risque pour la mère, de viol ou de non-viabilité du fœtus.

3.2.1. Violence contre les homosexuels

La violence symbolique qui structure les subjectivités homosexuelles est poétiquement cristallisée par Lemebel dans son *Manifiesto* de 1986 dans lequel résonnent les vers « *Tengo cicatrices de piel en la espalda* » qui condensent l'image de la blessure en tant qu'élément

[441] Le président Eduardo Frei Ruiz-Tagle signe la loi 19617 du 2 juillet de 1999 qui met fin à la pénalisation de la sodomie entre adultes (article 365) HUGO ROBLES Víctor, *Bandera Hueca*, Santiago de Chile, Editorial Arcis-Cuarto Propio, 2009, p.85

[442] En mai 2014 est publié le livre *Solos en la noche* du journaliste Rodrigo Fluxá. L'ouvrage est une recherche approfondie à partir des interviews et des dossiers judiciaires des assassins et de la victime Daniel, afin d'analyser les raisons, les circonstances et le contexte du crime. Au fil des pages, le journaliste compose les parcours de vie de quatre assassins en constatant l'abandon de la famille, du système scolaire et de la société. Il énonce ainsi le revers de l'histoire médiatique qui opposait homosexuel discriminé et néonazis. Santiago de

constitutif du sujet homosexuel et qui soulignent en même temps sa valeur immuable. Mais comme nous l'avons déjà évoqué, Lemebel aborde aussi la violence physique par laquelle les blessures auparavant symboliques deviennent parfois mortelles. Trois chroniques poussent cette violence à l'extrême autant pour la subjectivité qui la subit que pour le lecteur : *Las amapolas también tienen espinas*[443], *Noche coyote*[444], *Son quince, son veinte, son treinta*[445]. Cette violence reste supportable grâce aux éléments humoristiques que l'auteur déploie et qui nous distancient de l'évènement. Ces trois récits ont été écrits à quelques années d'intervalle, ce qui montre l'intérêt persistant qui prend même des allures de dénonciation de l'écrivain pour le sujet. Il est important de signaler que ces chroniques ont été écrites quelques années avant la mort du jeune Zamudio et la loi pénalisant la violence de genre. Cette temporalité souligne le regard anticipateur de l'écrivain qui avait déjà obstinément dévoilé cette violence avant qu'elle ne soit visible sur la scène médiatique et sociétale.

Las amapolas también tienen espinas s'appuie sur un fait divers réel : l'agression d'une *folle* par un jeune homme qui après l'acte consenti de sodomie a voulu lui voler sa montre, allant ainsi jusqu'au meurtre. *Noche coyote* narre un épisode de violence de genre subi par le chroniqueur dans sa jeunesse. Dans cette chronique, la rencontre fortuite pendant la nuit avec un groupe d'hommes est l'antichambre d'un pseudo viol. Enfin, *Son quince, son veinte, son treinta* retrace l'histoire d'une jeune folle kidnappée par un groupe de jeunes la nuit du Nouvel An.

Ces textes exposent les mécanismes de la violence physique contre l'homosexualité, particulièrement contre la figure de la *folle*, qui s'expriment de manière impitoyable dans le but de supprimer non seulement le corps anormal, mais aussi de le nier en tant que tel, en réfutant ainsi l'émergence de la subjectivité.

Les subjectivités dans les trois récits ont comme toile de fond la nuit. Cet espace-temps qui rend possible l'avènement des corporalités *anormales* « homosexuelles » fonctionne aussi comme projection de l'évanescence de celles-ci qui deviendront éphémères à la fin des textes. Un deuxième point commun entre les chroniques repose sur la construction du récit de manière évènementielle et causale exposant les faits du début à la fin, sans jamais

---

Chile, Catalonia, 2014.
[443] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit.,* p.123
[444] LEMEBEL Pedro, *Adiós Mariquita linda., op., cit.,* p.167
[445] LEMEBEL Pedro, *Serenata cafiola, op., cit.,* p.41

indiquer pourquoi ceux-ci surviennent. L'enchâssement de ces actes violents synthétisés en quelques pages rend la lecture oppressante, voire violente, car le lecteur voit défiler les humiliations infligées à un personnage de manière directe presque à huis clos : « *No sabía cuántos eran, y solo veía por la ventana el cielo sucio de la ruta y las bocas mojadas de los tipos riendo, tomando y amenazando* »[446]. Ce choix narratif met en évidence l'absence totale de justification des actes qui se succèdent, autrement dit, il souligne la vacuité originelle de la violence et des évènements, si ce n'est l'homophobie et la misogynie. Cela est renforcé par les choix de focalisation. En effet, les récits utilisent le point de vue du protagoniste, excepté la chronique *Las amapolas también tienen espinas* dans laquelle sont mélangées les focalisations zéro et interne.

L'ensemble des récits se constitue de trois séquences que nous allons analyser tour à tour.

La première décrit la matérialité homosexuelle à partir des caractéristiques qui font de leurs corporalités une *bizarrerie*, étouffée par des signifiants animaliers : « *las locas [van] vampireando la noche por callejones», « De chicuela nunca fui una belleza, lo único gracioso era mi naricita de cierva […] en aquel pimpollo adolecer era una lánguida gorriona de barrio, un palillo de flaca con piernas de jirafa* ». De plus, le désir charnel obéissant à des formulations instinctives ou primitives est déployé de manière explicite pour un lecteur averti : « *esa comezón anal* », « *comezón hemorroide* » ou « *ojo lascivo* ». Ces corporalités mélangeant l'animalité et la pulsion libidinale altèrent la normalité binaire avec leur « *caminar balanceado* » ou leur marche « *trotona y locuela* » qui délocalisent les gestes assignés à un autre genre. C'est justement ce mouvement qui tout en dévoilant dénonce et déclenche la violence physique.

La chronique *Las amapolas también tienen espinas* se différencie de deux autres, car la violence survient lors de l'acte sexuel entre la folle et le jeune ; ce dernier essaie de lui voler sa montre, après la sodomie, mais se confronte à la résistance de la folle :

> *Tal fulgor, contrasta con el haz tenue del farol que recorta en sombra la tula plegada del chico, el péndulo triste en esa lágrima postrera que amarilla el calzoncillo cuando huyendo toma la micro salpicado de sangre. Preguntándose por qué lo hizo, porque le vino ese asco con el mismo, esa hiel amarga el tira y afloja con el reloj pulsera de la loca que le decía: Es un recuerdo de mi mamá*[447].

[446] *Ibidem.,* p. 43
[447] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit.,* p.42-44

Le déploiement du Réel[448] constitue la seconde séquence. En termes psychanalytiques, celui-ci désigne une réalité phénoménale composée des signifiants forclos ou rejetés du symbolique, c'est la réalité donc propre à la psychose. Le Réel est ainsi l'espace où les phantasmes les plus violents se donnent rendez-vous. Dès lors, il est constitué d'une extrême violence de destruction. Cette descente au réel commence par l'injure qui fonctionne comme un seuil. De fait, les trois textes sont parsemés des mots : « *maricón* », « *hueco* », « *marica* » qui mettent le sujet en position de vulnérabilité, de domination et font finalement de lui un « objet ». La fonction communicative du langage disparait et à sa place se déploient les phrases d'intimidation, les insultes et les humiliations. Ce glissement obéit à une logique compulsive de répétition dont la chaine des signifiants reproduits est fondée sur un seul signifié, la suppression d'autrui.

Voici les insultes et les menaces proférées par le groupe de jeunes :

> *Te vamos a romper el orto con esta botella. Pero antes hay que bajarle los pantalones para ver si le cabe el botellón* […] *Te vamos a partir el ojete. Te vamos a dar vuelta el comemierdas con esta botella, decían virulentos*[449].

Le texte reproduit cette violence dans un *in crescendo* hyperbolique qui passe de « *botella »* à « *botellón »* et de « *orto, ojete »* à *« comemierdas* ». L'allitération de la phrase construite au futur simple représente une menace plus que présente.

Cependant, cette violence du réel, au début motivée par la démarche déhanchée de la folle, présente des variantes extrêmes lorsque les hommes, représentants de l'ordre sexuel dominant, resignifient les corps homosexuels en tant que corps féminins, dans une reproduction du couple traditionnel homme-femme. C'est ainsi qu'adviennent la scène de la fellation entre le narrateur-auteur et le jeune et celle du rapport sexuel entre la folle et le *pendex* de la cité. Dans ce déplacement des signifiés, on pourrait lire entre les lignes une certaine homosexualité embryonnaire refoulée qui serait alors à l'origine de cette violence. Une fois ce décentrement générique terminé, la violence et la brutalité surgissent : « *ahora te da asco maricón, repetía nublado tratando de ensartar la danza macabra de mi carne lince* »[450]. Nous assistons donc à un double jeu de négation : d'une part celle de la subjectivité homosexuelle resignifiée en tant que femme et d'autre part celle de la négation de

[448] LACAN, Jacques, « Le symbolique, l'Imaginaire et le Réel », *Bulletin de l'association freudienne* N°1, 1982, pp. 4-13
[449] LEMEBEL Pedro, *Serenata cafiola, op., cit.,* p.42-43
[450] LEMEBEL Pedro, *Adiós Mariquita linda, op., cit.*, p.168

l'homosexualité du victimaire. Ces deux actions visent à supprimer l'homosexuel dans sa matérialité et dans sa subjectivité. Le souhait d'effacer l'*Autre* est aussi une manière de ne pas se confronter à l'exercice d'avouer ou plutôt de s'avouer à soi-même la conduite sexuelle entachée d'*anormalité*. Dans ce cheminement de violence contre l'homosexualité, nous retrouvons la réverbération du roman de l'écrivain chilien José Donoso *El Lugar sin límites*[451], dans lequel le travesti *la Manuela* provoque autant de haine que de séduction chez Pancho Vega, un jeune paysan de *Estación el Olivo*. Le roman se termine par le déploiement d'une violence traversée par l'érotisation des corps lors de l'assassinat la Manuela.

> *[…] los cuerpos calientes retorciéndose sobre la Manuela que ya no podía ni gritar, los cuerpos pesados, rígidos, los tres en una sola masa viscosa como un animal fantástico de tres cabezas y múltiples extremidades […]quien es el culpable, castigándolo, castigándola, castigándose deleitados hasta en el fondo de la confusión dolorosa […] bocas calientes, manos calientes, cuerpos babientos y duros hirviendo el suyo y que ríen y que se insultan*[452].

Le réel donosien gagne le lecteur par le biais d'une érotisation déshumanisante de l'acte sexuel et des corps impliqués. Dans le cas de Lemebel, le réel parvient au lecteur imprégné de la forme littéraire du témoignage, ce qui implique la présence d'humanité à partir de la voix d'autrui. Les expériences de violence racontées à la première personne et renforcées par l'oralité configurent des voix narratives proches du lecteur qui voit dans cette vulnérabilité physique la fragilité de l'être humain en général et ainsi de la condition humaine.

La violence de ce réel ne dépouille pas seulement les homosexuels de leur humanité, mais aussi les agresseurs. Ceux-ci sont décrits à travers la focalisation hyperbolique de leurs organes sensitifs : « *ojos de buitre* », « *mirada carnívora* », « *bocas mojadas* », « *garras* » qui remplacent la corporalité humaine. Ce rapprochement de l'animalité instinctive construit un monde habité par les subjectivités homosexuelles sous une sémantique du chaos où tout tend à l'absolu, à la brutalité.

Ce réel est traité par le narrateur à travers des éléments teintés d'oralité, d'humour et de baroquisme pour qu'il puisse parvenir jusqu'à nous. Ainsi, le viol est exposé à partir de la voix de celui qui est contraint de faire la fellation, c'est-à-dire de subir le viol :

> *Puede-venir-tu amigo gorgoreaba yo tratando de zafarme de esa asfixia carnal. […] Ahí con las dos manos me apretó la cabeza contra su pelvis inyectándome hasta la*

[451] DONOSO José, *El Lugar sin límites*, 1a. ed. México D. F, Joaquín Mortiz, 1966.
[452] DONOSO José, *El Lugar sin límites,* Santiago de Chile, Alfaguara, 2005, p.126-127

garganta el néctar palpitante de su combustión.[453]

L'utilisation des tirets comme forme de reproduction du parler pendant le va-et-vient de la fellation et la métaphore remplaçant le sperme convergent dans la description d'un réel abjecte, mais supportable. En ce sens, Lemebel s'attache à structurer un réel traversé par l'humain perceptible dans le texte par l'emploi de l'humour et par un travail langagier. Ce même schéma est reproduit lors de la description de l'évanouissement du jeune homosexuel dans la voiture avant de se faire lacérer le visage :

> […] *vi al más fiero con el gollete empuñado en la mano. Cerré los ojos y sentí un nudo de pavor que iba en aumento, con la música, con los alaridos y el estallar de alguna botella en alguna parte.* […] *En ese momento me vino esa paz de algodones que relajó hasta mi pelo (entonces tenía pelo)*[454].

Dans l'extrait, l'humour émerge à travers la didascalie de la voix du narrateur qui dans une prolepse introduit le décalage entre ce qui est raconté et l'information additionnée. La métaphore à mi-chemin entre le baroquisme sentimental et le mysticisme, « *paz de algodones* », renvoie également à l'humour puisqu'elle agit comme élément distancié qui nous éloigne de ce que nous sommes en train de lire.

Notons que les deux textes s'appuient sur l'humour et sur la reproduction des voix. Dans le cas de *Las amapolas también tienen espinas,* le texte fait également appel au baroquisme qui voile le réel pour qu'il puisse se dérouler malgré sa violence :

> *Seguía gritando, como si las puntadas le dieran nuevos bríos para brincar a su marioneta que se baila la muerte. Que se chupa el puñal como un pene pidiendo más, "otra vez papito", la última que me muero. Como si el estoque fuera una picana eléctrica sus descargas cobraran la carne tensa, estirándola, mostrando nuevos lugares vírgenes para otra cuchillada. Sitios no vistos en la secuencia de poses y estertores de la loca teatrera en su agonía*[455].

L'exercice d'écriture fait converger deux actes aussi opposés qu'interdépendants, celui de l'estocade mortelle et de l'acte sodomite, dans un seul univers afin de voiler la violence du tableau final. En même temps, il expose les véritables raisons du meurtre, c'est-à-dire l'existence d'un autrui qui disloque la *sciencia sexualis ;* d'où la voix de la folle martelant le « *otra vez papito »* dans la conscience du jeune assassin qui opère comme le miroir symbolique des coups de couteau dans la chair de la folle. Las « *puntadas* » doublement

[453] LEMEBEL Pedro, *Adiós Mariquita linda, op., cit.* p.168
[454] LEMEBEL Pedro, *Serenata cafiola, op., cit.,* p.44
[455] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit.* p.127

signifiées (sexuelles et mortelles) prennent d'autres significations lorsque la figure de la folle est resignifiée comme une marionnette. Ainsi, las *puntadas* deviennent aussi les sutures d'une subjectivité brodée en train de se défaire.

Dans cet univers violent où est déployé le réel, la figure de la folle en train de mourir en sacrifiant sa chair est contaminée par la présence de l'imaginaire du jeune ; autrement dit, par l'aspect fantomatique, fictif, irréel qui teint le récit d'un impossible déjoué par l'acte concret. Le langage –le symbolique– est donc la seule voie factuelle pour survivre, mais celui-ci est un langage étoffé par des métaphores qui déplacent l'agressivité du discours et qui le rendent poétique en même temps.

> *La star top en su mejor desfile de vísceras frescas, recibiendo la hoja de plata como un trofeo. Casi humilde su pescuezo flechado se tuerce garbo para el aluminio que lo escabecha*[456].

Enfin, la troisième séquence est celle où les corps des folles deviennent des corporalités en fuite et donc éphémères. À l'exception de la première chronique qui finit avec la mort littérale de la folle, les deux autres se terminent sur un retour à la vie qui est traversé par l'évanescence de la fuite. Ainsi, le jeune homosexuel constate sa libération : « *La carretera se perdía en los cerros violáceos y todavía me quedaban horas caminando de regreso a mi casa. Pero estaba libre como una gorriona en el aclarar* »[457]. Malgré l'image de l'oiseau libre qui évoque l'idée de renaissance, elle prend corps dans un moineau qui est associé plutôt à la petitesse et à la fragilité qu'à la grandeur de la liberté. Ces deux adjectifs projettent l'avenir d'une subjectivité précaire pour laquelle les lueurs de liberté sont encore naissantes.

3.2.2. Violence du genre

La *sciencia sexualis* fait non seulement des ravages dans les subjectivités marquées par l'anomalie sexuelle, mais aussi dans celles qui ne rentrent pas dans les conduites souhaitées par le cadre normatif sexuel. Dans la chronique *La leva*[458], nous sommes en présence d'un récit dont la violence du genre installe un réel dénudé de tout artifice langagier,

[456] *Ibidem*.
[457] LEMEBEL Pedro, *Serenata cafiola, op., cit.,* p.45
[458] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op.,cit.,* p.36

hormis quelques variantes de la métaphore contaminée par l'abjection donnant à voir l'absolu. La chronique narre le viol d'une jeune fille de « *población* » par un groupe de jeunes issus du même espace territorial qui voient dans la figure d'une fille portant des habits différents une sorte de corruption du système sexuel traditionnel. Il en découle aussi une légitimité auto-accordée de réordonner le système perturbé.

Le récit débute par l'image d'une meute de chiens pourchassant une chienne en chaleur qui, exténuée, se recroqueville dans un coin de rue. La violence de la scène se construit à partir de l'énumération des phrases subordonnées complétives qui offrent le détail de l'évènement en même temps qu'elles rendent la lecture trépidante et oppressive, ce qui est renforcé par l'absence des marques déictiques du narrateur au début du récit. L'apparition de la voix narrative « *me acordé* » introduit le souvenir qui devient la trame du récit et aussi l'aspect humain, de proximité. En effet, ce que nous allons lire appartient au domaine du souvenir, de l'intimité. La brutalité avec laquelle est évoqué le souvenir, sans pauses ni points, presque de manière monologique opère comme un mécanisme qui se laisse contaminer ou, plutôt, permet que l'image de l'animalité imprègne le récit du début à la fin. La même image –celle de la chienne pourchassée par les chiens– clôt le récit dans une mise en scène cyclique de la trame du viol. Le texte reproduit ainsi la réalité dénoncée, dans laquelle ces faits ne cessent de se reproduire sous le regard peureux et complice de la population.

Le narrateur situe l'origine de cette violence de genre dans l'intervention d'une corporalité *anormale*, dans un espace gouverné par le système homogène et accepté de la sexualité traditionnelle. Ainsi *la chica de la moda* est :

> *[…] la más bella flor del barrio pobretón que la veía pasar con sus minifaldas a lunares fucsia y calipso […] Ella era la única que se aventuraba con escotes atrevidos y las espaldas piluchas*[459].

Ce corps se transforme en une symbolique perturbatrice, car elle reproduit en chair et en os l'imaginaire érotique renié, refoulé. Le récit s'attarde ainsi à démasquer les processus d'assujettissement qui ont permis que cette symbolique mène à l'extrême violence. Autrement dit, la chronique décèle la mise en discours de ces processus. De cette manière, le texte est construit à partir d'un emboitement d'assujettissements successifs soutenu également par une symbolique qui cautionne la violence.

[459] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit, p.*36

Dans cette perspective, nous retrouvons d'abord le groupe d'hommes du club sportif de la *pobla* qui, en la voyant passer, l'assaillent de « *chiflidos », « mijitas ricas* » et « *las tallas de grueso calibre* ». Ces actes de langage, proches de l'injure, placent la femme dans une infériorité qui la soumet à la frayeur continuelle et la rendent complètement vulnérable.

Le corps réagit alors par la peur *« [los] piropos groseros la hacían sonrojarse, tropezar o apurar el paso, temerosa de esa calentura violenta* »[460]. Cette corporalité devient donc une subjectivité assujettie en même temps à un autre processus de domination : celui du système de la mode, qui fait d'elle la copie parfaite des mannequins des magazines qui lui permet de « *engalanar su juventud pobladora con trapos coloridos y zarandajas pop* »[461]. Ces deux emboitements, celui du groupe de jeunes dominant la subjectivité et celui de la fille dominée par le système de la mode, sont couronnés par le processus de domination exercée par les voisins et, surtout par les femmes, qui réactualisent, à travers le discours transposé par le narrateur, le système de domination masculine qui cautionne la violence.

> *Tan creída la tonta, decían las cabras del barrio, picadas con la chica de la moda que provocaba tanta envidiosa admiración. Parece puta, murmuraban, riéndose cuando el grupo de la esquina la tapaba con besos y tallas de grueso calibre*[462].

Tous ces mécanismes subreptices, passés sous silence, mais décelés par l'écriture préparent le lecteur au déploiement de la scène du viol, une descente au Réel où l'animalité fonctionne comme code d'accès.

L'humanité disparait du récit et les signaux de la sauvagerie s'emparent de la description des violeurs : « *Eran tantas fauces que la mordían, la chupaban, como hienas de fiesta »*[463]. L'animalité rend anonymes les corporalités des violeurs qui ne seront jamais dénoncés ni par la victime ni par la société civile.

La description de la violation est saturée de signes visant à éliminer l'altérité féminine : « *morder* », « *chupar* », « *querían despedazarla con manoseos y agarrones desesperados* ». S'exprime ainsi la problématique du pouvoir du phallocentrisme et de la masculinité dans des sociétés conditionnées par un imaginaire érotique qui doit rester, en tant qu'imaginaire, inatteignable et irréalisable. Lorsque cet imaginaire prend forme ou devient corporéité palpable, les codes de la masculinité poussent à sa destruction sous la forme du

[460] *Ibidem.*
[461] LEMEBEL Pedro, *De perlas y cicatrices., op., cit.* p.36
[462] *Ibidem.*
[463] LEMEBEL Pedro, *De perlas y cicatrices, op., cit.*, p.37

viol. La « *chica de la moda* » perturbe l'ordre établi du binarisme générique et celui de la féminité ; ce qui impose le châtiment. La mise en texte du viol faite à partir du passé simple fixe l'abjection en même temps qu'elle signale de manière systématique le lieu du viol.

> *Y ahí mismo el golpe en la cabeza, ahí mismo el peso de varios cuerpos revolcándola en el suelo. Ahí mismo se turnaban para amordazarla y sujetarle los brazos, abriéndole las piernas, montándola epilépticos*[464].

Le narrateur décrit de manière objective l'agression, ce qui transparait dans l'absence de métaphores ou plutôt dans l'impossibilité de leur utilisation ; ce qui pourrait être interprété comme une volonté de révéler la brutalité sans aucune intermédiation. C'est une sorte d'approche phénoménologique qui rend compte du fait dans son état pur. La volonté de récréer l'enfer du viol, du réel, est accompagnée par la réflexion sur la responsabilité collective de ces faits. Le récit pointe littéralement un voisinage coupable qui « *escucharon mirando detrás de las cortinas* »[465], en cautionnant le viol et en éternisant la violence masculine. Le narrateur fustige autant les violeurs que la population complice, dans un traitement symétrique rendu visible à travers l'anonymat que revêtent les deux groupes ; dans le premier cas, à travers l'animalité déployée et dans le second, à travers l'utilisation d'une collectivité qui se manifeste par l'absence de visages individuels. De cette manière, le récit englobe les « *cabras del barrio* », « *los vecinos* », « *la cuadra* » dans une seule voix indistincte. La question de la responsabilité se pose comme une deuxième clef de lecture : comment continuer à se taire lorsque le Réel se dévoile à nos yeux ? La seule réponse possible réside dans la force implacable des schémas de pensée et de la morale qui empêchent le déploiement des manifestations divergentes. Enfin, la marque de lieu « *ahí mismo* » opère comme le mythe de l'éternel retour à l'enfer du viol, comme un rituel qui ne cesse de se reproduire.

Ainsi, le double processus d'assujettissement vécu par la fille est perpétué dans une double condamnation ; celle de la violation physique et celle du silence de la société qui ne font qu'affirmer la violence instituée. Ainsi, une sorte de cannibalisme cyclique s'exprime et dévore ceux et celles qui, tout en étant *produits* par la société, n'entrent pas dans les modèles acceptés de sexualité.

La violence du silence de ce récit s'oppose à la violence de la mise en scène bruyante

[464] *Ibidem.*
[465] *Ibidem.,* p.37

du viol masculin qui se déploie dans la chronique *Encajes de acero para una almohada penitencial*[466]. La narration retrace les viols subis par les nouveaux arrivants à la prison, lesquels passent du statut de victimaires à celui de victimes, s'inscrivant alors dans un mouvement cyclique de violence. L'un des nœuds de la chronique réside dans l'impact que ces cas de viol ont sur la population lorsque la télévision théâtralise les témoignages :

> *Pareciera que la subjetividad colectiva se crispara como en el medioevo por la profanación de estos santos lugares; último reducto del intestino para salvaguardar las reliquias de la hombría*[467].

Le récit est étoffé de signes chrétiens visant à montrer ironiquement le caractère sacré de l'anus ou de la « *caverna tibia* »[468] qui condense la représentation de la masculinité. Le viol est interprété ainsi comme un saccage « *profanación* » qui installe le chaos, car il renverse les codes traditionnels. En ce sens, il est une antithèse de la description du viol de la subjectivité féminine qui, comme nous l'avons déjà analysé, est inscrit dans une logique de l'acceptation et de l'ordinaire. Le même acte abject du viol reproduit le dédoublement du discours sur la sexualité et ainsi des subjectivités. Le viol masculin évoque la corruption du *sacré* tandis que le viol féminin incarne l'éternelle reproduction du *profane*.

> *A diferencia de la violación a una mujer, que ocurre en la narrativa porno del cotidiano y se deja escurrir como desagüe natural ante la provocación de Eva a la frágil erótica del macho. Donde cierto compadrazgo patriarcal avala estas prácticas y las promueve, como poses y postales que no incomodan tanto la visual cristiana como el ultraje al tabernáculo masculino*[469].

Les deux chroniques fonctionnent comme un écho déformant, en insistant sur le dévoilement des discours sur la constitution de la sexualité et sa mise en valeur. Mais Lemebel va plus loin dans son analyse, car il sème le doute sur ces viols masculins (viriles) en glissant la phrase suivante « *los muchachos de antes también usaban vaselina* », paraphrasant le vers du tango « *Tiempos viejos* »[470], qui ouvre les lectures à d'autres horizons, beaucoup plus *homo*érotisantes.

Ce cannibalisme dont est objet « *la chica de la moda* » advient aussi à cause des effets du système économique dominant dans la nation. Celui-ci opère comme un dispositif, dans

---

[466] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit.*
[467] *Ibidem.,* p.45
[468] *Ibidem.*
[469] *Ibidem*., p.46
[470] Le vers détourné est « Los muchachos de antes no usaban gomina ». Paroles de Manuel Romero, musique de Francisco Canaro (1926).

des termes foucaldiens, car il devient un mécanisme déterminant et surveillant de manière continuelle et durable les subjectivités, même celles situées dans les marges.

3.3. Du système socio-économique : le consumérisme au divan

Nous pouvons souligner un troisième dispositif qui découle directement du système néolibéral : le consumérisme. Chez Lemebel ce phénomène, datant des années 90, module et modèle les citoyens, assujettis par les divers discours qui le soutiennent. Nous nous concentrerons plus particulièrement sur les chroniques *Barbarella clip*[471], *Lucero de mimbre*[472], *Gorrión de Conchalí* [473] et *Noches de raso blanco (a ese chico tan duro)*[474]. Ces quatre récits, appartenant à deux recueils publiés aux débuts du consumérisme à la fin des années 90, abordent trois thématiques structurantes de la condition humaine : la sexualité, les traditions –donc l'Histoire- et l'identité.

La définition du consumérisme du sociologue Jean De Munck nous semble assez pertinente pour notre analyse :

> *On désigne par « consumérisme » un mode de vie, des normes et standards de désir légitime de la vie réussie […] Il s'agit d'un mode de consommation individualiste, dépendant du marché, quantitativement insatiable, envahissant, hédoniste, axé sur la nouveauté, faisant usage des signes autant que des choses*[475].

La définition soulève quatre aspects essentiels : un mode de vie, des normes, des standardisations et une légitimité qui implique une logique d'injonction sur les subjectivités.

L'ensemble des chroniques évoquées suit une construction semblable commençant par une brève réflexion sur le sujet à traiter, suivie d'une description de ce sujet et se clôturant par une révélation des conséquences du phénomène décrit sur les subjectivités. La rhétorique de l'excès s'impose dans les quatre récits comme un espace commun où la répétition ne fait que traduire la profonde vacuité originelle.

Barbarella clip, qu'il faudrait considérer comme une chronique-essai se développe à

[471] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón*, *op., cit.*
[472] *Ibidem.*
[473] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.*
[474] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón*, *op., cit.*
[475] DE MUNCK Jean, « Les critiques du consumérisme » in *Redéfinir la prospérité*, CASSIERS Isabelle, Paris De l'Aube, 2013, p.140

partir de la thèse citée de Roland Barthes « *El sexo está en todas partes, salvo en la sexualidad »* et établit un rapport étroit entre la sexualité et le phénomène de la consommation. La narration s'organise en enchevêtrant la multiplicité de signes érotiques-sexuels omniprésents dans l'espace de la capitale, avec les différentes voix des subjectivités prises par ces signaux. Ainsi, les jeunes :

> *Miran ávidos las fotos de los topless en marcos de luces, se chupan los carteles comerciales que puso el alcalde. Esas vitrinas al paso, donde Ellus o Calvin Klein les ofrecen las mezclillas indigo como envoltura de un cuerpo ardiente y plastificado.*[476]

Même phénomène pour les ouvriers qui trouvent sur les panneaux d'affichage publicitaires le phantasme érotique qui les empêche de vivre la sexualité réelle :

> *Ese mismo hombre que sigue caminando de regreso a su casa, se tiene que conformar con el jugo en polvo que compra en el almacén de la esquina, para imaginar el sabor de los labios Tang en el paladar postizo de su mujer.*[477]

Ce débordement de sexualité obéissant à la logique du marché « *Ellus* », « *Calvin Klein* », « *jugos TANG* » module l'imaginaire de la sexualité en modelant la jouissance (un désir de sexualité), qui finit par modeler la subjectivité en elle-même. Cet excès des imaginaires véhiculés par la publicité –le marché– s'oriente vers une jouissance irréalisable lorsqu'elle est basée sur un ersatz déformant et donc perverti :

> *Pero esa piel húmeda es tan real agrandada por el close up en su porosidad naranja, que deja de ser piel. Y solamente es un deseo acrílico que ofrece jugo de mangos en el póster que se aleja, inalcanzable.*[478]

La multiplicité des *phantasmes* érotiques créés par la publicité et les vidéos clips est parsemée dans l'espace textuel par des corporéités qui ne cessent de revenir sous diverses formes. Cela est rendu visible à travers le rythme syncopé des phrases qui s'enchevêtrent les unes aux autres exposant les corps devenus marchandise.

La sexualité est aussi détournée au service du marché, en faisant des désirs un élément corrélatif des produits à consommer. Autrement dit, le *Je* se configure à partir de la possession des objets (qui rendent comptent du statut, du confort, etc.) et non des attributs. Ainsi, le décor et la façade deviennent structurels dans la constitution du *Je,* ce qui implique une confusion entre l'être et l'image, c'est-à-dire entre l'*être* et le *paraître*.

---

[476] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón*, *op., cit.,* p.60
[477] *Ibidem.*
[478] *Ibidem.,* p.60

Il est intéressant de souligner que Lemebel met en œuvre un dispositif plus ou moins rigide afin que les processus d'assujettissement puissent devenir évidents. L'auteur organise le récit à partir d'une réflexion cheminant à travers une série d'arguments et d'expériences soudainement contrastés avec *le* détail qui transgresse le processus d'assujettissement. C'est une dialectique de l'antithèse qui est mise en place. Dans la chronique mentionnée, ce détail antithétique repose sur la voix d'un jeune homme qui tout en étant pris par les réseaux de consommation (et de la sexualité du marché) témoigne de son *véritable* désir. C'est par sa voix que nous accédons à la manifestation d'une sexualité :

> *- ¿Te gusta Madonna?*
> *- (Chupada). Súper rica la loca, si la tuviera aquí...*
> *- Pero está en la tele.*
> *- Sí, pero no se lo voy a poner a la tele.*
> *- ¿Entonces?*
> *- (Conteniendo el humo) Sabís que de tanto hablar...*
> *- ¿Qué?*
> *- Se me paró el ñato, estoy duro... Mira, toca*[479].

L'oralité véhicule la pulsion libidinale qui, malgré l'association à des icônes du marché comme Madona, se révèle et s'exprime comme réelle. L'emploi des didascalies transcrivant les signaux corporels vise d'une part à la simulation textuelle d'un ébat sexuel (*chupar, contener*) et d'autre part à rendre visible la sexualité citée qui s'opposerait à l'ersatz prôné.

Si le consumérisme et le marché pénètrent dans l'espace intime des subjectivités sous la forme de l'excès qui recouvre la vacuité, ils agissent aussi face aux traditions historiques qui sont détournées afin d'être intégrées à l'engrenage du système économique. Ainsi, dans *Lucero mimbre en la noche campanal*, le narrateur sature le texte par de nouvelles valeurs matérielles et culturelles faisant référence à la nuit de la nativité. En ce sens, « *brillo, collares, algodones, luces, embelecos, masa humana* » se concentrent autour de l'adverbe « *muchos* ». Le chronotope espace-temps est contaminé par une logique de la prolifération visant à recréer un univers en expansion et tout en démesure. Il est évident que face à l'excès des nouveaux codes l'Histoire est, elle aussi, affectée.

> *Porque pasó la vieja para los pobres del mundo y el neoliberalismo dio a luz un nene rollizo con pañales Babysan. Un pesebre Nestlé de guaguas piluchas que exhiben su esplendor rosado en la paja de los dólares. Un mesías de plástico que reparte la cigüeña taiwanesa en los hogares de buena crianza, como único formato televisivo de*

[479] *Ibidem.,* pp.59-60

> *niños dioses, niños triunfadores, niños tigres o cachorros de dragones que vienen asegurados por la dieta gorda de la diestra nacional. Como si esta obesa representación del Mesías infantil opacara otros nacimientos. Otros niños quemados por los 25 watts del arbolito rasca. Niños que nacieron para otros perdidos discursos. Enanos moquientos, pendejos de la pobla que adornan un carretón como trineo. Gorriones polvorientos que se lavan la cara para recibir la pelota plástica en la junta de vecinos. Niños viejos que recorren la ciudad chupándose las vitrinas. Pequeños piratas del neoprén y la calle inmensa de la noche que sólo limita en la amanecida. Pobres pastorcillos de yeso que miran bizcos un punto vacío donde no hay ninguna estrella, ningún resplandor divino, solamente la mirada sucia de la calle*[480].

Nous sommes en présence d'un phénomène que nous nommerons dépossession de l'Histoire. Celui-ci opère de manière directe sur la représentativité du monde, des généalogies et par conséquent sur les modèles des identités. Le système des croyances originelles est érodé par la marchandise et l'image traditionnelle du « *Jesús* » est transposée à une marque de couches « *Babysan* ». De l'image traditionnelle du rite, on passe à l'image de l'objet marchand ou fétiche. Bien que ce glissement soit traité avec humour, il laisse entrevoir un haut degré de dégout face à ce nouvel ordre. Le « *nene rollizo [et] de plástico* » s'impose comme modèle d'une société construite à partir de la démesure et de la fausseté. Cette dépossession pénètre de la même manière dans les subjectivités qui deviennent des images concaves de l'objet fétiche.

Cependant, le récit antithétique bondit vers les subjectivités autres qui se heurtent au phénomène cité. Lemebel signale une fois de plus les présences de ceux et celles qui sont contraints à l'opacité, dont la lumière ne dépasse pas les « *25 watts* » : « [los] *enanos, pendejos*, *gorriones, niños viejos, pequeños piratas, pobres pastorcillos* »[481] qui multiplient leurs présences et s'opposent aux subjectivités du marché énoncées auparavant, c'est-à-dire les « *niños dioses, niños triunfadores, niños tigres o cachorros de dragones* »[482]. Une stratégie du parallélisme souligne la dichotomie de la réalité chilienne déjà abordée dans notre chapitre précédent concernant la géopolitique textuelle. Le portrait des enfants déshérités pourrait être considéré comme l'antichambre du récit « Los Duendes de la noche », du recueil *De perlas y cicatrices*, narration dans laquelle l'auteur expose la vie –voire la survie- des enfants de la rue.

Selon les analyses menées, le consumérisme et le système qui le soutient opèrent

[480] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit.* p.113
[481] *Ibidem.*
[482] *Ibidem*.

comme un nouveau dispositif d'injonction des subjectivités. Il est alors intéressant de se demander comment ces dispositifs agissent sur la construction identitaire. Ce même questionnement est abordé par les chroniques *Noches de raso blanco (a ese chico tan duro)*[483] et *Gorrión de Conchalí* [484]. Ces deux récits retracent les méfaits de la drogue et de la célébrité dans la constitution des subjectivités.

Dans le premier récit, le narrateur enchevêtre les réflexions sur l'arrivée de la drogue dans les populations les plus démunies et sur la manière dont celle-ci transforme les comportements identitaires.

Avant de rentrer dans l'analyse des chroniques, il est intéressant de faire un détour succinct sur l'émergence du consumérisme sur le continent. Le *Néolibéralisme et* son avatar le consumérisme, trouvent leur place dans la société chilienne à partir des années 80. De jeunes économistes chiliens issus de l'école de Chicago dans les années 60-70, connus sous le nom de *Chicago boys,* vont entreprendre de mettre en place de manière radicale les idées néolibérales inspirées par Milton Friedman et Arnold Harberger (tous deux professeurs à l'école de Chicago). Celles-ci sont synthétisées par la trinité néolibérale : privatisation, dérèglementation et réduction des dépenses sociales. Après plus de trente ans d'apogée et malgré la fin de la dictature et l'avènement de la démocratie en 1990, le système néolibéral n'a fait que s'accroitre, tendant à l'exaltation de l'individu et à la disparition de la collectivité. Le consumérisme est l'une des colonnes vertébrales du système économique, sur lequel s'appuie le modèle et grâce auquel il s'amplifie. C'est l'indicateur privilégié, tant au niveau macroéconomique qu'individuel, du degré de réussite et de succès. En effet, consommer ou être consommateur potentiel, à tout moment de la journée, assure une place au sein de la hiérarchie de la société. En ce sens, le consumérisme joue un rôle prépondérant, car, d'une part, il est omniprésent dans le monde des citoyens et d'autre part, il est un dispositif d'injonction qui assigne à quelqu'un une place déterminée dans l'espace social. Ainsi, le consumérisme opère directement dans la constitution des subjectivités, lesquelles, qu'on le veuille ou non, sont assujetties à ce dispositif.

[483] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit.,* p.87
[484] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.,* p.45

3.3.1. Corporéités assujetties

Dans la chronique *Noches de raso blanco (a ese chico tan duro),* le récit s'ouvre sur l'image presque d'évocation de la Cordillère des Andes et de sa blancheur : *« Como si dependiera de cierto filo a repartir en geometría de tajos sobre las líneas Nevadas »*[485]. Le double sens s'impose immédiatement en renvoyant les « *líneas nevadas* » à d'autres lignes enneigées que la « *diosa blanca* » procure. Cette transposition d'images sert de cadre au récit, car il développe une réflexion sur l'arrivée de la cocaïne dans le pays, longuement épargné de ce fléau par sa configuration géographique. Il faut signaler que la narration fut publiée au milieu des années 90, lorsque le phénomène n'était pas encore réellement relevé par les médias, ni par la société en général.

Lemebel trace son récit à partir d'un double exercice de réflexion. D'une part, il déroule les méfaits que la drogue produit sur les différentes corporalités –consommateurs– et d'autre part, il s'intéresse aux mécanismes qui rendent une partie de la population beaucoup plus vulnérable face à cette problématique. Son regard se porte sur la classe moyenne et prolétaire qui succombe à l'usage de la drogue en abandonnant toute leur identité et ainsi leur subjectivité. Sur ce point, l'auteur relie ce phénomène ciblé au système économique qui pousse vers la chaine de production-consommation, dans laquelle la drogue est un avatar de plus.

Le récit est construit de façon dichotomique mettant en évidence les deux formes d'agir et de vivre la consommation. La première est celle des riches et des trafiquants qui ont accès à la drogue et qui peuvent en sortir facilement, la seconde celle de la classe moyenne qui peut y avoir accès, mais difficilement en sortir.

La prosopopée devient la figure privilégiée afin de caractériser la drogue. Elle apparaît dans les termes suivants : « *diosa blanca* », « *una dama de hielo con guantes de seda y cucharilla de plata* » qui « *no tiene ética* » et « *no tiene corazón* ». Cette manière de la rendre proche et humaine la rend aussi mouvante et en constante transformation, car la drogue explore et reste dans les corporalités en les territorialisant. Comme l'exprime le chroniqueur, la drogue s'immisce dans toutes les couches de la société, sans distinction d'âge ni de sexe, surtout dans les corps du tiers monde qui sont toujours les plus vulnérables.

[485] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit.,* p.87

Cependant, ce certain visage démocratique est seulement apparent, car la population la plus démunie économiquement reste la plus sanctionnée. La géométrie promise au début de récit devient une asymétrie évidente. Le pacte entre l'auteur et la précarité est une fois de plus renoué. Les subjectivités sont ainsi décrites :

> *Un contingente de jóvenes utilizados por los guatones que mueven el negocio, va sembrando la amarga obsesión, capturando futuros clientes con el eslogan « El primero te lo regalo, el segundo te lo vendo ». Pobres chicos soñadores que en el momento menos pensado les cae la dura, la mano pesada de la ley sin el guante de seda. Entonces, los peces gordos se fugan a Miami y dejan a la diosa travestida de legalidad para que los niegue mil veces. Los deja solos, oxidando sus cortos años tras los barrotes, como material desechable en el tráfico de la vitamina C, el petróleo blanco del mercado*[486].

La jeunesse devient sujet-objet d'une mécanique de délinquance. Ces corporalités déjà atteintes par la drogue sont aussi prises par le système qui la soutient. Ces jeunes sont triplement assujettis : par leurs rêves, par la drogue, et par le système qui les dépossède de tout. Ils sont du « *material desechable* ». Le chroniqueur choisit de ne pas employer d'artifice langagier, mais simplement la comparaison qui couple les deux champs sémantiques, sans transitions, ni intermédiaires. C'est une sorte de transposition reliant jeunesse et déchet. De cette manière, c'est à partir de la comparaison que germe la question dérangeante : la jeunesse représentée est-elle véritablement devenue un « résidu jetable » ou a-t-elle été conçue comme telle ?

La narration continue à élargir le lien entre le néolibéralisme et la drogue dans une exposition de méfaits qui sont toujours plus accablants parmi la population plus précaire :

> *En fin, la visita de la dama blanca siempre deja un excedente de fatalidad, sobre todo en esta democracia, que es una tortilla del placer neoliberal que se cocina en los rescoldos minoritarios. Además, sólo nieva en el barrio alto y cuando caen unos copos en la periferia, matan pajaritos*[487].

Ce phénomène est revisité dans la chronique « El test antidoping », du recueil *De Perlas y Cicatrices* qui expose la massification de la problématique, même au niveau institutionnel et étatique.

[486] *Ibidem.,* p. 91
[487] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit.,* p.91

3.3.2. Corporéités *cebollas*

La chronique *Gorrión de Conchalí* (o « las amargas cebollas de Zalo Reyes en la TV ») amène une réflexion différente, car si l'arrivage de la drogue blanche a fait des ravages au niveau de la collectivité, la célébrité agit quant à elle au niveau de l'individualité. Cette chronique narre la vie d'un chanteur de variété, de qualité musicale douteuse, issu d'un milieu très précaire, qui grâce à sa bonne humeur, son charisme et sa spontanéité a pu intégrer le monde de la télévision pendant les années de dictature. Il s'installe dans le milieu artistique avec sa chanson « *Con una lágrima en la garganta* » qui devient l'hymne de la nouvelle chanson *cebolla*. Née dans les années 60 comme une réplique mal faite des boléros, la chanson *cebolla* attribut aux paroles d'amour un caractère larmoyant mélangeant mélodrame et tragédie. El « Zalo », nom artistique qu'il se crée, devient un modèle d'espoir, de réussite et de fierté pour toute une partie de la population ; surtout lorsqu'il affirme sans hésitation lors des interviews à la T.V qu'il ne laissera jamais sa « *pobla* », son territoire d'enfance. Pourtant, les années qui passent lui ont rapidement fait oublier sa promesse. Il a abandonné son quartier et, par la même, l'admiration de la population. La chronique détaille le parcours du chanteur devenu un véritable objet fétiche de la télévision, qui le transforme peu à peu en une mauvaise copie grotesque. Toute la configuration sémantique utilisée par le narrateur pour décrire cette transformation vise la disproportion corporelle : « *el espigado cabro de Conchalí se fue hinchando », « convertido en un panzón de risa plástica* »[488] jusqu'à devenir *« El gorrión de Conchalí* ». Ce déséquilibre ne touche pas seulement à la matérialité corporelle, mais implique aussi un trouble de l'identité. Une fois l'identité troublée, son possible éclatement devient imminent, comme nous le voyons dans l'épisode dans lequel Zalo laisse son corps aux mains d'un supposé hypnotiseur de renommée internationale dans une émission télévisée :

> *Pero el mentiroso hipnotizador le pasó a Zalo una cebolla, una enorme cebolla que el cantante mordió con ganas, chorreándose la camisa con el jugo picante que corría por sus dedos. Y siguió comiendo y mascando, embetunándose entero con las amargas lágrimas de esa cebollera humillación. Como si el mote de cantante cebolla, que le puso el riquerío, se devorara a sí mismo, en una grotesca y cruel escena*[489].

[488] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.*, p.46
[489] *Ibidem.*

Le descriptif de la scène reprend les actions de manière séquentielle en privilégiant le gérondif qui marque l'inscription des faits dans un temps jamais révolu. Cette continuité incessante associée au mot *cebolla*, présent dans chaque ligne, opère chez le lecteur comme un dispositif impossible à supporter visant la révulsion. L'image transposée de l'oignon remplaçant la pomme enlève le caractère humain du personnage laissant se déployer une animalité inusitée. De cette sorte, la scène devient grotesque en même temps qu'elle évoque une pratique d'anthropophagie symbolique : « *se devorara a sí mismo* », image fabriquée par les médias et cautionnée par les téléspectateurs. La subjectivité du Zalo a été supprimée, « dévorée » au nom de l'audience de l'émission. Le système privilégiant le trop, l'excès, la consommation pousse à la dissolution. Les liens établis entre l'avènement de la drogue et la présence féroce des médias, tous les deux découlant du système néolibéral, agissent dans la géopolitique textuelle lémébélienne comme des dispositifs qui au-delà de la domination et du contrôle cherchent le désagrégement des sujets.

3.4. De la biopolitique étatique et la Mort

3.4.1. Perles, cicatrices…

Si le consumérisme et ses avatars tendent à dissoudre les subjectivités, soit à travers l'aliénation de la drogue soit par de faux succès, les états dictatoriaux visent littéralement l'élimination de certaines subjectivités de manière systématique. Nous avons déjà évoqué dans l'introduction de notre étude le contexte historique dans lequel émergent les premières chroniques lémébéliennes, marquées par la dureté de la dictature militaire d'Augusto Pinochet.

Plus encore, la journée du 11 septembre 1973 bouleverse non seulement le système démocratique, mais les droits de l'homme en général : disparitions, tortures, exils sont les mécanismes que la Junte Militaire met en place de manière systématique pour créer un climat de faux calme et de terreur. Le discours créé pour justifier ces violations est l'image de « guerre civile » que la Junte Militaire forgeait contre le Communisme, appelé « le Mal », le

cancer qu'il fallait éradiquer, exterminer. L'une des phrases les plus entendues à l'époque dans les médias était : « *el comunismo es una enfermedad que debe ser extirpada de raíz* »[490].

La création des organismes de sécurité tels que la *DINA*[491], la *CNI*[492], le *Commando conjunto* et la *Dicomcar* sème la peur, en exerçant sur la vie des citoyens un état de contrôle qui s'appuie sur la surveillance, la censure, les listes noires, les perquisitions et les arrestations arbitraires. La torture, appliquée à un individu particulier, de manière isolée, a pour but que ce sujet torturé avoue une vérité, détruise un lien ou brise l'appartenance à un groupe de résistants, pour ainsi désarticuler l'autre communauté. En ce sens, la torture du corps réel devient aussi la torture du corps social, puisque celui-ci est désamorcé. La population divisée, la peur et l'horreur s'imposent alors dans le quotidien du pays.

En 1990, le premier gouvernement post-dictature crée la *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*[493], dans le but de mettre en lumière la vérité sur les graves violations des droits de l'homme commises pendant la période 1973-1990 au Chili ou à l'étranger. Il faut noter que cette initiative prend en compte seulement les personnes décédées. La commission présente un total de 2270 victimes. Entre 2003 et 2005 la *Comisión sobre Prisión Política y Tortura* (Comisión Valech)[494] recueille les témoignages de ceux qui ont souffert de privation de liberté et de torture pour des raisons politiques. Récemment, entre 2010 et 2011 la *Comisión Valech* a rouvert son enquête, en ajoutant de nouveaux cas de disparitions et tortures. À cette date, il existe un total de 9795 cas répertoriés et reconnus par les autorités.

La disparition, la torture, la privation de liberté et l'exil sont les fantasmes qui accompagnent les premières années de la dictature ; une moitié de la population niant ou simplement soutenant ces pratiques, l'autre les subissant. La déchirure du tissu social, les cicatrices individuelles et l'abandon font du pays une zone de souffrance persistante. Pour l'auteur, ce moment de l'histoire est décisif pour comprendre le Chili d'aujourd'hui et de demain. Pour cette raison, il s'attèle avec ferveur à exposer l'horreur de ces années de tortures, de disparitions, de peur et de silence. Nous pourrions établir trois mouvements dans l'écriture lémébélienne rendant compte des cicatrices des années de dictature : la récupération, le crier et le martèlement. Ces trois mouvements accompagnent la production littéraire de

[490] Augusto Pinochet Ugarte.
[491] Direction d'Intelligence Nationale créée en 1974.
[492] Direction nationale d'Intelligence créée en 1977 à la place de la DINA
[493] http://www.ddhh.gov.cl/ddhh_rettig.html [consulté le 10 avril 2012]
[494] http://www.indh.cl/informacion-comision-valech [consulté le 10 avril 2012]

l'écrivain depuis ses premières chroniques et sont présents avec plus ou moins d'intensité selon les récits.

Le recueil *De Perlas y Cicatrices* peut-être considéré comme celui qui aborde la thématique de la manière la plus approfondie. À ce sujet, l'écrivain affirme :

> *Este libro viene de un proceso, juicio público y gargajeado Nuremberg a personajes compinches del horror. Para ellos techo de vidrio, trizado por el develaje póstumo de su oportunista silencio. Homenajes tardíos a otros, quizás húmedos en la vejación de sus costras. Retratos, atmósferas, paisajes, perlas y cicatrices que eslabonan la reciente memoria, aún recuperable, todavía entumida en la concha caricia de su tibia garra testimonial*[495].

Ainsi, Lemebel récupère les *perles*, en utilisant la métaphore pour nommer ces subjectivités qui ont subi les horreurs de la dictature. Aller chercher les noms, les silhouettes, les ombres des disparus est le premier geste lémébélien. Les pages des chroniques deviennent le mémorial où s'inscrivent non seulement leurs noms, mais aussi des fragments de leur vie, leurs amours, leurs désirs, leurs idéaux et leurs morts. Ainsi, les victimes prennent un visage reconnaissable, commun, proche. Dans cette perspective, l'auteur nomme Claudia Victoria Poblete, Carmen Gloria Quintana, Rodrigo Rojas, Ronald Wood, Karin Eitel, les douze jeunes assassinés la nuit de *Corpus Christi*, entre autres. La plupart d'entre eux sont devenus de véritables icônes de lutte et de liberté lorsque ces histoires furent révélées quelques années plus tard. Le deuxième mouvement lémébélien consiste à « crier » les noms des personnages qui ont orchestré l'horreur et y ont participé. Sans hésitation l'auteur entame un « Nuremberg » national. Mis sous le feu des projecteurs, ces personnages sont découverts, mis à nu, dérobés de leurs masques. C'est une sorte « *de funa* »[496] ou « *d'escrache* » qui passe par la littérature.

Ici, nous nous retrouvons face à des personnages reconnus de la scène politique et qui n'ont jamais été jugés pour leurs délits ni par la justice ni par la société. C'est ainsi que nous sont « dévoilées » des personnalités comme Mariana Callejas, Raúl Hasbún (*el cura de la télé*), Margareth Thatcher, etc. Cette démarche le mène aussi vers des personnages

[495] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices,* quatrième de couverture.

[496] Ce néologisme chilien se définit comme une manifestation de dénonciation et de rejet publique contre une personne ou un groupe qui a participé ou commit une mauvaise action. On l'utilise pour dénoncer les collaborateurs de la dictature militaire. Normalement, c'est une action qui se déroule dans un lieu public ou dans le domicile de la personne(s) impliquée(s). Il s'agit de signaler ouvertement aux citoyens les actes perpétrés. Ce mouvement a été créé en 1999 par l'association « Acción, Verdad y Justicia HIJOS ».
Une vidéo explicative est disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=ELdHI1NtlZM [consulté le 03 avril 2015] En Argentine et Uruguay, cette pratique s'appelle *escrache.*

secondaires issus du milieu culturel et de la télévision qui, silencieusement, ont accompagné l'horreur. Ainsi, Il *funa*, c'est-à-dire, vocifère leurs noms et dénonce leurs participations afin que tout le monde écoute, sache et comprenne. Chanteurs, comédiens, présentateurs, journaliste et *misses* sont ainsi démasqués.

La Chanteuse Gloria Benavides, la miss Celicia Bolocco, la présentatrice Raquel Argandoña la « Quintrala » et le présentateur Don Francisco sont alors réunis et désacralisés. Comme nous l'avons déjà évoqué dans notre chapitre précédent, le grotesque est l'élément constitutif mis en exergue, parce qu'il vise l'extrême et les oppositions. Les personnages sont morcelés, épars et désagrégés, comme nous le constatons brièvement dans ce portrait de la *Miss* Cecilia Bolocco:

> *Así por años para el mundo, la mujer chilena fue ese esqueleto vestida de huasa. El caso de Cecilia Bolocco no fue la excepción, ya que su belleza aguachenta era similar a la de las misses anteriores. Pero de tanto insistir con esa imagen de barbie sin drama, de tanto copiar el modelito castaño claro, seminatural, casi saliendo de la ducha, y sin opinión política. De regreso al país, lo primero que hizo fue visitar al dictador que la recibió en palacio retratándose con ella como emperador y soberana.*[497]

Cependant, ce cri ne se fait pas à l'unisson et s'exprime sous différentes formes : « *alaraquear*, *gorgojear, maullar »* ou simplement un « *eco subterráneo* » qui combat le silence omniprésent. Il accuse aussi la partie assoupie du pays qui préfère ne pas voir :

> *Todo Chile sabía y callaba, algo habían contado, por ahí se había dicho, alguna copucha de cóctel, algún chisme de pintor censurado. Todo el mundo veía y prefería no mirar, no saber, no escuchar esos horrores que se filtraban por la prensa extranjera.*[498]

À la question de Fernando Blanco : *« ¿Hay algún fondo de ojo permanente en tus crónicas? »* Lemebel répond : « *el Golpe militar y sus golpecitos [como] un fantasma tenebroso que me ojea desde el pasado. Esa pupila sigue vigilante, amnistiando, perdonando*, *reconciliando el dolor tatuado en la memoria. »*[499]

Ces petits coups qui inondent la vie civile chilienne, perçus comme les effets collatéraux de la mise en place du système politique économique post *putsch*, sont affrontés par Lemebel avec la même insistance et volonté. Les *golpecitos* dictatoriaux deviennent

---

[497] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.,* p.61
[498] LEMEBEL Pedro, « Las orquídeas negras de Mariana Callejas », *De perlas y cicatrices, op., cit*., p. 15
[499] BLANCO Fernando y GELPI, Juan. « El desliz que desafía otros recorridos. Entrevista con Pedro Lemebel » *Nómada,* Santiago de Chile, 1987, p.95

golpecitos de mémoire vive, des petits coups qui se répandent dans chacune des pages de ses chroniques. Tous ses recueils consacrent un ou plusieurs textes à récupérer les récits du passé dictatorial et de ses séquelles, en établissant toujours une passerelle entre l'hier et l'aujourd'hui. Toute action du présent a sa cause ou son motif et le présent est ancré dans le passé. Dans cette perspective, il a recours à une utilisation abondante des temps du gérondif et de l'imparfait, en renvoyant vers un temps non accompli, un temps suspendu. Lemebel décrit les souvenirs des arrestations arbitraires en ces termes :

> *[…] en mitad de la noche, en la madrugada, por las balas zumbantes que atravesaban limpiamente las mediaguas. Y al otro día todos los vecinos comentaban el resultado del arreo hecho por la Brigada de Homicidios. Que anoche cayó el Chiflín, que le dieron al Caca Negra, que por un pelo se escapó la ñata María, que al Tirifa, al Chicoco y al Cara de Luto se los llevaron esposados…*[500]

Golpecitos, des petits coups donnés au langage consensuel inauguré par la démocratie : langage qui se verra violenté lorsque le texte lémébélien nommera les mots interdits tels qu'« assassin » pour désigner le général Pinochet ou quand il avertira de l'absence de réaction de Jean Paul II pendant sa visite au Chili durant les années accrues de la dictature: « *el pontífice se hizo el gringo y pasó de largo frente al sudario chileno, tirando puñados de bendiciones a diestra y siniestra* »[501].

Sur un total de deux cent cinquante chroniques, quarante sont consacrées à raconter ou revisiter le coup d'État, d'une manière directe ou tangentielle. Cette proportion indique l'importance et la force que cet évènement prend dans sa création littéraire. En 2010, un court-métrage est produit, basé sur l'un des premiers contes de Lemebel, intitulé *Blokes*[502]. Celui-ci raconte les souvenirs d'un enfant - en l'occurrence Lemebel - ainsi que son éveil sexuel avec, comme toile de fond, la répression vécue pendant ces années de dictature. Voici un fragment du récit :

> *Esa misma noche comenzaron los allanamientos, esa misma noche saltamos de la cama todavía durmiendo, de madrugada llegaron los camiones, los helicópteros revoloteando, los zapatos perdidos en las tinieblas, los altoparlantes ordenando que las mujeres aquí y los hombres al otro patio, rápido, trotando a medio vestir, en calzoncillos con las manos en la nuca*[503].

De quelle manière les subjectivités se construisent-elles lorsque les dispositifs de

[500] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2003, p. 21
[501] LEMEBEL Pedro, « Carmen Gloria Quintana » *De Perlas y Cicatrices, op., cit.,* p. 89
[502] http://www.youtube.com/watch?v=p4haBle4e8Q
[503] LEMEBEL Pedro, *Blokes,* photocopies procurées par l'écrivain. [juillet 2009]

domination deviennent violence absolue ? Comment le chroniqueur met-il en scène ces subjectivités violentées ? Quelles stratégies utilise l'écrivain pour les subjectiviser lorsqu'elles ont été dépourvues de leur condition humaine, autrement dit, lorsqu'elles sont devenues objets?

3.4.2. Simplement Karin

Il nous semble que la chronique *Karin Eitel (o « la cosmétiqua de tortura por canal 7 y para todo espectador »)*[504] répond de manière efficace à ses questionnements. De plus, le récit concentre les trois mouvements de l'exercice d'écriture lémébélien que nous venons d'évoquer.

Cette chronique aborde l'histoire de Karin Eitel, une étudiante accusée d'avoir participé au kidnapping du Colonel Carlos Carreño. La jeune fille fut arrêtée par la CNI (*Centro Nacional de Información*) le 2 novembre 1987. Le 3 décembre de la même année, vers 22h30, la chaine d'État (canal 7) a diffusé un programme spécial sur le kidnapping du Colonel dans lequel apparaissait le témoignage de Karin Eitel. La mise en scène est composée du visage maquillé de Karin témoignant face caméra avec une voix en off lui posant des questions. Karin confesse sa participation au kidnapping et nie absolument l'existence de tortures et de violations des droits de l'homme dans la nation. Il est intéressant de resituer l'événement historique pour mieux cerner l'impact que ce témoignage eût dans la société civile. La dictature militaire vivait ses dernières années, et semblait faire régner une période de relative tranquillité, en comparaison aux débuts des années 80. Cependant, le rapport de la commission interaméricaine des droits de l'homme de l'OEA 1987-1988 dans son chapitre IV affirmait que la situation des droits de l'homme au Chili était très inquiétante[505].

Dans ce contexte historique et social, le témoignage de Karin bouleverse une grande partie de l'opinion publique prête à *voir* ce qui est occulté derrière les images et dans le

[504] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices*, *op., cit.*

[505] « La Comisión debe mencionar, asimismo, que la promulgación de la Ley Nº 18.623 poniendo término a la facultad de la Central Nacional de Informaciones (CNI) de detener en sus propios cuarteles, fue considerado como un paso importante para reducir los casos de denunciada tortura en Chile. Sin embargo, organismos de derechos humanos han denunciado que agentes de la CNI han seguido operando en un comienzo en el cuartel General de Investigaciones, donde interrogan a sus detenidos con prescindencia de policías civiles y, en algunos casos, en recintos secretos o en vehículos dotados de equipo para aplicar la tortura »
http://www.cidh.org/annualrep/87.88sp/cap.4a.htm, [consulté mars 2012 - juillet 2014].

discours de toute une nation. Lemebel récupère ainsi ce visage théâtralisé de la télévision afin de lire autrement ce qui a été servi comme une vérité. La stratégie choisie est celle d'un récit dans lequel s'exerce une tension constante entre différents topiques dialectiques ou, dans des termes sociocritiques, entre divers champs morphogénétiques, lesquels se réactualisent mutuellement. Autrement dit, le discours littéraire met en évidence les contradictions d'une dialectique de l'histoire à travers des conglomérats de figures, d'images et des signes opposés. Il faudrait alors se demander comment, dans cet espace de confrontation, la subjectivité de Karin se révèle tout en étant objectivée.

Pour répondre à cette question, regardons d'abord le jeu dialectique proposé par l'écrivain, dès le début du récit :

> *El rostro de una mujer en una fotografía tiene a veces una atmósfera vaporosa que poetiza el hallazgo de su presencia retenida e inmóvil en el papel. En cambio, el rostro de una mujer filmado por la televisión supone un movimiento neurótico, una temblorosa imagen inquieta por el pestañeo epiléptico que retoca continuamente la cosmética de su aparición en pantalla*[506].

Nous sommes en présence du premier binôme dialectique, celui de la *présence-absence*. Le narrateur débute la chronique en confrontant l'image évoquée, mais absente, d'un visage féminin avec celui d'un visage télévisé présent. Cette opposition introduit l'une des problématiques du récit : celle de l'*absence* ; l'absence d'une subjectivité et donc, des vérités. Effectivement, la présence concrète d'un visage télévisé est ici investie d'un cosmétique qui ne fait que voiler la véritable absence. Autrement dit, l'absence est convoquée par la présence. Le montage textuel vise la quête de cette absence omniprésente, qui est aussi affirmée par le procédé habituel lémébélien de l'évocation d'un souvenir. C'est une autre manière de rendre présent l'absent, qui agit d'ailleurs comme porte d'accès à la narration : « *Y tal vez, esa sensación, de estar frente a un rostro electrificado, pudiera ser el argumento para recordar a Karin* ». Si l'évocation d'un souvenir permet l'avènement du récit, le souvenir devient également le mécanisme par lequel la narration abandonne l'espace littéraire pour se déployer dans celui de la mémoire collective.

Le deuxième binôme est composé par les contraires immobile/mobile, déjà énoncés dans la description ci-dessus par les lexèmes « *atmósfera*/*pestañeo* », « *vaporoso*/*neurótico* ». Ces deux éléments opposés s'accordent avec les deux moments du récit. Le premier permet de

[506] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.*, p.90

saisir le visage silencieux de Karin face à la caméra, sur lequel peuvent être décelés les premiers traits de cette figure absente. « *Su rostro joven, erizado en el vidrio luminoso del video. Su rostro elegido como escarmiento, absolutamente dopado por las drogas* »[507]. Le deuxième moment est le témoignage du protagoniste qui met en scène le discours appris (*a golpes*), en déployant le personnage fabriqué par la violence de l'État. « *En esa voz ajena al personaje televisado, subía un coro de nuncas y jamases picaneados por las agujas de la corriente* »[508]. Le visage auparavant silencieux, immobile est mis en mots par le narrateur qui construit l'autre récit, celui où la vérité et la subjectivité émergent. Le visage dynamique (mouvant) de la télévision n'est que l'écho du discours d'une biopolitique sanglante qui, comme l'exprime Giorgio Agamben, vise à reproduire sans cesse « *l'homo sacer* » qui assure la souveraineté du pouvoir étatique. Néanmoins, Karin n'est pas directement éliminée ou bannie de la *polis* ; elle sert d'abord d'exemple pour tous les opposants au régime qui voient dans ce visage la projection du leur.

Ainsi, le narrateur recrée les moments vécus par Karin dans un *in crescendo* d'intensité qui révèle sa volonté de saisir l'essence du vécu passé sous silence, voilé. Cependant, l'auteur sait que cela est presque impossible, car il ne peut pas représenter l'irreprésentable : la torture. C'est pourquoi il s'intéresse au signe linguistique, puisqu'il constitue le seul moyen de frôler cet *irreprésentable* sans le réduire à la description expérientielle de l'horreur. En effet, comment rendre intelligible la latence de la mort sinon par l'intermédiaire d'un nouveau langage parsemé de poésie. Nous retrouvons ainsi la présence des néologismes participants à la rhétorique de la redondance ou de la répétition qui martèle à petits coups, à « *golpecitos* », ce vécu retenu par l'Histoire, mais ici dévoilé et répandu par le chroniqueur.

> *Confusamente ebria por los barbitúricos, ella iba desmintiendo las flagelaciones y atropellos en las cárceles secretas de la dictadura. Esos cuarteles del horror en las calles Londres o Borgoño. Esas casas de techos altos donde el eco de los gritos reemplazaba la visión tapiada por la venda. Casas antiguas en barrios tradicionales, repartidas por un Santiago destemplado por el ladrido-metraca de la noche susto, la noche golpe, la noche crimen, la noche metálica de arar el miedo en esas calles espinudas de los ochenta*[509].

« *Ladrido-metraca* », « *noche susto* », « *noche golpe* », « *noche crimen* » deviennent

[507] *Ibidem.,* p.90
[508] *Ibidem.,* p.91
[509] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.*, p.90

le subterfuge pour nommer ce que peut être difficilement énoncé sous les codes traditionnels, c'est-à-dire, ces sentiments d'effroi et d'insécurité perpétuelle où le passage vers la mort est imminent. La juxtaposition des noms refusant l'alliance traditionnelle avec les adjectifs vise à recréer, à partir de l'énonciation, ce monde absolu de la torture où il n'y a pas de signifié possible à octroyer autre qu'une éventuelle sémiotique permettant de dépasser le signe linguistique.

La torture subie « *golpiza, el puño ciego, el lanzazo en la ingle* » et la reproduction du discours d'autrui – de l'État policier – font de Karin un objet et non un sujet. C'est donc au récit de constituer ce qui a été dérobé. Le narrateur entreprend cette tâche à partir d'un élément omniprésent depuis le début de la narration qui devient synecdoque du protagoniste : ses yeux.

> *En esa voz ajena al personaje televisado, subía un coro de nuncas y jamases picaneados por las agujas de la corriente, el aguijón eléctrico crispándole los ojos, dejándoselos tan abiertos como una muñeca tiesa hilvanada de jeringas. Como una muñeca sin voluntad, obligada a permanecer con los ojos fijos, maquillados de puta. (Como con rabia le tiraron el azul y negro en los párpados). Sus ojos recién abiertos al afuera, después de tantos días presa en la sombra, después de esa larga noche con los ojos descerrajados, abiertos para adivinar el golpe a mansalva. Los ojos tremendamente desorbitados a esa nada, a esa franela, a ese trapo de la venda como cortinaje de luto también abierto a la selva negra de la vejación. Y después de tanta oscuridad y búsqueda y denuncia, los ojos de la Karin sin expresión, abiertos de par en par para la televisión chilena, para la familia chilena tomando el té a esa hora del noticiario*[510].

C'est à partir de cet élément que le chroniqueur rend possible l'émergence de la subjectivité, de ce corps dissolu par les forces de l'État. Le narrateur module les yeux de Karin dans une stratégie antinomique, car ses yeux ouverts face à l'écran affirment la cécité dans laquelle vit la population chilienne. Plus encore, ses yeux fixes porteurs de vie ne font que révéler la Mort proche. Ses yeux désorbités et pervertis par le maquillage ne font qu'avouer les longues nuits des tortures subies, tatouées dans le « *azul y negro* » du maquillage spectaculaire de la télévision. Pour rendre plus évidente cette logique antinomique, le narrateur arrête le récit en introduisant sa voix subjective (*como con rabia le tiraron azul y negro en los párpados*) qui corrobore ce que nous sommes conviés à décrypter, cette dualité discursive.

Ses yeux actualisent ainsi le jeu dialectique de l'absence-présence, du mobile-

[510] *Ibidem.,* p.91

immobile, en installant le binôme fondamental du récit *voir et ne pas voir.* Depuis le début de la narration, le chroniqueur avertit que le récit appartient au domaine de l'opacité et que, comme nous l'avons déjà signalé, c'est le texte qui le rend visible. En tant que lecteurs, nous *voyons* ce que le téléspectateur passif n'a pas pu voir, car autant Karin que la population chilienne avaient les yeux bandés par l'État policier.

Le narrateur organise des miscellanées de regards. D'abord, il s'intéresse à un téléspectateur qui voit Karin par l'intermédiaire d'un écran de télévision, puis aux bourreaux qui la regardent sur un autre écran pendant l'enregistrement de la confession, lui-même surveillé par le regard de l'État. Ce double jeu spéculaire opère comme une construction idéologique puisqu'il renvoie à l'image furtive de la réalité, laquelle est seulement reconnaissable à travers les signes linguistiques déployés. L'image foucaldienne du *Panopticom* s'impose au lecteur en tant que figure de surveillance et de punition.

Le processus de subjectivation de Karin se construit à partir d'un jeu dialectique où rentrent en opposition les deux discours sur l'Histoire. Karin absente, immobile et non vue, devient, dans le cadre de cette opposition, une synecdoque de sa propre identité.

Cette même stratégie rhétorique est repérable dans la chronique *Ronald Wood (« A ese bello lirio despeinado »)*[511] qui retrace brièvement la courte vie d'un ancien élève de Pedro Lemebel pendant les années de dictature. Les yeux du jeune homme agissent aussi en tant qu'élément symbolisant la subjectivité résistante et rebelle qui combat pour un avenir meilleur. Le regard *« color miel »* et ses « *enormes ojos castaños »* restent dans la mémoire affective du chroniqueur comme une marque pérenne de la subjectivité disparue.

La récupération du regard de Ronald Wood et les yeux de Karin opèrent ainsi comme des images rhétoriques qui visent à récupérer les victimes, la mémoire et aussi la conscience du véritable regard.

Nous avons indiqué dans l'introduction de cette partie que la plupart des subjectivités déployées dans les chroniques sont en opposition avec le pouvoir dominant et ses dispositifs. Nous pouvons maintenant dire que la révélation des processus d'assujettissement mis en pratique par les dispositifs de pouvoir est l'un de pilier du projet littéraire de l'auteur. Les

[511] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.*

diverses subjectivités alternatives qui habitent l'écriture du chroniqueur réinterrogent inlassablement ces dispositifs normatifs. De cette manière, elles établissent une relation de lutte constante qui les mène parfois à une certaine liberté ou à la sujétion totale.

Chapitre 4 Machines désirantes et en devenir

4.1. Émergence des subjectivités

Malgré les dispositifs de pouvoir, mis en œuvre par le système régnant et dominant l'apparition et la viabilité des sujets, d'autres subjectivités émergent. Elles sont formées à l'extérieur du système et de ses règles, en se constituant sur d'autres signes de matérialité et de discursivité. Ces subjectivités révèlent ainsi différentes approches éthiques et politiques par rapport à la réalité et à la collectivité, entretissant d'autres liens communautaires et citoyens. C'est alors au discours littéraire de rendre visibles ces subjectivités, mais aussi de légitimer leurs corporalités et leurs discursivités. Le tissu littéraire met ainsi en scène des processus de resubjectivation, ce qui implique nécessairement que le système de domination est fissuré par un dehors qui contient une *pensée du dehors*.

Il faut souligner que les subjectivités alternatives lémébéliennes se situent non seulement dans la marge, mais induisent aussi un double processus de marginalisation pour la plupart d'entre elles. Elles sont marginalisées par leurs conditions sexuelles (folles), mentales (fous), de pauvreté (enfants de la rue), mais aussi par d'autres paramètres de marginalité au sein de la marginalisation elle-même. De cette manière, *Las Locas preciosísimas*[512] telles La Régine, La Chumilu, La Loba Lamar, La Palma, La Pilola Alessandri, La Lorenza et La Madonna, toutes homosexuelles travesties et pour la plupart prostituées, écartées de la société en raison de leurs conditions, sont également porteuses du SIDA. Rappelons que la société voit dans le VIH la nouvelle peste, voire une nouvelle forme de monstruosité.

Dans la chronique La *loca del carrito*[513], dont le récit retrace le parcours dans les rues de Santiago d'un fou habillé en femme poussant un chariot de supermarché plein de bibelots, la marginalisation provient autant de sa folie errante que de sa figure bariolée et sexuellement

[512] Texte original de José Joaquín Blanco : « Esas locas preciosísimas, que contra todo y sobre todo, resistiendo un infierno totalizante que ni siquiera imaginamos, son como son valientemente, con una dignidad, una fuerza y unas ganas de vivir, de las que yo y acaso también el lector carecemos. Refulgentes ojos que da pánico soñar, porque junto a ellos los nuestros parecerían ciegos ». Incipit du chapitre « Quiltra Lunera » du recueil *De perlas y cicatrices*, p. 144, *Función de Medianoche*, México, Era, 1997.
[513] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.* p.145

incongrue. Dans la chronique *Lorenza (las alas de la manca)*[514], qui retrace la vie du travesti manchot et artiste visuel Ernst Böttner, l'exclusion repose sur sa condition sexuelle, mais aussi sur son handicap condamnatoire le reliant au contre nature, à la monstruosité. Dans la figure de *Gastón*, un danseur homosexuel de gauche, prisonnier dans le camp de concentration de Pisagua, l'exclusion première émanant de son statut d'exilé politique s'adosse à celle que ses camarades du parti lui infligent en l'isolant dans un territoire marqué par l'horreur. Finalement, dans la chronique la *Babilonia de Horcón* qui raconte la vie d'une femme vivant sa folie sur les plages de Horcón en se dénudant continuellement, l'exclusion résulte de sa folie dénudée (dans tous les sens), mais aussi du traitement imposé par la communauté qui l'oblige à abandonner la plage par décret gouvernemental, en inaugurant ainsi le premier exil de la démocratie. Ces quelques exemples indiquent que l'idée que la marginalisation n'est pas unique, mais qu'elle constitue une construction qui entraîne d'autres processus d'exclusion.

La stratégie narrative, pour signifier ce processus de double marginalisation, repose sur l'utilisation d'un espace particulier ou plutôt d'un micro-espace qui devient territoire fragmentaire et depuis lequel les subjectivités s'énoncent et se construisent. Par exemple, pour *la loca del carrito,* son chariot représente son univers entier qui accompagne son errance par les diverses zones de la capitale et ce, jour après jour. Cet espace poétiquement décrit par le narrateur comme « *barca rodante* » opère chez *la loca* comme son territoire de vie et comme sa seule voie de communication avec l'extérieur. La *loca* dépose dans celui-ci ses écrits, ses lectures et ses maigres affaires. Elle entasse aussi les déchets récupérés d'une société consommatrice, qu'elle transforme et vend ensuite, comme une manière de lutter contre la misère. Cet échange marchand lui permet d'entretenir un lien vers l'extérieur, qui est d'ailleurs toujours marqué par l'absence : « *ella no lo ve tras el vidrio de su ausente cotidiano* »[515]. Ce territoire errant analogue à la vie de la *loca* comporte une sémantique double. D'une part, il incarne la ligne de fuite de tout un système rejeté par la figure de *la loca del carrito* et d'autre part, il est la trace pérenne de la marginalisation qui la détermine. Ce *carrito* associe ainsi lieu de vie et d'exclusion. Cependant, ce territoire errant, comme c'est l'habitude chez Lemebel, est investi par l'univers féminin qui souligne la différence sexuelle

[514] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.*
[515] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.*, p.146

dans la différence sociale déterminée par la folie.

> *La loca del carrito conduce su bote de supermercado coleccionando mugres que Santiago desecha en su flamante modernidad. Por ahí agarra una muñeca manca y la arropa con ternura subiéndola a su barca rodante. Por acá se enamora de un trapo desflecado que lo rescata para cubrirse la cabeza.*[516]

Un autre exemple apparait dans la chronique *El último beso de Loba Lamar (crespones de seda en mi despedida... por favor)*[517] qui narre les derniers moments de la vie d'un travesti qui refuse de mourir. Dans la majorité du récit, *la Lobita* énonce, depuis son lit de mort que l'auteur désigne par le mot mapudungun « *catre* », tous ses rêves, ses hallucinations et ses frustrations. Depuis ce lieu, la *Lobita* fabule, vit et existe. Ce territoire intime est ainsi transformé en bastion de résistance contre la mort. De même, pour la folle de la chronique *Coleópteros en el parabrisas*, l'espace choisi est le bus ou la « *micro* » où elle déverse ses pulsions sexuelles. C'est le lieu dans lequel elle *existe* pour l'écolier qui se laisse aller aux avances de la folle et aussi pour l'inconnu qui la harcèle par-derrière en imposant son pénis excité.

Dans la chronique *La noche de los visones* qui retrace la fête de Nouvel An 1972 d'un groupe de folles, l'élément itératif devenu territoire commun est la *photo* prise cette nuit-là. L'image des corps immobiles des folles est l'espace choisi par la voix narrative pour récréer à partir de celui-ci leurs existences, leurs vies et leurs morts. Ce territoire photographique contient à la fois les corporalités, mais retient d'une certaine manière ces corps qui vont succomber quelques années après au fléau du XXe siècle, le SIDA.

Dans la chronique *La loca del pino,* nous suivons les allers-retours d'une folle qui, à chaque période de Noël, parcourt les rues du bidonville portant un sapin à décorer pour les festivités. Elle est la risée des habitants qui voient dans ce personnage l'excentricité et la folie associée. Pour cela, elle est isolée et injuriée : *« Bastaba escuchar los gritos en la cuadra, los chiflidos de los vagos en la* ***esquina*** *embotados con la yerba, despertando sólo para gritar: Allá viene el maricón del pino »*[518]. La folle devient une exilée parmi les exilés sociaux, puisque les bidonvilles concentrent les populations les plus défavorisées de la nation. Ce territoire socialement invisible est symbolisé par « *la esquina* » où se réunit une grande partie de la jeunesse abandonnée, et dont la fréquentation est refusée à la folle qui préfère l'éviter

[516] *Ibidem.,* p.145
[517] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.,* p.41
[518] LEMEBEL Pedro, *op, cit.,* p.169

pour esquiver les insultes dont elle fait l'objet. De cette manière, le *sapin* opère comme espace de protection face à l'hostilité des voisins : « *salía todo el barrio a mirarlo pasar. A verlo todo entumido detrás de la rama. Tratando de camuflarse en el vaivén del ciprés* »[519], mais aussi comme lieu de résistance (nous pourrions évoquer la sémiotique de la couleur verte) face à la maladie, à la solitude et aux règles imposées par l'État. Lorsque les autorités interdissent l'utilisation du sapin naturel, la folle réagit en coupant une branche du sapin de la mairie, et ce devant toute la communauté qui la regarde stupéfaite. Le sapin est transformé ainsi en lieu de résistance et plus encore, en lieu de légitimation d'une existence. Suite à cet épisode, la folle n'est d'ailleurs plus vilipendée, mais au contraire respectée.

Mais arrêtons-nous plus particulièrement sur la chronique *Pisagua en Puntas de pies* qui révèle de manière plus évidente cet espace de confinement et de légitimation. Comme nous l'avons déjà exposé, le récit retrace l'exil de Gastón, un danseur de gauche qui pendant la dictature est mené de force au camp de concentration de *Pisagua*, situé au nord du Chili au bord de l'océan. Teinté d'humour, le récit est modulé par les actions menées par l'artiste dans un territoire imprégné par des couleurs évoquant la terreur et l'omniprésence de la mort. Gastón initie une resignification du paysage en récupérant la luminosité du soleil et le bleu de la mer. La stratégie narrative fait contraster les chromatismes idylliques avec l'image violente des barbelés coupant l'horizon. Au sein de l'ambiance morbide, la présence déstabilisante de Gastón :

> *Cuando el sol amarillo contrastaba con el azul turquesa de las olas, a la distancia enmarcado por las alambradas de púas, la figura en zunga de Gastón, tomando sol en su toalla naranja era casi un comercial de bronceador en ese paisaje de aislamiento y muerte*[520].

Gastón ne trouve pas refuge parmi les camarades du parti qui au jour le jour essaient de recréer une communauté en reproduisant les longues réunions politiques. Au contraire, il est encore une fois expulsé du territoire collectif à cause de son choix de résistance très décalé face à la réalité vécue. Gastón, rejeté par ses pairs, passe ses journées allongé sur sa serviette de plage orangée, comme si ce minuscule espace coloré le transportait au-delà des barbelés délimitant l'espace surveillé. Le narrateur évoque l'image du tapis volant en juxtaposant les deux éléments, en octroyant à la serviette le pouvoir de la fuite et celui de la survivance. La

[519] LEMEBEL Pedro, *Loco afán*, *op, cit.,* p.169
[520] LEMEBEL Pedro, *Serenata cafiola, op. cit.,* p.93

serviette, objet apparemment anodin et anecdotique, est aussi resignifiée, car elle comporte des traits d'humanité et d'individualité que les camps de concentration enlèvent. Cependant, les prisonniers interprètent ce geste autrement. Ainsi résonnent les voix de ses confrères : « *No podís ser tan maricón, Gastón. Aquí estái en un campo de concentración, guevón, no en las playas de Río de Janeiro* »[521]. Nous passons donc de la violence du camp de concentration à la violence verbale de ses compagnons, reproduite dans le texte par le glissement abrupt du style indirect du narrateur au style direct de la voix qui intervient comme représentant du groupe de camarades. Le lecteur est pris par l'enchainement croissant des violences lorsque les pensées intimes de Gastón s'imposent : « *¿Y qué iba a hacer yo si ellos se lo pasaban en reuniones más reuniones y había un sol tan lindo a la orilla del mar? ».* Les violences s'accumulent dans le territoire occupé. La serviette orange, bien matériel si précaire, devient dans la narration l'élément prépondérant qui indique sémiotiquement la force que peut engendrer l'exclusion. C'est la ligne de fuite deleuzienne qui accueille le désir qui la contient. Ce micro-espace ou territoire fait écho aux talons aiguilles portés par Pedro Lemebel, qui opèrent comme lieu de résistance sur lequel il *montait* pour s'exprimer et se légitimer, en validant sa différence. Autant la serviette que les talons aiguilles recréent un nouveau territoire de résistance marqué par la féminité. Les actions de Gastón chargées par une sémiotique visant la différence sexuelle « *bronceándose* », « *dorándose* », « *caminando en punta de pies* » rendent possible ainsi l'existence. Face à une situation extrême où l'homme est dépourvu d'humanité, la chronique rend extrême la différence sexuelle en l'érigeant comme un moyen de lutte contre le dépouillement même d'humanité.

Il est possible aussi que la narration devienne une autre manière d'aborder les emprisonnements, lesquels pour la plupart sont investis par une discursivité de l'arrachement où la violence émotionnelle est hyperbolique. Dans *Pisagua en Punta de pies*, Lemebel prend un autre territoire discursif à l'image de la serviette de Gastón, qui bien qu'abimé, est doté d'autres couleurs moins fatalistes et bouleversantes. C'est une manière de regarder autrement la « *cárcel a cielo abierto* » et surtout d'inclure en validant tous les actes de survivance. La fin du récit est couronnée par la sortie de Gastón qui en pliant sa serviette part pour ne jamais revenir, ni au camp de prisonniers ni à la vie militante.

La critique acerbe faite aux partisans de gauche qui excluent malgré les conditions

[521] *Ibidem.*

d'incarcération avait déjà été abordée par Lemebel dans son *Manifiesto* de 1986. Dans cette chronique, le regard continue à désacraliser la gauche machiste et violente qui malgré ses souffrances, reproduit un autre type de violence peut-être moins visible, mais tout aussi dangereux.

Ce processus de double marginalisation et de construction d'énonciation convoque l'un des traits les plus importants des subjectivités lémébéliennes, la présence du désir comme axe de leurs constitutions. Nous allons faire appel ici, une fois de plus, à la pensée du philosophe Gilles Deleuze et du psychanalyste Félix Guattari pour analyser comment le désir s'installe dans les subjectivités.

4.1.1. Loco afán

Si Michel Foucault pense les subjectivités, ou plutôt les processus de subjectivation, à partir des relations de pouvoir établies dans les noyaux sociaux, Gilles Deleuze conçoit la subjectivité en termes de désir ou plutôt en tant que *machines désirantes*. Cette pensée présuppose le rejet de l'idée d'un sujet substantiel préexistant, car il le comprend comme un produit des relations de subjectivation. Il s'intéresse alors aux mouvements de constitution réels dont il émerge.

L'Anti-Œdipe débute par une définition assez claire des machines désirantes:

> *Ça fonctionne partout, ça chauffe, ça mange. Ça chie, ça baise. Quelle erreur d'avoir dit le ça. Partout ce sont des machines, pas du tout métaphoriques : des machines de machines, avec leurs couplages, leurs connexions*[522].

Cet ouvrage, réputé et (re)connu pour être la réponse philosophique à la pensée psychanalytique, expose de manière tentaculaire la notion philosophique de subjectivité. Deleuze et Guattari opposent le désir psychanalytique conçu comme le perpétuel *manque* (de la mère, c'est-à-dire, du *fantasme*) au désir comme source de vitalité, puissance de vie, et en ce sens, principe de transformation (du *réel*). « Si le désir produit, il produit du réel ; si le désir est producteur, il ne peut que l'être en réalité, et de réalité »[523].

Cette manière de comprendre le désir amorce une subjectivité en constante mutation qui refuse les catégories créées par la psychanalyse. Autrement dit, les machines désirantes

[522] DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *L'Anti-Œdipe,* Paris, Minuit, 1972, p.7
[523] *Ibidem,* p.34

n'acceptent pas de lecture qui les homologuent les unes par rapport aux autres. Ainsi « les machines désirantes constituent la vie non-œdipienne de l'inconscient »[524].

L'inconscient « machinique » ne manque de rien, les machines désirantes ne sont pas faites du désir *de* quelque chose, mais du « pouvoir de connexion à l'infini en tous sens et dans toutes les directions »[525]. Une machine désirante se définit donc d'abord par un couplage ou un système « coupure-flux », composition de flux et de coupures de ces flux. Toute machine est machine de machine et dans ce sens, tant qu'elle est connectée à une autre machine, elle produit une coupure de flux. « Ainsi, l'anus est le flux de merde qu'il coupe ; la bouche et le flux du lait, mais aussi le flux de l'air et le flux sonore »[526]. Ce serait le désir qui connecte les machines entre elles : « le désir fait couler, coule et coupe ».

Par ailleurs, le processus productif des machines désirantes relève de la sexualité. Deleuze et Guattari affirment que « la sexualité est partout : dans la manière dont un bureaucrate caresse ses dossiers, dont un juge rend la justice, dont un homme d'affaires fait couler l'argent, dont la bourgeoisie encule le prolétariat, etc. »[527]. Si la sexualité imprègne le tout, le rapport entre les machines désirantes est aussi imbibé de sexualité et dans ce sens, toute connexion entre deux machines est assimilable à une relation sexuelle. Pour Deleuze et Guattari le couplage entre deux machines renvoie toujours à d'autres couplages ou copulations, en faisant de l'ensemble des machines un réseau de connexions multiples et irréductibles. Il en découle dès lors que le désir n'est jamais dirigé vers un objet, mais qu'il est toujours désir d'un agencement, c'est-à-dire, d'un enchevêtrement, d'un réseau. En effet, « c'est toujours avec du monde que nous faisons l'amour »[528] et « le désir n'a pas pour objet

---

[524] DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix L'*Anti-Œdipe Appendice Bilan programme pour machines désirantes*, Paris, Minuit, 1973, p. 468
Une grande partie de l'*Anti-Œdipe* est consacrée à défaire les liens inconscients tissés par les freudiens avec les personnages père-mère. Voici un extrait assez représentatif : « Freud, suivant sa coutume psychanalytique, n'a pas cessé de rabattre ça sur papa-maman ; il n'a pas cessé d'expliquer que ce demi-frère c'était un substitut du père et que la bonne c'était une image de la mère. Peut-être que ça peut se faire, je n'en sais rien ; mais je dis que c'est un rude choix que Freud, au moment où il découvrait Œdipe, se trouve devant un contexte où manifestement, la libido investit, non pas simplement des personnages familiaux, mais des agents de production sociaux ou des agents d'énonciation sociaux, la bonne, le demi-frère. » DELEUZE Gilles, Cours à l'Université de Vincennes le 21 décembre de 1971 concernant *L'Anti-Œdipe et Mille Plateaux*, séries de discussions disponibles sur le site internet de Gilles Deleuze :
http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=121&groupe=Anti%20Oedipe%20et%20Mille%20Plateaux&langue=1 version PDF. p. 22 [consulté le 23 mai 2012].
[525] *Ibidem.,* p.469
[526] *Ibidem.*, p.44
[527] *Ibidem.*, p.348
[528] *Ibidem.*, p.348

des personnes ou des choses, mais des milieux tout entiers qu'il parcourt, des vibrations et flux de toute nature qu'il épouse, en y introduisant des coupures, des captures, désir toujours nomade et migrant »[529]. Désirer l'agencement, la multiplicité. En définissant le désir dans l'*Abécédaire*, Deleuze illustre cette notion de façon très pertinente : puisque l'on ne désire pas seulement une femme en tant qu'entité détachée, on la désire dans son environnement, on désire déplier le paysage qui l'accompagne.

À l'instar de ces éléments de réflexion, nous avançons comme hypothèse que les subjectivités lémébéliennes agiraient en tant que machines désirantes, suivant les notions deleuzes-guattariennes, en se constituant ainsi comme sujets producteurs des changements du réel. D'abord, il faut signaler que le désir, dans ces termes, est conjugué avec la loi. Au désir incommensurable et multiple s'oppose la fixité de la loi de tout ordre (de l'État, de la société) et dans ce sens, le désir est désir de transgression, mais pas seulement ; il peut être aussi désir d'assujettissement.

De cette manière, ces notions philosophiques trouvent leur écho dans la constitution des subjectivités lémébéliennes qui font du désir leur essence.

Une grande partie des subjectivités convoquées par la plume de Lemebel est confrontée de manière directe ou tangentielle à l'expérience de la mort, à la souffrance provoquée par celle-ci ou à ses dégâts. Dans tous ses recueils, le linceul mortuaire fait acte de présence soit à travers un groupe de récits soit comme dans le cas de *Loco afán*, en devenant le topique du livre. L'avènement de la mort est toujours relié aux trois thématiques privilégiées chez l'auteur : la dictature, le Sida et les effets collatéraux du système néolibéral. Ainsi, dans le recueil *Serenata cafiola,* nous retrouvons les souvenirs des morts de la dictature à partir de la figure d'Anita Gonzalez qui convoque tous ces morts, en *Zanjón de la Aguada*, la mort est déployée dès la couverture du livre par l'intermédiaire de l'image de la mère de Lemebel et se manifeste avec plus de force dans le chapitre *Retratos* où toutes les femmes décrites ont perdu un être aimé. Dans *De perlas y cicatrices,* le *topoï* de la mort est développé dans le chapitre « *sufro al pensar* » où sont concentrées les chroniques des hommes et des femmes assassinés pendant la dictature. Finalement, en *Adiós Mariquita Linda* la mort est véhiculée par l'intermédiaire de souvenirs de la grande amie et complice de l'écrivain, Andrés Pávez.

[529] *Ibidem.*, p.348

Cette omniprésence de la mort est aussi visible sur les différentes couvertures des recueils, soit par le biais de l'image, soit par un élément l'évoquant ou soit par le titre des œuvres. Ainsi, dans *La esquina es mi corazón* (de la maison d'édition chilienne Cuarto Propio), la photo de couverture provient de la performance « *Obra Gruesa del Hospital del trabajador »* qui évoque la mort d'un rêve que fut le plus grand Hôpital de santé publique d'Amérique Latine, utopie abandonnée avec la chute du gouvernement de Salvador Allende. Dans l'œuvre *Loco afán crónicas de Sidario*, le lien vers la mort est immédiat avec le mot *sidario* qui évoque celui de *leprosario ;* lieu de rassemblement de tous les malades sur le point de mourir. De plus, la couleur noire est prédominante dans l'illustration composée de deux travestis regardant en dehors de l'image. Ce geste des sujets photographiés annonce d'une certaine manière une future absence, elle aussi liée à la mort. Dans le troisième recueil *De perlas y cicatrice*s, le topique de la mort est introduit par la présence des lames de rasoir sur la photo de couverture. Dans le recueil *Zanjón de la Aguada*, l'illustration de couverture est la photographie de Violeta Lemebel, décédée quelque temps avant la publication de ce livre. Ce choix, aux dires de Lemebel, est un hommage à sa mère. Dans le recueil *Adiós Mariquita linda*, l'évocation de la mort provient du titre du livre. En même temps, comme l'analyse la professeure Nelly Richard[530], la mort apparait aussi sur l'image de l'hirondelle dessinée sur le front de Lemebel. La chercheuse voit dans cette figure un symbole d'émigration ce qui implique toujours un abandon. Dans l'avant-dernier recueil *Serenata cafiola*, la présence de la mort transparait sur la photographie de Lemebel, située sur la quatrième de couverture, portant un foulard noir imprimé représentant des cranes.

Malgré l'ubiquité du *topoï* de la mort dans l'ensemble de l'œuvre de Lemebel, la mort n'est jamais déployée seulement comme absence, disparition ou carence, mais elle opère aussi comme source d'énonciation, c'est-à-dire de création. Lemebel signale la mort en même temps qu'il la transforme en force productive et ce, à travers différentes stratégies discursives.

Lorsque la mort est violente comme dans les disparitions forcées causées par la dictature, les récits s'attèlent à signaler plutôt le désir de vie de ces subjectivités que les circonstances de la mort ou la mort en elle-même. Par exemple, dans la chronique *Ronald Wood*[531]*,* la narration s'intéresse tout particulièrement à l'évolution de cette subjectivité

[530] RICHARD Nelly, « Éxodos, muerte y travestismo » in BLANCO, F et POBLETE, J *Desdén al infortunio, op., cit.* p.213
[531] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.,* p.95

hautement politisée malgré son jeune âge, dont le désir de vie et de liberté le mène à la mort. Les souvenirs autobiographiques de l'auteur et sa mémoire intime agissent comme stratégie discursive et participent à la construction de ce *loco afán* qui détermine la vie de Ronald. De même, nous retrouvons dans la chronique *Victoria Poblete Hlzaczik*[532]*,* qui retrace la disparition d'un bébé de huit mois, une voix narrative à la première personne dont la focalisation zéro vise à reproduire l'espace vécu et habité de Victoria avant l'arrachement du petit corps du sein familial. La stratégie narrative prend comme point de départ la photographie apparue dans le livre *Mujeres Chilenas Detenidas desaparecidas* publié en 1986. À partir de cette photographie, le narrateur cristallise la vie de Victoria, en récupérant la présence de ses parents, les traces de son vécu ; en définitive, en la ramenant à la vie. Le texte fait de la répétition presque anaphorique de l'acte de regarder « *Al mirar su foto* »[533], « *Al detenerme en la foto* »[534] la stratégie pour fixer ses brefs moments de vie, ce désir de vie.

Ainsi, les folles atteintes par le SIDA, marquées par l'imminence de la mort, construisent la discursivité en exaltant le *désir de vie* traduit par le désir *de se raconter et se réinventer continuellement dans un renoncement constant de catégories fixes* qui appelle en même temps un désir de *jouissance*. Cet exercice narratif est pris en main par une voix narrative toujours présente et engagée dans les récits, laquelle met en œuvre une dynamique de mise en abyme qui reproduit d'une certaine manière « ce désir de se raconter continuellement ». Nous pouvons le corroborer à travers la résistance des folles à succomber face à la mort, comme si leurs récits ne pouvaient pas se stopper et se réinitialiser autrement. Par exemple, malgré la mort de la Lobita, elle continue à être en vie lorsque sa « *risa post mortem* »[535] s'installe comme un nouveau noyau dans le récit, comme nous allons l'analyser.

C'est justement dans cette chronique que le désir de se raconter est mené au paroxysme. *El último beso de Loba Lamar (crespones de seda para mi despedida…)* retrace les derniers moments de vie du travesti *la Loba* atteinte par le SIDA. La voix narrative engagée et participative de la chronique nous raconte ce que la *Lobita* considère comme expression de vie ou désir de vie. Elle devient Cléopâtre et l'amante de Ben Hur, de qui elle tombe enceinte. La concaténation hallucinatoire de la Lobita, conséquence de sa dégradation

[532] *Ibidem.,* p.83
[533] *Ibidem.,* p.83
[534] *Ibidem.*
[535] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.*, p.45

corporelle, ne fait que révéler ses désirs de vie, ce « *loco afán* » ou « *esa última chispa* » d'un corps avide de *jouissance* charnelle qui, au lieu de mener à la mort, engendre la vie. Le désir de vie, de jouissance prime ainsi sur le virus mortel.

De même, la chronique « La muerte de Madonna *»,* appartenant au recueil *Loco afán,* narre la vie d'une des premiers travestis à avoir développé le virus du SIDA dans le quartier rouge *San Camilo* de Santiago du Chili. La narration dessine un personnage affectueux et tendre autant pour les autres personnages du récit que pour les lecteurs, captivés par une façon hautement éthique et esthétique de voir et de saisir le monde.

La chronique est construite en deux temps. Le premier présente la Madonna en train de se dégrader à cause de la maladie et le second s'intéresse aux répercussions du documentaire *« Casa particular »* auquel Madonna a participé comme travesti *star* et qui a fait partie de l'exposition au « *Museo Bellas Artes* » de Santiago du Chili, à la fin des années 90. Cette structure externe du récit dissociant les deux nœuds de la narration mène à un rapprochement du style romanesque plus que de la chronique littéraire. Quant à la structure interne, la chronique finit par connecter ces deux moments dans une circularité presque parfaite, puisque le récit commence dans la rue San Camilo où Madonna se prostitue et se termine au même endroit, plus précisément dans la chambre dans laquelle Madonna meurt. Ces deux temps cristallisent deux moments importants dans la vie de la Madonna qui peuvent être analysés comme deux manières de *se raconter* ou deux façons de se réinventer. On pourrait lire aussi dans ce choix une volonté de l'auteur de redonner vie à la Madonna dans le second temps de la narration sur le documentaire, car le premier récit se clôt par sa mort.

La clef de lecture de la chronique nous est donnée au début du récit. Nous sommes en présence de l'émergence d'une subjectivité se constituant par elle-même : *« Ella sola se puso Madonna, antes tenía otro nombre »*[536] ; ainsi, la folle s'invente un récit de vie qui parvient au lecteur par une voix narrative découlant du même récit. Nous ne connaissons pas exactement la nature de leur lien, mais une complicité entre les deux est manifeste : « *pasábamos las noches en la puerta, cagadas de frío haciendo chistes* »[537].

[536] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.*, p.33
[537] *Ibidem.,* p.34

4.1.2. Coupure-flux

Le processus de subjectivation de la Madonna repose sur une dynamique de « coupure-flux », caractéristique de toute machine désirante, en établissant des connexions avec d'autres machines ; ce qui implique forcément une coupure avec les précédentes. Ainsi, le travesti en se rebaptisant Madonna *coupe* avec son passé pour se connecter à un autre avenir qui deviendra *flux* avec son modèle. Elle prend comme prototype la chanteuse américaine Madonna qui incarne le rêve, la perfection. Il s'amorce dès lors un nouveau *flux* avec la vie de la diva : « *Cuando la vio por la tele se enamoró de la gringa, casi se volvió loca imitándola, copiando sus gestos, su risa, su forma de moverse* »[538]. Ce processus de construction de la nouvelle identité est déterminé par un imaginaire dominant américain, autrement dit central, ce qui implique une relecture de la problématique centre-périphérie. Ce qui nous est donné à voir est une nouvelle forme de colonialisme ou plutôt le symptôme matériel d'une nouvelle transculturation. Cependant, cette construction intervient par une autre *coupure* dans le récit : la voix du narrateur qui, comme sujet témoin, nous relate les faits et introduit de manière spéculaire la mémoire du passé marginal du protagoniste : *« La Madonna tenía cara de mapuche, era de Temuco, por eso nosotros la molestábamos, le decíamos Madonna Peñi Curilague, Madonna Pitrifquen »*[539]. La Madonna émerge ainsi comme une subjectivité condensant ces deux tensions dominant/dominé ou centre/périphérie. Cette construction représente la possibilité de multiples agencements qui réfutent les catégories fixes en même temps qu'elle souligne leur contradiction.

Bien que le modèle étatsunien soit suivi, la Madonna mapuche s'invente son récit en transgressant l'original tant dans la forme que dans le contenu. Elle décide, par exemple, d'exposer les ravages de la maladie sur sa corporalité. En outre, elle refuse de porter la perruque offerte par ses collègues de trottoir en déclarant qu'une véritable *star* ne peut mentir à son public. Cet acte, cette *coupure* avec l'esthétisme dominant, est incontestablement une manière de se connecter à sa vérité, à sa réalité, même si celle-ci est voilée par l'argument apocryphe *« dijo que las estrellas no podían aceptar ese tipo de obsequios »*[540].

[538] *Ibidem.,* p.33
[539] *Ibidem.*
[540] *Ibidem.*

La transgression de la Madonna du modèle original se construit à partir d'une stratégie mimétique qui, en employant la terminologie de Luce Irigaray[541], agit comme un écho qui répète et distord le modèle afin de faire ressortir les dimensions de vacuité du premier et la latence des *restes* du second. De cette manière, le contenu est perturbé, ce que nous constatons dans l'épisode dans lequel la Madonna mapuche manifeste un haut degré de conscience politique et sociale, si éloigné de la véritable icône. La voix narrative retrace la prise de position de la Madonna face à la loi incarnée par la milice pendant les années de couvre-feu :

> *Nosotros le decíamos: Éntrate niña que va a pasar la comisión, pero ella, como si lloviera. Nunca les tuvo miedo a los pacos. Se les paraba bien altanera la loca, les gritaba que era una* ***artista****, y no una asesina como ellos*[542].

L'attitude osée de la Madonna rend compte une fois de plus de la tension qui la constitue, puisque sa façon de saisir le monde reste attachée à ses principes moraux et libertaires. En revanche, elle utilise une fois de plus l'argument imaginaire d'être une artiste, ce qui la valide à ses yeux et en tant que subjectivité.

La dynamique déterminant la Madonna fait écho à la structure du récit qui, comme nous l'avons déjà souligné, est *coupé* en deux. Cette coupure permet une lecture de deux parties de manière presque indépendante, ce qui inaugure un agencement ou un *flux* multiple, c'est-à-dire autant de lectures que d'interprétations. L'émergence de la Madonna mapuche dans le premier nœud met en scène un corps anormal, celui d'un travesti prostitué en train de se détériorer : *« Sin pelos, ni dientes, ya no era la misma Madonna que nos hacía tanto reír cuando no venían clientes* »[543] qui va être compensé dans le second nœud de l'histoire, car la Madonna représentée devient icône de beauté du travestisme homosexuel. Cette coupure effectuée grâce au *flash-back,* opposant le corps anormal de la première partie à la corporalité normalisée de la seconde, qui à la fin deviendra une fois de plus anormal, entre en résonance directe avec la structure interne du récit marqué par la circularité.

Au début du second nœud narratif, soulignons le renouvellement de la volonté de la Madonna de se raconter, voire de se réinventer, cette fois-ci à travers les appareils photographiques et surtout par la caméra de la vidéaste Gloria Camiruaga pour son projet

---

[541] IRIGARAY Luce, *Spéculum - de l'autre : femme,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1974.
[542] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit*., p.34
[543] *Ibidem.,* p.34

documentaire « *Casa particular* ».

Reprenons le contexte dans lequel se déroule le récit. Au milieu des années 80 pendant les années dures de la dictature, un groupe d'artistes *under*, parmi lesquels le groupe *Las yeguas del Apocalipsis*, a mené une performance dans le quartier rouge de la capitale appelé *San Camilo*, en le transformant en passerelle de gloire pour le travestisme latino-américain. La performance a été conçue comme une parodie de Broadway dans le tiers monde. Toutes les *folles* ont défilé dans leurs plus beaux costumes, en se faisant photographier et en exposant leurs différences constitutives : « *mostrando la silicona recién estrenada* ». Dans ce carnaval travesti, la Madonna émerge en se réinventant comme une nouvelle Vénus désirante. De cette performance est née la vidéo *Casa particular* qui sera projetée au musée des beaux-arts au début de la démocratie.

Pendant la *performance*, la Madonna, pas encore atteinte par le VIH, apparait mille et une fois à travers les caméras qui la sollicitent en la photographiant et en la filmant :

> *Allí la Madonna fue la más fotografiada, no por bella, sino más bien por la picardía tramposa de sus gestos. Por ese halo sentimental que coronaba sus muecas, sus contorsiones su cuerpo mutante que se reparte generoso a las llamaradas de los fotógrafos*[544].

Sa corporalité est ainsi recoupée par les photographies et les flashes qui la multiplient et la transforment en icône du travestisme chilien. Cette multiplication photographique de son image renforcée par la vidéo visionnée plusieurs fois au Musée de beaux-arts, avant la censure, se télescope avec les mille coupures de presse de l'image de la chanteuse tapissant l'habitation de la folle. Ce télescopage est hautement provocateur puisqu'il vise à faire se refléter les deux personnages dans une symétrie qui amalgame les deux figures.

Si la première Madonna est marquée par la dégradation matérielle et son discours de mimesis désacralise l'original - même si celui-ci n'est pas vraiment fait de manière consciente selon le récit - la deuxième Madonna est déterminée par son désir de jouissance lié à la sexualité et donc à la transgression de la loi. De cette manière, la folle se laisse filmer dans son monde intime, en se racontant presque à nu : « *Fue la única que posó desnuda bajo la ducha. Tal como Dios la echó al mundo, pero ocultando el miembro entre las nalgas* »[545]. La nudité comporte en soi une sémantique de la création, de la genèse où tout est encore possible.

[544] *Ibidem.,* p.36
[545] *Ibidem.,* p.36

Mais ici, cette création est accompagnée par l'exhibition de la simulation. De cette manière, la corporalité expose sa marque indélébile de différenciation, qui se répercute dans le discours littéraire à travers l'emploi de l'anaphore « *única* » (*répétée trois fois*), faisant de la Madonna un être singulier et exceptionnel. Mais cette singularité la condamne aussi à la solitude, comme cela est formulé à la fin du récit par l'intermédiaire, une fois de plus, de l'anaphore négative, ayant trait à la sémantique de l'irréalisable : « *nadie podría ser pareja de su dancing* […] *nadie podría alcanzarla* »[546]. Il est intéressant de souligner que la description de la Madonna est aussi construite de manière circulaire, en réitérant l'idée indissociable entre l'unique et la solitude.

Le corps nu de la Madonna est décrit par une voix narrative reproduisant dans le texte le mouvement de la caméra qui l'a vu émerger. L'énumération asyndète de la corporalité pudique emplit autant le texte que l'écran qui la contient. Ce travelling textuel ou flux corpo-textuel sollicite la jouissance des adolescents plongés dans l'image, appelant à l'émergence d'autres fluides.

> *En medio de esa clase aburrida, la pantalla se ilumina con el cuerpo desnudo de la Madonna y estallan en aplausos los críos, sobre todo los más grandecitos. Hasta el instructor Daniel Boom se puso lentes para seguir el paneo de la cámara por el cuerpo depilado de la loca; su perfil nativo, sus hombros helénicos, apretados en el gesto tímido de la ninfa, sus pequeños pezones abultados al juntar los brazos. Y los brazos, y su estómago plano donde la cámara resbala como en un tobogán. Y todos acezantes, los péndex agarrándose sus tulitas verdes. Los más grandecitos sofocados por la excitación de la cámara bajando en silencio por esa piel del vientre. Los pantalones cortos de los scouts levantando la carpa del marrueco, casi al mismo tiempo que el ojo de la pantalla aterriza en los pastizales púbicos. Todos en silencio, apretados de silencio, pegados a la imagen recorriendo esa selva oscura, ese pliegue falso, esa hendidura de la Madonna conteniendo el aliento, sujetándose la próstata entre las nalgas, simulando una venus pudorosa para las bellas artes, para la cámara que hurga intrusa sus partes pudendas*[547].

La Madonna éveille ainsi la sexualité des adolescents qui voient dans ce corps un appel à enfreindre autant la loi sociétale, car ils se situent dans un lieu public, que celle de la normativité hétéro, car ce corps désiré est celui d'un travesti. L'espace culturel où s'est déroulée l'exposition est entièrement homoérotisé. La figure de la Madonna devient ainsi *flux* de désir sexuel et *coupure* des normes.

Les référents grecs, que Lemebel utilise assidûment, imprègnent le texte du discours

[546] *Ibidem.*, p.40
[547] *Ibidem.*

mythologique qui corrobore l'idée de naissance d'une nouvelle cosmogonie. Ceux-ci sont cependant reformulés sous des signes locaux : « *su perfil nativo, sus hombros helénicos* ». Le texte transforme la Madonna en *Venus pudorosa* qui devient en même temps *Venus poderosa* lorsque tout le musée est pétrifié à la fin du travelling :

> *El elástico se suelta y un falo porfiado desborda la pantalla […] Una y otra vez el miembro reventaba la imagen. Una y otra vez mostrando el truco, la verga travesti que campeaba como péndulo llamando a todo el museo*[548].

Elle est capable de figer le micro-espace du musée, mais aussi l'espace social, médiatique et politique. La simulation dévoilée à l'écran révèle également la fausseté d'une réalité apparemment démocratique, car le directeur du Musée Nemesio Antúnez, un grand opposant à la dictature, a dû censurer la vidéo sous la pression des autorités gouvernementales, en donnant des explications à l'ensemble de la communauté. Autrement dit, la Madonna devient *coupure* de la réalité vraisemblablement démocratique, mais qui ne fait que renouer avec l'idée de censure entretenue par la dictature.

La catégorie masculine *« La tula se suelta »* émerge dans un corps totalement féminisé. La marque virile sexuelle réprimée pousse pour devenir présence, de la même manière que le désir sexuel des adolescents devient pulsion, voire explosion. Cela est ironiquement suggéré à travers le prénom du tuteur accompagnant les enfants au musée : Daniel *Boom*. Le nom de famille, inexistant dans la réalité, retranscrit l'onomatopée employée pour décrire l'éclatement. Le reste est carnaval que la voix narrative décrit érotisant tout l'espace-temps : « *todo es risa y aplauso de los péndex. Todo es fiesta cuando la sala se repleta con otros escolares, tocándose, jugando a los garrones* »[549]. La différence sexuelle inonde l'écran et le texte. Est-ce que dans cette intervention de la réalité ou dans cette coupure de la réalité textuelle, est inscrite la volonté d'exposer la manière dont le désir peut émerger d'un corps qui fissure les codes traditionnels de la sexualité (de la même manière que la Madonna) ? L'image carnavalesque des adolescents emportés par le désir sexuel et de la Madonna agissant comme symbole catalyseur ramène à l'idée deleuze-guattériene évoquée plus haut : « le désir n'est jamais dirigé vers un objet, mais […] il est toujours désir d'un agencement ». Autrement dit, le désir est propagation. La Madonna mapuche est invention, métamorphose, condensation. Elle est *désir* d'existence et de jouissance.

[548] *Ibidem.,* p.37
[549] *Ibidem.,* p.38

Les machines désirantes qui s'inventent continuellement créent aussi leurs univers. La chronique *Homoeróticas urbanas* rend compte de cet exercice cosmogonique fait à partir du désir homosexuel[550]. Le récit, comme l'explicite son titre, décrit l'irruption des *folles* dans la capitale et leur quête d'aventures sexuelles. La narration pourrait être considérée comme un récit fondateur, voire mythique du travestisme urbain, puisqu'il retrace l'apparition des travestis dans l'espace de la ville, en leur accordant la faculté de création et de transformation de celui-ci à partir de leur existence : *« La ciudad, si no existe, la inventa el bambolear homosexuado que en el flirteo del amor erecto amapola su vicio.* »[551]. Une nouvelle organisation de l'espace-temps prend forme, ce qui impliquerait une *coupure* et un nouveau *flux* de l'univers. La sémantique convoquée par l'auteur pour symboliser cette portée mythique est reliée au domaine textuel. De ce fait, les travestis *écrivent* la ville à partir de leurs parcours corporels définis par leurs désirs « *El plano de la city puede ser su página, su bitácora ardiente que en el callejear acezante se hace texto testimonio documental, apunte iletrado que el tráfago consume* »[552]. L'écriture de la chronique transpose celle des travestis dans la *capitale*, cette mise en abyme vise à redéfinir autant l'espace urbain que l'espace textuel, en ce sens, les travestis : « [van] *quebrando mundos como huevos* »[553].

Cette idée reliant le travestisme et l'écriture avait déjà été évoquée par l'écrivain Severo Sarduy dans son article de 1983, intitulé *Simulación*[554]. L'auteur réfléchit le travestissement à partir de deux pratiques corporelles ; celle des papillons d'Indonésie et celles des *sadús* qui écrivent leurs manuscrits sacrés sur leurs corps. À travers cet acte, les sadús donnent corps au texte, en inscrivant la matérialité vive dans le royaume du symbole. De ce point de vue, Sarduy conçoit le travestisme comme un exercice de glissement de la corporalité vers le domaine symbolique, d'où il faut le déchiffrer. Dans le cas de Lemebel, le travestisme ne se limite pas à incarner le symbolique, il le produit.

D'une certaine manière, la création d'un nouvel espace-temps à partir des parcours des travestis ou prostitués avait déjà été évoquée par l'écrivain Nestor Perlongher, pour qui les déambulations de ces jeunes traçaient de nouvelles territorialités, ce qui impliquait une

[550] Nous avons abordé ce sujet dans le deuxième chapitre de notre thèse.
[551] LEMEBEL Pedro, *Loco afán op., cit.,* p.80 (Anagrama)
[552] *Ibidem.*
[553] *Ibidem.*
[554] SARDUY Severo, *La simulación*, Caracas, Monte Ávila, 1982.

mobilité territoriale et donc une suppression des territoires délimités. Il est avéré que le discours perlongherien ne se situe pas dans le même registre que celui de Lemebel, car il est issu de l'anthropologie et en ce sens son approche est plus phénoménologique.

> *Los puntos de prostitución viril constituyen nudos en una red de flujos. En primer lugar, la microterritorialidad del punto forma parte de otra superficie más amplia y difusa. La dimensión de dicho territorio se verifica en el espacio urbano –tomando la ciudad no sólo desde la perspectiva de la arquitectura que la erige, sino también a partir de las circulaciones que la recorren. [...] Se van delineando los personajes de esta red de tránsitos. Es preciso evitar la tentación de pensarlos en tanto "identidades", para verlos en cambio como puntos de calcificación de las redes de flujos (de las trayectorias y los devenires del margen)*[555].

Ce *loco afán,* ce désir d'agencement qui détermine d'une certaine manière les machines désirantes, est aussi désir détraqué, autrement dit, dysfonctionnement. Ce qui différencie les machines désirantes des autres machines (techniques ou sociales), c'est qu'elles fonctionnent à partir du désir et de ce fait elles dysfonctionnent, ratent, échouent. En ce sens, nous pourrions ajouter qu'elles marchent parce qu'elles sont détraquées.

> *Dans les machines désirantes, tout fonctionne en même temps, mais dans les hiatus et les ruptures, les pannes et les ratés, les intermittences et courts-circuits, les distances et les morcellements, dans une somme qui ne réunit jamais ses parties en tout*[556].

Cette citation aborde l'une des caractéristiques prépondérantes des subjectivés lémébéliennes : leur force de *resubjectivation* à partir de leurs dysfonctionnements, leurs ruptures ; ce qui est en accord avec leur désir de fuir l'aspect contraignant de toute organisation. Chez Lemebel, cet aspect caractéristique est abordé par plusieurs biais ; l'un des plus importants étant la création d'une langue « *marucha* », inventée et utilisée par les *folles*, qui ne se borne pas à la langue dominante. Bien que nous ayons déjà évoqué ce point dans notre second chapitre, il nous semble intéressant de reprendre quelques spécificités.

Concernant la syntaxe, cette langue détraquée ou métalangue tend à s'échapper d'un ordre traditionnel et efficace en termes de communication. À la place, elle privilégie un replacement des catégories qui vise à égarer ou simplement à effacer le sujet de l'énonciation.

> *Así, el bordado Levis asegura una cola de lujo, un par de nalgas vaqueras infladas por la moda, fibrosas en el gesto tenso de apoyar los cachetes en la barra. Casi masculinas, si no fuera por la costura del jeans hundida en el tajo azulado. De no ser por el planchado y ese olor soft a detergente*[557].

---

[555] PERLONGHER Néstor, *Prosa Plebeya,* Buenos Aires, Colihue, 2008, pp.46-47
[556] DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *L'AOE, op., cit.,* p.50
[557] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.,* p.52

Il est évident que cette volonté de fuir le sujet de la phrase – que seulement une relecture attentive peut nous permettre d'identifier – constitue une réaffirmation textuelle de l'insaisissabilité des subjectivités lémébéliennes comme nous l'avons signalée jusqu'ici. En termes stylistiques, nous sommes face à une multiplicité des hyperbates, liées à la tradition baroque, qui vise à reproduire un nouvel ordre de pensée s'approchant de l'image de l'ellipse abordée par Sarduy dans son *Essai Barroco*[558]. L'ellipse comporte le double centre, soit occupé, soit inoccupé, ce qui redouble les signifiés et nous pousse à les découvrir ou les associer. Sarduy affirme : « à présent, la figure maîtresse n'est plus le cercle unique, rayonnant, lumineux, paternel, mais l'ellipse, qui oppose à ce foyer visible un autre foyer également réel, mais obturé, mort, nocturne, centre aveugle, revers du yang solaire germinateur, absent »[559].

Dans l'extrait de la chronique cité plus haut, nous voyons dans le syntagme « *tajo azulado* » le signifié corporel signalant d'une part « le trou du cul » et d'autre part l'usage excessif de cette partie corporelle par les homosexuels. Les syntagmes elliptiques sont assez fréquents chez Lemebel, surtout ceux qui abordent l'univers érotique, comme le montre ce second exemple : « *el chico de la jota lo encontré amapolado de ilusión* »[560]. Il est évident que le syntagme fait allusion à l'anus prêt à être offert, mais également à l'état d'esprit après consommation de marihuana.

Cette figure de l'ellipse au niveau phonique est reproduite à maintes reprises. Par exemple, dans le titre de la chronique *Mar y cueca* sont évoqués deux éléments identitaires de la nation (océan Pacifique et dance nationale). De plus, en faisant une lecture rapide, le titre se transforme en néologisme : « *maricueca* », synonyme d'homosexuel. Cette prolifération de signifiés autant au niveau sémantique que phonétique devient le centre de son projet littéraire.

En outre, cette prolifération est en corrélation avec le procédé de l'élision qui fait des signifiés absents ou repliés derrière d'autres, une source de multiplication. Cela produit une ouverture des mots et des constructions en sens divers. La plupart des élisions visent l'érotisme ou cette « *sexualidad ventrílocua* »[561] sous-jacente. Nous prendrons comme exemple la chronique *Encajes de acero para una almohada penitencial*[562] qui aborde les

[558] SARDUY Severo, *Barroco,* Paris, Gallimard, 1975, p.103
[559] SARDUY Severo, *Barroco*, Paris, Gallimard, 1975, p.88
[560] LEMEBEL Pedro, *Adiós Mariquita linda, op., cit.,* p.25
[561] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit*., p. 121
[562] *Ibidem,* p. 45

rituels des viols dans les prisons :

> *Así, día a día, muchos hombres cruzan el pórtico penitencial que se cierra al crujido de hierros a sus espaldas. Algunos, con el alcatraz mudo de espanto, tendrán que pagar el noviciado cruzando un callejón oscuro boca abajo y goteando lágrimas de suero por la entrepierna*[563].

Dans le paragraphe le mot « viol » a été supprimé alors que tous les signes corroborent l'acte sodomite violent.

Les manifestations de cette langue détraquée ou minoritaire reposent sur le glissement vers un exercice polyglotte, et visent à signaler qu'il n'y a pas de langues maternelles, mais des lieux linguistiques. Les mots établissent leurs propres voies en laissant leurs traces acoustiques, sémantiques et inconscientes. Ils sont parsemés ainsi d'adjectifs inexistants se constituant à partir des noms et des infinitifs, en détraquant la logique morphologique de la parole : « *gesto amurallado* », « *cumbiado* », « *críos ensopados* » « *son cuerpos dérivantes* ». Dans ce schéma, surgissent les phénomènes de catachrèses, comblant le vide sémantique : « *mariconvento* », « *mediagua* », le « *sidarium* », la « *demos-gracia* » « *mariloba* » et finalement, les formes verbales optent pour les gérondifs en indiquant sa continuité : « *rinconeando* », « *vaiveando* ».

Les coordonnées de la langue sont perturbées : l'adjectif ne qualifie pas, mais introduit l'action. Le nom ne reproduit pas la réalité, mais l'invente et la condense par l'intermédiaire des phénomènes de catachrèse. Finalement, les verbes se libèrent de leurs conjugaisons.

Ce devenir polyglotte signifie ainsi renoncer à une langue dominante pour s'établir dans les frontières où le seul point d'ancrage est l'*affection*, qui passe forcément par un exercice mnémonique. Être polyglotte ne concerne pas seulement les gens qui parlent ou connaissent diverses langues, mais aussi ceux qui sont capables de manipuler et de diversifier leur propre système linguistique. Il s'agit de renouveler constamment *le parler* et *les parlers* en redessinant les bords et les frontières de la langue. Ce devenir polyglotte pourrait être comparé à la notion de langue mineure développée par Gilles Deleuze. Pour le philosophe ce concept renvoie au fait « d'avoir une langue mineure à l'intérieur de notre langue […] et faire de [cette] langue un usage mineur »[564], autrement dit, elle doit s'opposer à la langue

[563] *Ibidem.,* p.47
[564] DELEUZE Gilles, PARNET Claire, *Dialogues,* Paris, Flammarion, 1977, pp.10-11

dominante, renversant ainsi son caractère d'opprimée. Les deux notions visent le même exercice libérateur du signe linguistique de la langue majeur.

Une autre manifestation de la resubjectivation qui passe par la rupture repose sur la corporalité mise en avant, laquelle est déterminée par l'étrangeté, mais également par la gestuelle, qui va à l'encontre de la logique du système socio-culturel.

À titre d'illustration, nous reprenons l'analyse de la chronique *Homoeróticas urbanas*[565]. En effet, dans cette chronique, les travestis adoptent une gestuelle particulière décrite à travers des signes invoquant des mouvements réitératifs, mais chaotiques. Ainsi, les folles agissent en : « *culebreo alocado* », « *volteretas colas del rito paseante* », « *relampaguean*», elles sont « *oleaje temprano* » ou « *maricada [que]gitanea*». Ces gestes ne suivent jamais de logique corporelle prévisible, mais construisent plutôt une logique zigzagante, ce qui rend leurs gestuelles et leur matérialité insaisissables. Ce dysfonctionnement de la logique corporelle est presque une reproduction corporelle des volutes baroques de l'écriture lémébelienne.

Ces gestes deviennent plus que mouvement, ils sont action, car ils perturbent l'ordre sédentaire qui équivaut à l'ordre établi. Cette gestuelle est corroborée par des isotopies qui marquent la rupture avec les coordonnées spatio-temporelles. De cette manière, la folle « *desprecia la brújula*», elle est « *huérfana de norte y sueños sureños* » et « *El despiste arrebata su huella del mapa vigilante* ». Cette isotopie sémantique met en évidence le dysfonctionnement subjacent des machines désirantes parce qu'elle indique de manière itérative la *dérive* constitutive de ces subjectivités. Cet enchaînement des gestes, ces traits d'expression atypiques transforment leurs corporalités en *intensités* susceptibles de pousser les limites du pouvoir. À ce sujet, l'auteur affirme dans un interview : « *Todos los gestos que uno hace van sembrando síntoma de desacato y lo importante es desmontar el poder* »[566].

L'une des subjectivités lémébéliennes qui met en évidence cette intensité corporelle est *la Babilonia* [567] de Horcón qui donne vie au récit du même titre. Dans celui-ci, la présence de ce personnage est retracée dans l'espace clos de la plage d'Horcón, un lieu réunissant diverses couches sociales, où la présence de la Babilonia et sa nudité réitérative élimine la frontière entre l'espace public et privé, en faisant de son corps la révélation des interdits.

[565] LEMEBEL Pedro, *Loco afán*, Barcelona, Anagrama, 2000, p.80
[566] http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0044748.pdf [consulté le 12 décembre 2014].
[567] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón., op., cit.*, p.21

Dès le début du récit, le narrateur nous avertit que la Babilonia est une subjectivité incomplète, imprécise et inachevée qu'il essaie de reconstituer : « *Mientras intento configurar su cuerpo en los jirones de luces a* ***manotazos*** *que la* ***desnudan****,* ***girando*** *bamboleira en la disco Gloria de Horcón* »[568]. À travers cette hyperbate, le narrateur introduit les traits qui la déterminent : le chaos, la luxure et la violence qui rendent impossible la compréhension de son corps et de sa subjectivité. Ceci est corroboré d'une part par l'absence de son vrai prénom, car Babilonia répond à un surnom donné par la communauté d'Horcón, qui renvoie à la ville des péchés et de la luxure selon les textes bibliques.

La Babilonia, tendrement décrite par le narrateur comme « *un indefenso desnudo* » agit pour et par le désir, par ce *loco afán,* de se défaire des habits imposés. Ces vêtements constituent une marque matérielle de son véritable désir de liberté : celui d'enlever les oripeaux du système. Dans ce geste exhibitionniste réside la force chaotique de la Babilonia qui rompt ou *coupe* avec les règles morales et sociétales. Elle bouleverse la communauté, car elle transforme les gestes privés en gestes publics, à la portée de tous. L'anaphore « *otra vez* » insiste sur la réitération de ce désir qui devient d'autant plus dérangeant.

> *La Babilonia otra vez empelotándose, otra vez en cueros sobre la pasarela de la barra,* casi *incidental. Como si el deslizarse de la falda o el paracaídas del sostén fuera un placer privado, un blando retorno a esa gruta de virgen tercermundista. Creyéndose la Venus de Botticelli entre las conchas de mariscos que le arrojan los pescadores para que se alimente*[569].

La comparaison entre la Babilonia et la Vénus de Botticelli perturbe aussi les référents culturels, car ceux-ci sont contaminés par la dégradation véhiculée par la vie de la Babilonia, qui s'alimente grâce aux déchets des pêcheurs. Les coquillages qui donnent naissance à la Vénus, à sa beauté, servent alors d'aliment au protagoniste. L'art antique est ainsi désacralisé et la notion de beauté redéfinie. De la même manière, plus loin dans le récit, la Babilonia est comparée à la Vierge et à Ève, en faisant d'elle une sémiotique hybride qui corrompt aussi les archétypes, cette fois-ci religieux.

Si la corporalité de la Babilonia est synonyme de chaos, elle l'est aussi de violence. Son apparition dans le texte est liée à la violence du propriétaire de la discothèque qui la frappe à « *punta de bota texana* » afin de la faire partir. Cette violence physique devient violence immatérielle, lorsque la communauté décide de l'expulser de la plage à cause de ses

[568] *Ibidem.*
[569] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op. cit.*, p.21

nombreux actes d'atteinte à la pudeur. La chronique descriptive, racontant les péripéties de la Babilonia, glisse vers un récit proche du témoignage, en introduisant la voix d'un des voisins : « *Por los niños chicos, sabe. Está bien si uno tiene terraza privada, para un bronceado parejo. ¿Me entiende ?* »[570]. La chronique convoque toutes les classes sociales, riches, pauvres, hippies, travestis, lesquelles sont touchées par la présence de la Babilonia. Malgré les différences sociales et les écarts de vision de vie, tous sont prêts à l'expulser du territoire. Le consensus face à l'anomalie agit de manière tentaculaire.

La disparition forcée de la Babilonia de la plage de Horcón crée une absence qui ne peut être comblée que par l'invention des légendes sur sa vie « *dicen, dijeron que un cuerpo femenino se arrancó con la pelota y toda la gente la salió persiguiendo por la carretera* »[571].

Malgré ces innombrables actes de violence, la Babilonia ne se laisse pas assujettir. Elle est toujours prête à sourire et disponible pour les autres. En effet, lorsque la Babilonia revient sur Horcón, après un été d'exil, elle laisse peindre son corps nu, comme si dans ce geste elle laissait les autres conquérir sa géographie corporelle du tiers monde : « *Le pintaron su traje de baño a rayas de belle époque, con mangas y a media pierna y ella aceptó divertida* ».

Restent ainsi des questions essentielles : pourquoi la nudité crée-t-elle le consensus entre des couches sociales si disparates ? Pourquoi un tel degré de violence est déployé face à la géographie corporelle ?

Il nous semble qu'une réponse possible repose sur le fait que la Babilonia est à la fois intensité et rupture. Elle apparait comme un personnage sans repères pour la société, faisant du désir le seul signet à suivre. De cette manière, elle symbolise l'*hybris* ou la démesure qui pousse au dépassement des limites, ce qui implique une perturbation de l'ordre du monde.

La *Babilonia*, depuis le tissu textuel, est une machine détraquée qui fait de son dysfonctionnement sa force productive, ce qui implique que sa construction est une multiplicité, irréductible à l'unité. De cette manière, la Babilonia est, non seulement une subjectivité inachevée et insaisissable, aussi une multiplicité de chaos, de luxure et de violence. Elle est hybridation archétypale « Vénus », « Éve » et la « Vierge ». Elle est aussi légende « *dicen, dijeron* » et navire « *por eso la dejaron navegar el resto del verano* ».

[570] *Ibidem*., p.23
[571] *Ibidem.,* p.24

En définitive, une subjectivité multiple, sans nom et en devenir. Sur ce point, Jacques Rancière affirme que le monde d'aujourd'hui est embarrassé par ces multiplicités anonymes, par ces types de « multiple qui ne cesse de se reproduire sans lois et qui doit pour cela être exclu du consensus, exclu pour que le consensus soit. »[572]

4.2. Devenir abjecte, cadavre, monstre : *Necrópolis de pieles*

Les subjectivités lémébéliennes, qui ne sont jamais une mais multiplicité, sont donc des subjectivités en devenir, en constante transformation, ce qui équivaut à dire que nous ne sommes jamais face à un seul discours, mais à plusieurs, infinis. Or, que se passe-t-il quand ces subjectivités minoritaires en devenir sont déterminées par la maladie condamnatoire qui les expulse encore plus du corpus social ? Ces corps mourants sont-ils de véritables subjectivités ?

Le travail entrepris par Lemebel au sujet de la maladie passe d'abord par la mise en scène des corps malades : SIDA, cancer, trisomie. Il s'agit de nous raconter la pandémie qui mène à la mort au travers de la vie, et de faire de ces corporalités dégradées un possible devenir qui *doit* s'énoncer.

Suite à cette affirmation émergent une série de questions : comment Lemebel transforme-t-il la maladie et ses séquelles matérielles en une subjectivité en devenir ? Par quels biais Lemebel transforme-t-il les subjectivités malades et mourantes en subjectivités valables et en devenir ? Quelle est la place de l'abjection et de la monstruosité dans cette mise en scène de la maladie ?

4.2.1. Devenir

Avant de répondre aux questions formulées ci-dessus, nous analyserons brièvement la notion de devenir que nous allons utiliser. Dans la continuité de la pensée de Deleuze-Guattari, autour de la subjectivité émerge le concept de devenir, déjà ébauché dans *L'Anti-Œdipe*, mais mis en forme dans les ouvrages *Kafka. Pour une littérature mineure* et *Mille Plateaux*. Cette notion apporte un nouveau regard sur la subjectivité. Pour introduire ce

[572] RANCIÈRE Jacques, *Au bord du politique*, Paris, La fabrique, 1998, p.187

concept, Deleuze et Guattari s'intéressent au monde végétal, principalement à la symbiose entre insecte et fleur et à la façon dont une série animale (guêpe et bourdon) peut assurer la reproduction d'une série végétale, en l'occurrence d'une orchidée. La mise en lumière de cette alliance entre deux lignées biologiques hétérogènes qui réfute le paradigme de la reproduction biologique du semblable par le semblable est le point de départ de la conceptualisation du « devenir ». À ce sujet, Gilles Deleuze précise : « les devenirs ne sont pas des phénomènes d'imitation, ni d'assimilation, mais de double capture, d'évolution non parallèle, de noces entre deux règnes. Les noces sont toujours contre nature. La guêpe et l'orchidée donnent l'exemple »[573]. Autrement dit, le devenir est une logique de connexion de l'hétérogène : « la transformation qui fait suite au phénomène de capture affecte chacun des deux termes sans les faire fusionner, sans totalisation, sans unification des séries hétérogènes »[574]. Ce principe s'accorde avec celui de rhizome. Ce dernier terme, issu du monde de la botanique, est avancé dans *Mille Plateaux* pour contester le modèle de l'arbre, caractérisé pour être centré, dichotomique, stratifié et hiérarchisé. En revanche, le modèle de l'arborescence du rhizome suggère un système *acentré*, non hiérarchisé et à entrées multiples.

D'ailleurs, devenir est le contenu propre au désir : désirer, c'est passer par des devenirs. Devenir n'est pas une généralité. Il n'y a pas de devenir en général, car c'est un concept qui ne peut pas se réduire. « On n'abandonne pas ce qu'on est pour devenir autre chose (imitation, identification), mais une autre façon de vivre et de sentir hante ou s'enveloppe dans la nôtre et la fait fuir »[575]. Par ailleurs, il ne faudrait pas confondre changer et devenir, car bien que le devenir implique changement, celui-ci n'a pas de terme ou de fin.

Le devenir chez Pedro Lemebel se manifeste sous plusieurs formes. En premier lieu, dans la définition qu'il donne de lui-même : « *Desde un imaginario ligoso expulso estos materiales excedentes para maquillar el deseo político en opresión. Devengo coleóptero que teje su miel negra, devengo mujer como cualquier minoría* »[576]. Nous constatons très clairement que l'écrivain adopte ce principe du devenir en tant qu'organisateur des subjectivités. Par ailleurs, nous pouvons aussi apercevoir la (re)connaissance du système de pensée deleuze-guattarien mise en évidence par Lemebel, qui établit des liens avec cette

[573] DELEUZE Gilles, *Dialogues,* Paris, Flammarion, 1996, p.8
[574] VAILLANT Alexandre, *Lacan, Deleuze et Guattari : Processus et structure*, Mémoire de D.E.A sous la direction de David Franck Allen et d'Emmanuelle Borgnis-Desbordes, Université de Rennes 2, 2005.
[575] ZOURAVICHVILI François, *Le vocabulaire de Deleuze,* Paris, Ellipse, 2003, p.30
[576] LEMEBEL Pedro, *Loco afán crónicas de sidario*, Barcelona, Anagrama, 2000, p.124

pensée dès le début de sa carrière. Dans une interview datant de 1996, nous voyons comment l'univers et le langage deleuziens étaient déjà cristallisés :

> *La permeabilidad de los sexos, tendría que ver más bien con devenires. Eróticas no fijas, siempre cambiantes en un por ser, no serían un grado estanco. Yo no me podría calificar, categóricamente, como una orquídea andrógina, porque, a lo mejor, si esa orquídea se encuentra con un murciélago, se convertiría en un cactus espinudo. Tendría más que ver con la mutabilidad de sobrevivencia y ese cactus espinudo quién sabe en qué se transforma después, de acuerdo a lo que te depare el sobrevivir.*[577]

Comme nous l'avons expliqué plus haut, ce devenir peut aussi être un devenir marqué par la maladie que l'auteur transforme, en faisant de ce trouble condamnatoire une possibilité de subversion. Il nous semble que pour que les corps malades émergent en tant que subjectivités en devenir, Lemebel fait de l'abjection[578] et de la monstruosité, que la maladie comporte en soi, une stratégie d'identification démesurée ou hyperbolique, où les signes imprimés de la maladie dans la corporalité sont focalisés *in extremis (exacerbées)*. Ce procédé vise à mettre en avant la vie sur la mort, puisqu'en se plaçant si près, la maladie est disséminée, pratiquement oubliée, mais toujours latente.

Plusieurs définitions d'abjection peuvent être convoquées. Cependant, nous allons nous concentrer sur celle élaborée par Judith Butler, car elle s'intéresse au phénomène social. Ainsi la philosophe affirme que :

> *L'abject désigne ces zones « invivables », « inhabitables », de la vie sociale, qui sont néanmoins densément peuplées pour ceux qui ne jouissent pas du statut du sujet. Cette zone d'inhabilité constitue la limite définissant le domaine du sujet : elle constitue ce site d'identification redouté contre quoi- ou en vertu de quoi- le domaine de sujet circonscrit sa propre revendication d'autonomie et de vie.* [579]

De ce point de vue, le mécanisme de l'abjection demeure au fondement de la formation de l'identité de l'individu en société : l'abject est l'Autre, expulsé du corps social afin de marquer les frontières et de soutenir la légitimité. Cette conception de l'abjection permet d'analyser les différents phénomènes d'exclusion et de discrimination, comme le dénonce

---

[577] LUONGO Gilda, ÁLVAREZ Mauricio, SÁNCHEZ Paola, « La teatralización de Pedro Lemebel, el voyeur invertido sobre sí mismo ».
http://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2013/05/LA-TEATRALIZACIÓN-DE-PEDRO-LEMEBEL-EL-VOYEUR-INVERTIDO-SOBRE-SÍ-MISMO.pdf

[578] D'abord, nous voudrions noter que les mots sujet, objet et abject partagent une racine latine commune. Ainsi, *subjectus* vient de *subjicere* (placer ou jeter « sous », la substance étant ce qui supporte les attributs), *objectum* vient de *objicere* (placer ou jeter «devant») et *abjectus* vient d'*abjicere* (placer ou jeter « dehors, au loin ». L'abject serait donc le résultat d'une opération d'exclusion. BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent,* Paris, Amsterdam, 2009, p.17

[579] *Ibidem.*

Judith Butler :

> *Le sexisme, l'homophobie et le racisme [bref] la répudiation des corps du fait de leur sexe, de leur sexualité et/ou de leur couleur consiste en une « expulsion » suivie d'une « répulsion » qui fonde et consolide les identités culturellement hégémoniques le long des axes de différenciation sexe/race/sexualité*[580].

L'abjection est alors non seulement ce qui trace les frontières du social en constituant l'altérité à expulser et à « repousser », mais ce qui crée des identités minoritaires et d'autres majoritaires, soit un mécanisme de *domination*.

Les identités minoritaires sont ainsi perçues en tant que corps abject-és, comportant dans leurs matérialités la répulsion, surtout si ces corporalités impriment visuellement cette répulsion, comme c'est les cas des folles lémébéliennes touchées par le VIH, les enfants trisomiques ou les femmes atteintes par le cancer.

C'est alors à ces corps *abject-és* de prendre la parole pour nommer leur abjection. La mise en discours de cette abjection est pour Lemebel la possibilité d'affirmer leurs subjectivités, de les faire devenir valables ou *the bodies that matter*, de les positionner en devenir.

Dans la chronique « *Los diamantes son eternos* »[581], construite comme une interview, la parole est *prise* par un corps- abject, un porteur du SIDA. La prise de parole survient du fait que c'est l'interviewé qui mène les topiques et par la mise en discours qu'il fait de la maladie. Cette prise de parole passe également par le texte même, qui s'éloigne du témoignage habituel de la télévision faisant des malades un *« indigno interrogatorio que siempre coloca en el banquillo de los acusados al homosexual portador* »[582]. Il se construit plutôt un argumentaire dialectique qui fait ressortir les vérités concernant la maladie –la mort– à partir d'une discursivité voilée par l'imaginaire kitsch, voire camp, lequel introduit une stratégie de la distanciation.

Bien que le récit ait comme idée centrale la mort, le mot n'est jamais évoqué avant la fin du récit lorsque l'interviewé, dont nous ne connaissons pas le prénom, interpelle le narrateur, en attirant son regard sur son propre destin : « *No me estás mirando a mí, estás mirando mi muerte. La muerte tomó vacaciones en mis ojos* »[583]. La figure de répétition frôlant une

[580] BUTLER Judith, *Trouble dans le genre*, Paris, La découverte, 1990, p.222
[581] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.*, p.70
[582] *Ibidem.*
[583] *Ibidem.,* p.73

anadiplose rend, d'une part, omniprésent ce qui n'est pas verbalisé, mais détermine la réalité : l'abjection que comporte la maladie. D'autre part, il confère à la mort le degré de solennité qui jusqu'à présent était absent du tissu textuel. Cependant, l'image évoquée à la fin désintègre l'idée de la mort comme un événement déterminant une fin, et la rend presque atemporelle, voire éternelle, ce qui détraque les paramètres de la temporalité même.

De plus, l'imaginaire kitsch permet la mise en place de la distanciation. De cette manière, l'abjecte devient « *belleza instantánea* »[584]. À la question directe, mais ambivalente :

> *¿Por qué portador? - Tiene que ver con puerta.- ¿Cómo es eso?- La mía es una reja, pero no de cárcel ni de encierro. Es una reja de jardín llena de florcitas y pájaros*[585].

Le travesti voile l'abjection qu'il doit avouer. Il la dissout dans un univers harmonieux marqué par la beauté et la musique, celui de la vie en définitive. L'énonciation de cet univers proche de la rêverie est répétée à travers des signifiants : « *jardín de amor* », « *cardenales* » et « *corazones* » qui s'étalent dans les réponses. Le mot « *jardín* » est l'élément linguistique renvoyant à l'artifice puisqu'il représente la domination de la nature par l'homme. De cette manière, nous montrons comment la subjectivité *abject-é* renverse la domination subie à travers l'esthétisation du langage. Il faut noter que l'acte de répétition dans la cure psychanalytique freudienne renvoie à la pulsion de mort. En ce sens, cette prise de parole, cette cure, ne ferait que renouveler l'abjection déterminant la subjectivité qui énonce. De cette manière, la répétition voilée, kitsch, ne fait que réactualiser la mort. Le kitsch sollicite aussi la démesure qui transparait à travers les avantages déplacés que l'interviewé attribue à la maladie dans ses réponses :

> *- Bueno a la gente le gusta que tú mueras, se sienten más seguros. Pero los portadores estamos más allá del amor. Sabemos más de la vida, pero por descuentos. Este mismo minuto, yo soy más feliz porque no habrá otro*[586].

Ou:

> *[el VIH] me hace especial, seductoramente especial. Además tengo todas las garantías.*
> - *¿Cómo así ?*
> - *Mira como portador, tengo médico, sicólogo, dentista, gratis. Estudio gratis. A quién le cuento el drama se compadece y me dice altiro que sí a lo que pido.*

Ces réponses déplacées, démesurées ou frivoles, comme l'indique le sous-titre de la

[584] CALINESCU Matei, *Cinco caras de la Modernidad,* Madrid, Tecnós, 1991, p.19
[585] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.*, p.70
[586] *Ibidem.,* p.72

chronique, s'imposent dans l'ordre du discours en rendant omniprésent, une fois de plus, le sentiment de mort. Les avantages énumérés par le locuteur expriment les vérités occultes non seulement de la maladie, mais aussi la mort. Les non-dits ont été dévoilés.

Cette stratégie de prise de parole par la distanciation se confronte à celle de l'esthétique du surnom, qui intègre la maladie dans la dénomination de la personne. Dans le récit *Los mil nombres de María Camaleón,* l'auteur révèle comment et pourquoi cette « *narrativa popular* » des surnoms des folles opère, en exposant l'argumentaire qui le soutient. À la fin du récit, le narrateur nous surprend avec un véritable recensement des surnoms courants utilisés par les travestis. À leur lecture, nous distinguons une stratégie commune : les folles énoncent par elles même leurs abjections, en se constituant à partir de ce trait condamnatoire, comme l'illustrent les noms suivant « *La Mosca-Sida* », « *La Frun-sida* », « *La Zoila- sida* », « *La Zoila-Kapposi* ». Le jeu de mots entretenu entre le prénom Zoila proche phonétiquement de « *soy la* », suivi de Sida y Kapossi révèle une identité qui se veut fondée par la maladie ou ses avatars, faisant de cette fondation, non seulement son identification, mais un acte *performatif*. En ce sens, elles sont la maladie que le verbe attributif leur octroie, leur corporalité appelle la mort, en même temps que celle-ci devient souffle de vie ou, plutôt, la mort est contaminée par la vie. C'est un jeu auto dérisoire qui inverse ainsi le pouvoir ou la *domination* du discours sur la maladie, car ce n'est plus elle qui prend d'assaut le corps. Au contraire, le corps l'intègre comme un élément naturel de sa constitution. Cette façon de détourner la maladie en se l'appropriant se reflète aussi dans les multiples façons de la désigner : « *el misterio*, *la sombra*, *el resfrío »*. Enfin, les surnoms déjouent complètement les traits tragiques de la maladie. Par exemple avec « *La Sida Frappé* » ou « *La sida on the rock* », la maladie mortelle est métamorphosée en boisson alcoolisée, à la portée de tous. Le syntagme proposé paraît risible, mais il condense la propriété démocratique, dans un sens ironique, du VIH. Cette manière de faire devenir la maladie proche et quotidienne, en passant par ce qui est presque anodin, prend appui sur l'humour et l'incongrue, dans un devenir associant la guêpe et l'orchidée, en reprenant la pensée deleuze-guattarienne.

Nous pourrions rapprocher cette stratégie d'appropriation de l'abjection par l'abject-é aux travaux des artistes visuelles féministes qui exhibent leurs corporalités en tant que corporéités-objets, en reproduisant les narrations portées par le regard masculin, comme

l'exprime la philosophe chilienne Alejandra Castillo[587], en citant par exemple Yayoi Kusama dans sa performance *Kusama's Peep Show or Endless Love Show* (1966) et la performance de Ragina Galindo *Perra*[588] (2003). Autant pour les performers que pour Lemebel, le choix d'assumer et d'exhiber l'abjection vise à altérer l'ordre de la représentation ; ce qui équivaut à un exercice de déconstruction de ces narrations.

Pour sa part, Susan Sontag dans son essai « La maladie comme métaphore »[589] dénonce les abus du langage dans les discours sur les maladies. Ces métaphores inspirées de l'art militaire seraient hautement violentes et détermineraient l'imaginaire collectif et ainsi la vie future du malade. Bien que Lemebel se livre à la même stratégie dénonciatrice, il la traite à partir de la reproduction de ces métaphores de manière directe : « *el Sida nos llegó como una nueva forma de colonialismo* »[590], ou teintées d'humour « *¡Te queda regio el sarcoma Linda!* »[591] Cette réduplication accentue les métaphores jusqu'à la dissolution de ces signifiés.

4.2.2. Devenir cadavre, devenir monstre, devenir subjectivité

Les subjectivités lémébéliennes sont non seulement abjectes pour habiter dans ces zones « invivables » dont parle Butler, mais aussi parce que leurs corporalités abjectes sont mises en scène et théâtralisées, formant alors un « *friso arcaico* » de corps devenus tératologiques.

Lorsque Michel Foucault s'intéresse aux « anormaux », il définit la monstruosité ainsi :

> *Le monstre c'est le modèle de puissant, la forme déployée par les yeux de la nature de toutes les petites irrégularités possibles. En ce sens, on peut dire que le monstre est le grand modèle de tous les petits écarts. C'est le principe d'intelligibilité de toutes les formes […] de l'anomalie*[592].

La monstruosité est, selon ce point de vue, l'Autre, la différence, une ligne de frontière. Voyons comment Lemebel met en place cette tératologie.

Les corps atteints par le SIDA[593] révèlent de manière exponentielle l'anomalie attribuée

---

[587] CASTILLO Alejandra, « Ars disyecta ». *Aisthesis* [online]. 2012, n.51, pp. 11-20 . Disponible sur : http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812012000100001&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0718-7181. http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812012000100001. [consulté le 24 novembre 2014]
[588] http://naunua.blogspot.co.uk/2010/09/regina-jose-galindo-perra.html
[589] SONTAG Susan, *La maladie comme métaphore*, Paris, Christian Bourgeois, 2005.
[590] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit*., p.69
[591] *Ibidem.,* p. 69
[592] FOUCAULT Michel, Les anormaux, *Cours au collègue de France 1974-1975*, Paris, Gallimard–Seuil, 1999, p.52
[593] L'épidémie du Sida apparaît très tardivement dans l'espace social chilien. C'est au début des années 90 que

à la maladie, ce qui soumet les corporéités à une dégradation extrême, faisant du cadavre son expression ultime, tel que le révèle le récit *La Regine de Aluminios el mono* :

> *Esa tarde se despoblaron los puestos y una nevada de pétalos cayó desde el cuarto piso cuando los cargadores bajaron el ataúd. La Regine estaba tan pesada, se hinchó la pobrecita y tuvimos que soldar el cajón para que no goteara, decían las viejas. Pero igual iba goteando lágrimas sucias, que quedaron en la escala y la calle por mucho tiempo. Unas manchas moradas que la gente rodeó de velas como si fueran sombras milagrosas*[594].

L'évocation du cadavre de la Regine dans le texte rend compte du corps qui devient déversement continuel des fluides visant le rappel constant de la contamination, de la pourriture humaine, tout en faisant référence à la vie. Cette dernière référence est soutenue par la couleur pourpre qui rappelle la menstruation, source de vie. Le tératologique est cristallisé dans cette brève description, dans ces quelques lignes qui suffisent pour créer un corps répulsif et révulsif.

Cependant, ce cadavre suintant est teinté par l'aspect éthico-politique puisqu'il travaille à partir de la contre-mémoire. Les fluides déversés condensent les morts causées par la Régine en contaminant les militaires avec le VIH, mais aussi celles provoquées par ces mêmes militaires pendant la dictature. Ce liquide insaisissable est décliné graduellement en intensifiant l'exercice mnémonique convoqué : « *gotas* », « *manchas* », « *sombras* ». Nous passons d'un élément éphémère à un élément pérenne, toujours existant. Son corps dégradé, monstrueux, devient ainsi allégorie de la violence, de l'Histoire et donc de mémoire.

De même dans la chronique *El último beso de Loba Lamar (o crespones de seda en mi despedida…*), le devenir monstre –le cadavre de *Loba Lamar*– nous est révélé de manière systématique et omniprésente. L'organisation du récit nous prédispose à la mutation depuis

---

les gouvernements ont mis en place des campagnes publicitaires afin d'éveiller la population. Pensées en quatre volets, ces campagnes proposaient la prévention à travers la sensibilisation et la responsabilisation. Cependant, cette initiative reste très tiède et floue. Car dans un premier temps, ces projets plaidaient pour une prise de conscience personnelle en lien avec les valeurs et la morale, ce qui délaissait complètement l'aspect concret de la prévention comme l'utilisation du préservatif ou des seringues jetables. Les premières campagnes ciblent les populations appelées « vulnérables » c'est-à-dire, ceux qui ont un *comportement sexuel à risques* se traduisant par une conduite déviante, à laquelle l'homosexualité est automatiquement associée. Pour cette raison, la majorité des citoyens ne se sent pas concernée par la problématique et le clivage entre hétéro et homosexuel se creuse. Les campagnes suivantes intègrent d'autres agents sociaux comme les femmes, les étudiants, les jeunes, etc. Cependant, l'association VIH-Homosexualité reste inaltérable dans l'imaginaire collectif. De plus, la forme choisie par ces campagnes accentue l'idée que le risque de contagion était partout et en chacun, ce qui crée une dynamique sociale de « peur » face aux autres et surtout face aux homosexuels. La plupart de ces initiatives ont été refusées par une partie de l'église et par des chaines de télévision et radio d'idéologie catholique ou protestante. Ce qui a rendu très difficile la mise en place systématique d'un vrai projet de santé publique.

[594] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.,* p.31

les premières lignes lorsque la Lobita est décrite à travers son « *penetrante olor azuceno* » et continue avec :

> *La lobita nunca se dejó estropear por el demacre de la plaga, entre más amarillenta, más colorete, entre más ojeras, más tornasol de ojos. Nunca se dejó estar, ni siquiera los últimos meses, que era un hilo de cuerpo, los cachetes pegados al hueso, el cráneo brillante con una leve pelusa*[595].

Les traits de monstruosité sont aussitôt compensés par le maquillage, créant une dissolution des contraires qui situent à la Lobita à la frontière entre la vie et la mort, entre le normal et l'anormal, entre ce qui doit être vu et occulté.

Plus encore, la corporalité accuse la mutation tout comme la gestuelle et la parole mises en scène. Les dernières nuits de la *Lobita* sont marquées par un ensemble des rêveries délirantes qui la métamorphosent en « *reina moribunda* » qui exprime ses désirs à coup de hurlements. Sa langue devient *logorrhéique* à travers une incontinence verbale, de l'ordre de « l'écoulement », de « la fuite ». Ses ordres, ses rêves, ses hallucinations s'écoulent ainsi, en noyant chaque nuit ses amis *loquis* dans le flux de ces paroles et leur faisant souhaiter sa mort. Cette langue qui s'écoule et s'assimile aux fluides corporels féminins prend forme par l'intermédiaire du narrateur, qui opère comme catalyseur (celui qui retient) de cette langue et ainsi de ce corps sur le point de se disséminer.

Nous retrouvons le cas inverse dans la mort de la Chumilou. Sa langue devient presque « *jet* », déterminé par sa vitesse et sa visée, lorsqu'elle raconte ses désirs à l'heure de sa mort :

> *Solamente quiero que me entierren vestida de mujer; con mi uniforme de trabajo, con los zuecos plateados y la peluca negra. Con el vestido de raso rojo que me trajo tan buena suerte. Nada de joyas, los diamantes y esmeraldas se los dejo a mi mamá para que se arregle los dientes. El fundo y las casas de la costa para mis hermanos chicos que merecen un buen futuro. Y para las colas travestis, les dejo la mansión de cincuenta habitaciones que me regaló el Sheik. […] Muchas velas. Cientos de velas por el piso, por todos lados, bajando la escalera, chispeando en la calle San Camilo, Maipú, Vivaceta y La Sota de Talca. Tantas velas como en el apagón, tantas como desaparecidos. Muchas llamitas salpicando la basta mojada de la ciudad. Como lentejuelas de fuego para nuestras lluviosas calles. Quiero un maquillaje níveo, aunque tengan que rehacerme la cara. Como la Ingrid Bergman en Anastasia, como la Betty Davis en Jetzabel, casi una chiquilla que se durmió esperando. Y ojalá sea de madrugada, como al regresar a casa de palacio, después de bailar toda la noche. Nada de misas, ni curas, ni prédicas latosas. Ni pobrecito el cola, perdónelo señor para entrar en el santo reino. Nada de llantos, ni desmayos, ni despedidas trágicas. Que me voy bien pagá, bien cumplida como toda cupletera. Que ni falta me hacen los responsos ni los besos que me negó el amor... Ni el amor. Miren que ahí voy cruzando la espuma. Mírenme por última vez envidiosas, que ya no vuelvo. […]. Siento la seda*

[595] *Ibidem.,* p.42

empapada de la muerte amordazando mis ojos, y digo que fui feliz este último minuto. De aquí no me llevo nada, porque nunca tuve nada y hasta eso lo perdí[596].

Ce jaillissement de souhaits sublimés de la Chumilu éjectés à l'espace textuel dissipe la frontière entre la vie et les rêves, le vrai et le faux, les désirs et les frustrations. La Chumi met en scène sa mort convoquant l'artificialisation de son corps, l'excès, et l'hétérogénéité. Tous ces éléments révèlent une esthétique *camp* ou une nécessité d'en faire *trop*. D'abord, elle configure son genre féminin à partir de sa condition de prostituée, en énonçant les éléments artificiels qui la déterminent autant comme femme que comme prostitué : « *vestido rojo, zuecos, peluca* ». Son corps travesti embrasse l'hétérogénéité des icônes célèbres du travestisme : « Bergman, Davis » en même temps que l'univers cinématographique auquel il fait référence. De la même manière, la culture populaire participe à la mise en scène du devenir de la subjectivité à travers les tonalités des *cuplés.* Le récit reproduit la forme de ces chansons populaires par la cadence des anaphores « *ni, ni* » « *Nada, nada* », l'inscription des points de suspension imitant les fins de phrases interminables des *cuplés*, où l'emploie des longues respirations introduisant le recours dramatique. Malgré cette configuration féminine, la Chumi énonce, voilée sous la voix d'autrui, sa condition générique octroyée par la collectivité : « *Nada de pobrecito el cola* ». En ce sens, la Chumi devient femme et homosexuel, en définitive hétérogénéité.

L'excès repose dans les cadeaux illusoires laissés par la folle : le palais du *Sheik*, les bijoux et les maisons sont ironiquement mis en scène, en signalant à travers la grandiloquence la misère souterraine. Mais, c'est l'espace-temps imaginé de sa mort qui fait de l'excès son noyau. Les milliers de bougies évoquées s'étalent dans les rues les plus populaires de la capitale en devenant image métaphorique des tous les corps absents à cause de la dictature et du VIH. Cette image excessive dans sa littéralité devient l'élément véhiculant l'aspect éthique. Ce qui est sous-jacent à l'esthétique *camp* et à sa sémiotique bariolée est l'engagement envers l'histoire et la mémoire. La narrative et la généalogie (genèse et mort) de la Chumi sont traversées par la conscience de son propre positionnement dans un *espace-temps* déterminé, partagé et construit collectivement.

Ainsi, la langue logorrhéique de la Chumi comme de la Lobita – et de la plupart des folles– pourrait être interprétée comme un exercice antinomique de l'aphasie du peuple

[596] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.,* p.19-20

chilien face à la mémoire de la dictature. Si d'une part les folles ne contiennent pas leur flux langagier, le peuple chilien est atteint – en raison des lois d'Amnistie et du néolibéralisme- par cette pathologie paralysante.

La mort de la Chumi finit par s'accomplir. Son ensevelissement coïncide avec les célébrations de la victoire du *No* à Pinochet en 1988. La mise en scène devient spectacle carnavalesque lorsque les deux cortèges se croisent : « *Y por un momento se confundió duelo con alegría, tristeza y carnaval. Como si la muerte hiciera un alto en su camino y se bajara de la carroza a bailar un último pie de cueca* »[597].

De cette manière, ces corps manquants de vie ou lacunaires de la Chumilou et de la Lobita deviennent des corps supplémentés ou excessifs grâce à leur langue accrochée à la vie. Leurs corporéités envahies et prisonnières jaillissent en vie, en devenir.

La monstruosité est utilisée chez Lemebel pour indiquer de manière hyperbolique *les différences* ou ces petits ou grands écarts, dont parle Foucault, que possèdent les anormaux. Il les met aussi face à des regards prompts à deviner l'anomalie, une anomalie augmentée, grotesque. Le chroniqueur les éloigne du regard miséricordieux et de celui de la condamnation. Lemebel étaye une stratégie avec l'oxymore qui transforme ce *loco afán* afin de révéler le monstrueux pour mieux souligner l'humanité et avec celle-ci la vie.

4.3. Mémoire et contre-mémoire

Bien que ces subjectivités soient des machines désirantes, multiples, détraquées et en devenir ; en définitive, presque insaisissables, elles sont assujetties par l'exercice mnémonique. La plupart des subjectivités alternatives lémébéliennes plaident pour la mise en place d'une mémoire omniprésente, autant dans le domaine individuel que dans le domaine collectif. Cette mémoire est élaborée à partir des détails disséminés d'un événement, d'une personne ou d'une chose qui est ensuite investie d'une valeur politique lorsqu'elle est confrontée à l'Histoire officielle ou dominante. En ce sens, les subjectivités opèrent à partir de la notion de mémoire généalogique travaillée par Foucault.

Nous avons déjà évoqué dans le deuxième chapitre de notre étude les mécanismes de

[597] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.,* p.21

cette mémoire généalogique dans l'espace-temps lémébélien, nous allons maintenant analyser de quelle manière elle s'impose dans la constitution des subjectivités.

Il nous semble que le *Manifiesto* réunit de la manière la plus évidente la mise en discours de cette mémoire généalogique[598]. Il est avéré que le *Manifiesto* ne répond à aucune forme littéraire générique. Il s'inscrit plutôt dans la définition classique du Manifeste qui le caractérise comme une déclaration de principes par laquelle est exposé un programme d'action ou une position. Cependant, les traits poétiques et son insertion dans un recueil de chroniques (faisant partie d'un ensemble littéraire) en font un texte hybride, ou liminaire, difficile à classifier. Il est certain que le langage utilisé vise l'interpellation immédiate, raison pour laquelle il devient moins imagé et baroque. Cependant, la métaphore et la métonymie continuent à être présentes ainsi que les figures de sonorité et de cadence. Mais, c'est la présence des questions rhétoriques qui modulent le texte vers la poésie. Il existe un total de treize questions parsemées tout au long du récit qui rythment les topiques abordés.

Il est important de signaler que dans l'imaginaire collectif de la nation le mot *Manifiesto* est plongé dans la discursivité de gauche, car il renvoie à celle du Parti communiste et aussi à la chanson du chanteur chilien assassiné sous la dictature Víctor Jara. Le *Manifiesto* lémébélien contient 154 vers avec une prédominance de la première personne. Trois thématiques imbriquées transparaissent : le rapport complexe entre la discursivité de la gauche et l'homosexualité, l'idée de masculinité véhiculée par la gauche et la construction et déconstruction de celle-ci. Ces trois thématiques sont reliées par la mise en discours et l'avènement de la subjectivité qui énonce, que nous allons assimiler au « je » poétique.

Le « je » poétique questionne l'histoire de la gauche révolutionnaire à travers l'histoire intime. Premièrement, ce sont les souvenirs liés à la famille, au vécu personnel qui sont évoqués : « *Es un padre que te odia / Porque al hijo se le dobla la patita / Es tener una madre de manos tajeadas por el cloro Envejecidas de limpieza* ». Ceux-ci glissent ensuite vers l'histoire du pays par l'intermédiaire de questions rhétoriques : « *Nos meterán en algún tren*

[598] Dans l'Interview faite par Isabel López avec Pedro Lemebel, l'écrivain expose le contexte de son Manifesto : "Yo escribía cuentos y me resultaba, me resultaban bien. Me gané hasta unos premios. Pero... pero, al escribir un manifiesto sobre mi homosexualidad, de alguna manera, me inserté entre lo público en el año 87 más o menos. Creo que después de ese manifiesto, como que yo entendí lo que era la crónica. Como que en esta escritura que yo iba a desarrollar podía estar acentuado, por ejemplo, mi color sexual, por no decir elección sexual o qué sé yo, mi color sexual, color que puede ser tornasol. Mi elección sexual, es como decir "Pero ¿dónde elección? Tú la elegiste esta huevá". Algo de eso hay. Pero eso fue uno de los motivos fundamentales, básico para que yo me inscribiera en el género de la crónica [...]." LÓPEZ Isabel, *La question du genre dans les chroniques de Lemebel*, Université Paris IV Sorbonne, Thèse

de ninguna parte / Como en el barco del general Ibáñez / Donde aprendimos a nadar », pour finalement déboucher sur l'histoire de l'humanité : « *¿No habrá un maricón en alguna esquina desequilibrando el futuro de su hombre nuevo?* »

Ainsi, est établie une cartographie mémorielle qui aborde et perturbe autant l'histoire intime que collective. Les trois dimensions historiques manifestes convergent en une seule dimension, en franchissant les frontières ou plutôt en dissolvant les frontières. Mémoire intime, nationale et universelle acquièrent la même valeur sémantique.

Le « je » poétique prédominant glisse vers les « nous » à plusieurs reprises. De la même manière que les trois dimensions historiques ont été dissoutes, la marque singulière de la personne grammaticale tend à disparaitre. En même temps que le « je » poétique devient nous et vice-versa, l'interlocuteur se constitue de manière récursive tout au long du récit en faisant de sa présence presque une ubiquité. Par exemple, le « *usted* » qui apostrophe est répété plus de onze fois au long du récit et le mot *compañero* plus de quatre. Cette manière de répéter la présence de l'absence du récepteur du *Manifiesto* vise à reproduire de manière textuelle la prédominance de ce sujet phallocentrique de gauche dans l'imaginaire et dans la discursivité.

Cette manière d'éliminer les frontières de l'histoire et donc de la mémoire situe toujours cette dernière dans le domaine de la collectivité. De même qu'il existe un glissement constant entre le « je » et le « nous » poétiques, la mémoire glisse vers une mémoire collective.

En ce sens, la pensée de Rosi Braidotti concernant la mémoire nous semble pertinente. Dans le projet de la philosophe, la mémoire est fondamentale dans la constitution des subjectivités postmodernes et de ses possibles figurations. Adoptant les réflexions de Spinoza et de Deleuze et de Guattari, Braidotti considère que la mémoire est collective, partagée et solidaire au sens où la mémoire possède un sens du passé commun qui affecte le présent et qui continuera à affecter le futur. Cette affirmation met en lumière la notion de *responsabilité*, essentielle dans l'œuvre de Spinoza, et fait allusion à notre capacité à *affecter* les autres ainsi qu'à notre propension à nous laisser *affecter*. Braidotti éclaire sa pensée ainsi : « *en virtud de estar interconectados con otros actores humanos y no humanos, compartimos la*

---

doctorale, sous la direction de Milagros Ezquerro, 2007, p.491

responsabilidad incluso por daños que no hemos provocado »[599]. En ce sens, tous nos actes, même celui de se remémorer, relèvent de la responsabilité.

La généalogie s'impose, le « je » poétique récupère par l'intermédiaire des questions poétiques l'histoire des homosexuels agressés, violentés, assassinés.

> *Nos meterán en algún tren de ninguna parte*
> *Como en el barco del general Ibáñez*
> *Donde aprendimos a nadar*
> *Pero ninguno llegó a la costa*
> *Por eso Valparaíso apagó sus luces rojas*
> *Por eso las casas de caramba*
> *Le brindaron una lágrima negra*
> *A los colizas comidos por las jaibas*
> *Ese año que la Comisión de Derechos Humanos no recuerda*[600].

L'événement refoulé de la mémoire du pays revient comme un symptôme qui exprime la maladie de l'oubli forcé de l'Histoire. Bien que cet acte ne puisse pas être corroboré par les historiens chiliens par l'absence de preuves, il est utilisé ici comme une image renvoyant à la loi 11.625[601] appelée « *Ley de Estados Antisociales* » promulguée par le président Carlos Ibañez del Campo en 1954 et par laquelle les homosexuels, au même titre que les vagabonds et les fous, pouvaient être incarcérés à tout moment, seulement pour le fait d'exister en tant que tel. Récupérer cette partie presque effacée de l'histoire et la ramener au présent comme un fait isolé afin de le réinstaller dans un imaginaire fait partie d'un travail généalogique. Mais ce travail réside surtout dans la volonté de mettre en relation les faits du passé, aussi imprégnés par la violence étatique, et cela à partir du présent du « je » poétique, marqué par la violence du militantisme de gauche. L'écriture devient passerelle reliant ces deux réalités historiquement lointaines, mais analogues. Cependant, le trait généalogique le plus évident repose sur la conscience de la mémoire collective qui implique ces faits historiques. Les marques grammaticales renvoyant toujours à la troisième personne attestent de l'intégration de ce « je » à cette histoire oubliée : « *Nos meterán* », « *aprendimos* ». Il devient conscience du passé et du futur ou plutôt, il réinvestît le passé avec le regard du présent. Il installe ainsi la notion de responsabilité pour les faits survenus, mais aussi pour ceux qui peuvent avoir lieu dans un futur. De cette manière, le « je » poétique porteur d'une mémoire généalogique

[599] BRAIDOTTI Rosi, *Transposiciones, op. cit.,* p.208
[600] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.,* p.84
[601] Ley 11625, Ministerio de Justicia. 5°Los que por cualquier medio induzcan, favorezcan, faciliten o exploten las prácticas homosexuales, sin perjuicio de la responsabilidad a que haya lugar, de acuerdo con las

perçoit dans les événements du présent une subsistance latente du passé. Lorsqu'il demande une fois de plus : « *Por eso compañero le pregunto ¿Existe aún el tren siberiano de la propaganda reaccionaria?* », nous voyons se dévoiler une hantise du passé réactualisé. À travers la question rhétorique, presque assertion déguisée, le « je » confronte le récit de l'histoire de la gauche révolutionnaire, égalitaire et démocratique, en l'interpellant par une forme de discontinuité de son propre récit. L'idéal révolutionnaire est ainsi déconstruit.

Le *Manifiesto* commence par l'évocation de l'enfance, chronotope mémoriel privilégié par l'auteur et il finit par l'image presque angélique d'un enfant marqué par sa différence « *Hay tantos niños que van a nacer con una alita rota* ». L'image poétique fait irruption dans le tissu textuel adoucissant le ton réquisitoire mené dans la plus grande partie du récit, de façon à introduire l'affectivité, véhiculée par le diminutif, que le « je » poétique projette sur les nouvelles générations. La puissance de la métaphore cristallise la notion de responsabilité mise en exergue. Le futur est assujetti par le passé ou plutôt par les actes du passé et en ce sens la responsabilité passe non seulement par le fait de remémorer, mais aussi par les connexions affectives entre le passé et le futur. Les derniers vers du *Manifiesto* corroborent ce degré d'affection lorsque la voix poétique remplace l'interpellation par le désir d'un avenir véritablement égalitaire, même pour les différences *différentes.* « *Y yo quiero que vuelen compañero/ Que su revolución/ Les dé un pedazo de cielo rojo/ Para que puedan volar* ».

La voix énonciative révèle non seulement la mise en place d'une mémoire généalogique, mais aussi un haut degré d'engagement vers son présent. Autrement dit, tout au long du « *Manifiesto* » le sujet de l'énonciation expose la conscience de son positionnement dans l'espace-temps dans lequel il habite et qu'il revendique et proclame à travers le tissu textuel.

La poète féministe Adrienne Rich a appelé cette démarche « la politique de localisation » qui consiste à se situer dans la propre réalité sociale, ethnique, de classe, économique et sexuelle qui détermine les conditions matérielles du *parler.* Cela implique un *éveil politique,* donc une pratique de responsabilité. Ainsi, parler à partir de son positionnement, qui prend en compte non seulement les différences biologiques, mais aussi sociosymboliques serait hautement subversif et constituerait donc une pratique de résistance.

La política de las localizaciones consiste en trazar cartografías del poder basadas en

---

disposiciones de los artículos 365, 366, 367 y 373 del Código Penal, www.leychile.cl [consulté le 24 mai 2012].

> *una forma de autocrítica donde el sujeto elabora una narrativa crítica y genealógica de sí, en la misma medida en la que son relacionales y dependen del escrutinio externo*.[602]

Dans le *Manifiesto,* cette politique de la localisation se cristallise à travers une sémantique du corps enraciné dans l'histoire qu'il porte. Tout d'abord, cette *loca*lisation est de l'ordre de la généalogie sociale. Le « je » poétique recrée et revendique ses origines prolétaires, en insistant sur sa différence non seulement sexuelle, mais aussi socioculturelle. Cela est rendu visible par la triple anaphore de négation du début du texte qui situe la voix énonciative à distance d'autres voix homosexuelles et dans une position de lutte contre la violence homosexuelle. Le rythme ternaire qui procure un effet de parallélisme ou de simultanéité est abruptement interrompu, en renforçant l'opération sémantique de différenciation de la voix narrative.

> *No soy Pasolini pidiendo explicaciones*
> *No soy Ginsberg expulsado de Cuba*
> *No soy un marica disfrazado de poeta*
> *Aquí está mi cara*
> *Hablo por mi diferencia*[603]

Malgré les cicatrices de violence et de lutte qui rassemblent les deux figures culturelles citées, la voix poétique s'affranchit puisqu'elles proviennent des pays développés et les représentent. De cette manière, le « je » met en évidence la différence de ceux qui sont différents malgré leur lutte commune. En effet, ils ne partagent pas les mêmes différences, ni les mêmes cicatrices. Les homosexuels du *premier monde* ne portent pas la même symbolique que ceux du tiers-monde. Ce dernier point est un topique systématique du projet littéraire lémébélien.

D'autre part, la voix poétique se constitue à partir de sa corporalité, de son visage, sans ornements ni comparaisons ; la mémoire associée à ses origines sociales étant le seul élément qui détermine le narrateur. La figure de la mère véhicule la mémoire de ce qui est prolétaire, du labeur et du sacrifice : « *Es tener una madre de manos tajeadas por el cloro / envejecidas de limpieza »*[604]. La corporalité demeure la marque révélatrice du positionnement social.

Le deuxième positionnement qui ressort dans l'énonciation est un positionnement éthico-politique. Le récit met en évidence l'engagement militant de gauche de la voix

[602] BRAIDOTTI Rosi, *Metamorfosis*, Madrid, Akal, 2005, p. 27
[603] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit*, p. 83
[604] *Ibidem*., p.84

énonciative lorsqu'il profère quatre fois le mot « *compañero* » comme acte de liaison par la parole. De plus, celui-ci est corroboré avec l'épitexte du *Manifiesto* confirmant qu'il avait été acclamé dans un acte politique de gauche en 1986, pendant les premières lueurs de rébellion contre la dictature. Cependant, le sujet de l'énonciation manifeste sa différence concernant les idées unitaires et ankylosées de la gauche, puisque malgré la discursivité elle ne laisse pas de place à la multiplicité, à la différence. Dans ce geste perturbateur et déstabilisateur, dans le contexte dans lequel il a été émis, la voix poétique dévoile l'empreinte éthique qui la constitue, puisqu'elle revendique ses convictions politiques tout en les critiquant et en les déconstruisant.

La première déconstruction repose sur l'idée du prolétariat égalitaire et libre pour tous : *« Pero no me hable del proletariado / Porque ser pobre y maricón es peor ».* Le tissu littéraire rend compte de la déconstruction à travers une discontinuité de la pensée. L'impératif négatif émerge de manière soudaine au fil des idées. Il semblerait qu'en désordonnant la logique du *Manifiesto*, le mode grammatical préparerait le chemin pour désordonner le discours idéologique de la gauche militante. Ce que Lemebel perturbe est la généalogie du discours historique prolétaire dans lequel il existe une lutte et une conscience de classe, vraisemblablement universelle, mais qui en définitive efface les particularismes et les différences, parce que ces derniers sont associés à une politique fragmentaire ou individuelle et donc bourgeoise, qui va à l'encontre de la révolution sociale de tous et par tous.

La deuxième déconstruction découle de la première puisqu'elle altère l'idée d'Homme nouveau et de sa corrélation avec la représentation de la virilité élaborée par le discours de la gauche. Autrement dit, l'Homme nouveau (non pas femme ou autre) doit se constituer par une certaine représentation du *viril*. Étymologiquement le mot proviendrait du terme *vir* qui désigne le mâle et *vira* du sanskrit signifiant « héros », « fort ». Si nous regardons de près cette corrélation, nous voyons que l'idéal fixé par la gauche est indéniablement masculin et forgé dans les manifestations de force physique.

En revanche, le « je » poétique choisit la voix, le regard et le « *culo* » comme dispositif de constitution de sa virilité (sa *loca*lisation), en s'affranchissant des représentations de force.

> *¿Existe aún el tren siberiano de la propaganda reaccionaria? Ese tren que pasa por sus pupilas*

Cuando mi voz se pone demasiado dulce.
Si le hablo de estas cosas y le miro el bulto No soy hipócrita
Yo no pongo la otra mejilla
Pongo el culo compañero.

Ces trois parties du corps opèrent comme des dispositifs qui renvoient à l'idée de création d'un nouvel ordre. Ainsi, le regard intrusif exhibe les zones interdites de la sexualité, la voix énonce la violence sexuelle lorsque celle-ci ne rentre pas dans les normes. Enfin, la proclamation du « *culo* » à la place de la joue fonde une nouvelle manière de comprendre la lutte, cette fois-ci marquée par l'homosexualité et sa jouissance. De cette manière, le corps du « je » poétique devient zone d'intervention dé-constructive de cet Homme nouveau, de sa virilité et de la société prétendue et revendiquée.

Ce nouvel ordre est longuement développé par le « je » poétique qui narre les autres formes de virilité possibles. La virilité passe alors par le fait d'accepter sa différence et les différences : « *Defiendo lo que soy* / *Y no soy tan raro* » et « *Yo acepto al mundo* ». Il est intéressant de signaler la prédominance de la sonorité de la voyelle « o » dans les trois phrases. Phonétiquement, cette voyelle nous renvoie à un son grave, ce qui implique une voix déterminée et forte qui veut imposer son existence. Dans sa forme la voyelle nous renvoie à la figure du cercle qui, comme le signale Platon, est une forme composée par le plein et le vide. Autrement dit, le cercle est une figure intermédiaire entre la forme et la non-forme ou le Même et l'Autre (*Y no soy tan raro*). Dans ce sens, son utilisation renforce l'idée de la différence des différents.

En outre, la virilité se fonde également par la violence physique et symbolique, mais subies et non provoquée. Ainsi le "je" exprime sa propre définition : « *Mi hombría es atajar cuchillos / en los sótanos sexuales donde anduve* » « *cargar con esta lepra* », et « *morderse las burlas* ».

Cette manière de constituer une autre représentation de la virilité dans une corporéité marquée par la différence sexuelle est une façon politique d'interrompre l'ordre du discours de gauche, en même temps que l'idéal de société. Pourtant cet exercice d'interruption ou cette proclamation, n'efface pas les questions rhétoriques parsemées dans le *Manifiesto*, qui continuent à expliciter la farce d'un idéal de société apparemment libre et juste. Ainsi, à la question « *¿No habrá un maricón en alguna esquina desequilibrando el futuro de su hombre nuevo*? s'associe *¿Van a dejarnos bordar los pájaros / las banderas de la patria libre? »*

Réflexions qui restent encore d'actualité.

4.3.1. Aiôn avant Chronos

Si les subjectivités lémébéliennes, sont assujetties, pour la plupart, à l'exercice mnémonique, les questions qui font surface sont : de quoi se souviennent-elles ? Par quel biais se souviennent-elles ? Comment se souviennent-elles ? D'où se souviennent-elles ?

En analysant de près les six ouvrages évoqués nous retrouvons quatre thématiques réitératives ou plutôt *lieux de mémoire* auxquels les subjectivités lémébéliennes font référence de manière récurrente : l'enfance, les liens d'amitié, les amours, les douleurs et relié à ceux-ci les traumas. Nous les appelons lieux de mémoire parce que d'une part, ils opèrent comme convergence entre la mémoire corporelle et l'espace-temps et d'autre part, car ils sont souvent convoqués par les subjectivités, devenant presque des lieux communs, revisités continuellement. Dans ce sens, pour nous les lieux de mémoire ne répondent pas aux endroits désignés par le discours historique. Ils se transforment en « indices de rappel, offrant tour à tour un appui à la mémoire défaillante, une lutte contre la lutte de l'oubli »[605]. Ces quatre lieux qui renvoient en apparence à l'espace intime et donc individuel vont se révéler être toujours attachés à la communauté (grégaire) qui grâce à la praxis littéraire deviendra collectivité, voire universalité.

Regardons les chroniques d'enfance presque autobiographiques de Lemebel, particulièrement présentes dans le recueil *Zanjón de la Aguada*. L'exercice mnémonique de la subjectivité commence tout d'abord par une réflexion renvoyant à un fait participant de la réalité sociale et donc de la collectivité ; les souvenirs du premier jour d'école, de la communion, des chansons de *folletín*[606] se poursuivent avec l'émergence d'un souvenir qui jaillit de manière soudaine au sein de la réflexion, en s'installant abruptement dans le récit. Il semblerait que nous sommes face à une invasion de la pensée, laquelle s'efface pour s'ouvrir à la temporalité de l'*eikôn*[607]. Ce procédé positionne la pensée comme tributaire de la

[605] Paul Ricouer, dans *La mémoire, l'histoire et l'oubli* expose comme l'*eikôn* a été pour Platon l'idée centrale de la problématique de la « représentation présente d'une chose absente », autrement dit de la mémoire. Paris, Seuil, 2000, p.8

[606] Nous parlons particulièrement de la chronique "*La Ciudad sin ti"* du recueil *Serenata cafiola.*

[607] Dans la tradition grecque le mot *eikôn* renvoie à la notion d'image, qui vient de *Feikô,* être semblable à. Platon définit l'*eikôn* comme une ***reproduction*** fidèle, qui conserve strictement les proportions et les couleurs de

mémoire, dans un rapport hiérarchique indissoluble.

Regardons brièvement les premières lignes de la chronique *La Ciudad sin ti*, où nous observons ce procédé se déployer :

> *Esas que escuchan las tías solas o las mujeres cursis. Canciones de folletín que a veces aúllan en algún programa radial. Y era tan raro que te gustara esa melodía romanticona a ti, un muchacho de la Jota, en ese liceo público donde cursábamos la educación media en plena Unidad Popular*[608].

Le souvenir du jeune de la *Jota*[609] fait irruption dans les divagations du narrateur, en reproduisant la dynamique du flux et de la coupure. Le souvenir s'installe et se concentre dans un nœud thématique : la nuit blanche que le narrateur passe avec le jeune de la *Jota* afin de protéger la fresque peinte par le groupe d'action Ramona Parra. Mais ce souvenir se répand et convoque une multiplicité d'autres thématiques comme la lutte, le contexte politique de l'époque et la dictature. Le souvenir individuel devient force centripète.

Quant à leur forme, ces lieux de mémoire sont investis par des figures de répétition ; mots, phrases ou refrains de chansons qui opèrent comme des éléments en résonance, en renvoyant à l'*eikôn* (image) et au *tupo*[610] *(*empreinte), à la présence et à l'absence. Par exemple, dans la chronique citée plus haut, le refrain de la chanson « *La ciudad sin ti* » est répétée six fois tout au long du récit. Cette répétition insiste sur le mécanisme de réverbération du souvenir, compris comme phénomène de persistance lorsque sa source a disparu. En même temps, il acquiert un certain trait obsessionnel ou cumulatif qui pourrait s'associer à la place que la mémoire tient dans les subjectivités lémébéliennes. En outre, il faudrait signaler que ces répétitions opèrent aussi au niveau rythmique, les récits acquièrent une harmonie marquée par un *continuum* des phrases qui semblerait ne pas finir et par la prédominance des accents graves. Enfin, cet exercice de mémoire est rendu visible à travers les paronomases et les calembours.

Dans ces lieux de mémoire, nous retrouvons un territoire mémoriel par lui-même, une véritable île de la mémoire : la musique. Celle-ci établit toujours des ponts avec ces lieux de

---

l'original. Dans ce sens, l'*eikôn* est intimement lié à la mémoire, à la mimesis.
http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/EIDOLON.HTM [consulté le 11 mars 2015].

[608] LEMEBEL Pedro, *Serenata cafiola, op., cit.,* p.37

[609] La *Jota* est le surnom donné aux jeunesses communistes du Chili qui ressemblent des jeunes de 14 à 28 ans.

[610] Dans son livre magistral, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricoeur aborde la question de la mémoire et de l'empreinte à partir d'un dialogue de Platon, La Théétète. Dans ce dialogue le philosophe grec met en relation deux problématiques : celle de l'*eikôn*, (image ou imagination) et de *tupos* (l'empreinte) abordée par la métaphore du bloc de cire. Elle compare l'âme (ou l'esprit) à un bloc de cire qui sert à imprimer, à graver les

mémoire, mais en même temps elle condense toute une sémantique particulière. Soit les sujets lémébéliens ont toujours sur les lèvres les titres ou paroles de tangos, de *cuplés*, de boléros, ou de chansons d'amour, soit la musique apparait comme la toile de fond d'un souvenir. Enfin, le paratexte –titres ou épigraphes- utilisé dans les recueils vise aussi à rendre omniprésent ce territoire. Il faudrait noter ici que son avant-dernier recueil est intitulé *Serenata cafiola* et que sa structure interne est comblée par des références musicales.

Cette île mémorielle musicale porte une sémantique singulière lorsqu'elle fait référence la plupart du temps à la réalité populaire. Ces sons ont été partagés par les classes sociales les moins aisées et les plus démunies, en les transformant en signe presque identitaire. Cette musique populaire imprégnée par le sentimentalisme et l'affection participe de la prise de positionnement de la subjectivité autant dans la dimension sociale, reliée à la classe populaire, qu'aux manifestations d'une éducation sentimentale. Nous retrouvons plusieurs exemples tout au long des recueils, mais les plus significatifs sont ceux reliés à l'affectivité pour l'utopie socialiste revendiquée par la *Nueva canción chilena* ; comme les chansons du *Víctor Jara*[611], *Violeta Parra*[612], *Quilapayún* [613] ou pour une chanson contestataire comme *Los prisioneros*[614] ou *Manu Chau*[615]. Cela passe aussi par une affectivité plus candide comme celle véhiculée par la *Nueva ola*[616] avec des allusions spécifiques à la chanteuses *Cecilia*[617] et *Gloria Benavides*[618]. Cette affection devient sentimentalisme pur à travers les tangos et les boléros. Les premiers sont majoritairement révélés par des citations hypertextuelles par exemple dans la phrase « *Los muchachos de antes no usaban vaselina* »[619] qui détourne le titre du tango « *Los muchachos de antes no usaban gomina* »[620], ou plus spécifiquement dans la chronique « *El tango triste del macho chileno* »[621].

Les boléros prennent place à travers les allusions aux deux grands chanteurs de la

---

sensations, les pensées (*semeia*). op., cit. pp 8-9-10
[611] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit*., p. 83
[612] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit.* p.65
[613] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit*., p.105
[614] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit*. Il s'agit d'une citation utilisée pour introduire le chapitre « Río Rebelde »
[615] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.,* p. 246
[616] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.,* p.54
[617] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.,* p.131
[618] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.,* p.21
[619] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit.,* p.45
[620] ROMERO Manuel (1926). Ce rapprochement a été signalé par la professeure María Angélica Semilla Durán.
[621] LEMEBEL Pedro, *Serenata cafiola, op., cit.,* p.141

scène latino-américaine du genre *Lucho Gatica*[622] et *Palmenia Pizarro*[623]. Finalement, il y a une place pour la chanson « *cebolla* » avec les récits consacrés à *Miriam Hernández*[624], *Zalo Reyes* et *Lucho Barrios*[625].

Une autre caractéristique de cette mémoire est qu'elle ne s'inscrit pas dans une temporalité linéaire, registrée (*Chronos*), centralisée, mais plutôt dans un temps irrégulier, discontinu et cyclique (*Aiôn).* Gilles Deleuze établit la différence entre les deux temps, en reliant *Chronos* au temps de l'être, le *molar*, le masculin et le second avec *le devenir*, le moléculaire, le féminin[626]. Dans ce sens, la contre-mémoire, suivant la généalogie d'*Aiôn,* se bâtit depuis les fluides du devenir actif et de la prise de conscience à laquelle elle donne lieu. La contre-mémoire est intense, zigzagante, désordonnée, libérée de la peur et pour cela, profondément productive.

Aiôn rythme les souvenirs des subjectivités, ces lieux de mémoire. Les souvenirs suivent les temps des cycles et non des temporalités définies. Nous le voyons dans l'absence de marques chronologiques fixes dans les récits mémoriels. Il existe toujours un indice temporel, mais qui n'est jamais précis : « *pareciera que en la evocación de aquel ayer* »[627], « *por entonces, en la Unidad Popular* »[628], « *y ocurrió un día* »[629], « *por allá, en los sesenta* » qui sont couplés à une incertitude généalogique du souvenir « *fue por allá en ...* », « *dicen mis padres* ».

Cette imprécision situe le souvenir dans un cycle défini par les événements marquants, sans début ni fin, transformant le souvenir en un lieu foncier, constamment revisité, presque nécessaire, comme la respiration ou le sommeil. Nous pouvons corroborer cette affirmation notamment avec les souvenirs évoquant les douleurs provoquées par la dictature, et qui comme nous l'avons exposé précédemment, reviennent sous la forme de « *golpecitos* », c'est-à-dire des petits coups au fil des récits, en reproduisant le temps cyclique.

La mémoire privilégiant l'*Aiôn* se présente également dans les récits dans lesquels les

[622] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.* 141
[623] LEMEBEL Pedro, *De perlas y cicatrices, op., cit.,* p. 33
[624] *Ibidem.,* p. 66
[625] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.*, p. 255
[626] DELEUZE Gilles, *Logiques du sens*, Paris, Seuil, 1969, pp.190-195
[627] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.,* p.15
[628] *Ibidem.,* p. 36
[629] LEMEBEL Pedro, *Adiós Mariquita linda, op., cit.,* p.44

souvenirs visent la mémoire heureuse ou celle « qui revoit » et non celle qui « répète »[630], par laquelle les folles revivent les temps passés, les amitiés, les folies. Nous pouvons le corroborer dans les chroniques *La Noche de los visones* et *Éramos tantas tontas juntas*. Dans ces récits, la voix narrative collective, ce « nous », convoque les expériences du passé à travers l'oralité, en nous renvoyant continuellement à la conversation. Même si cette description est prise en charge par un personnage-narrateur, celui-ci transforme sa narration en un fait partagé « *Tampoco éramos tantas, apenas un grupillo estudiantil medio camufladas en la túnicas hindúes »*[631] ; ce qui module le récit par la *rencontre*, qui est le but de toute conversation. Il est déployé ainsi une rencontre des voix qui de manière directe ou indirecte participent à la narration, comme nous pouvons le constater dans le récit *La Noche de los visones*, dans lequel les différentes folles interviennent en énonçant et en articulant le récit. Il existe également une rencontre avec le lecteur qui est convié à participer au souvenir à travers les questions apparemment rhétoriques parsemées dans les textes, comme nous pouvons l'apprécier dans l'extrait suivant : « *Después nos íbamos por la noche, riendo, fumando yerba ; a lo que fuera, total el pueblo estaba arriba, ¿qué nos podía pasar ? »* Le but de la question rhétorique est ici annulé, puisque le lecteur est poussé à accorder une réponse qui réside dans le fait de connaitre dès lors le futur tracé. En effet, ce qui pouvait arriver est déjà survenu.

Cette mémoire orale ou de la *conversation* engage toujours une communauté et des rapports affectifs qui partagent les moments cristallisés. C'est la corporalité, une fois de plus, qui est convoquée pour révéler ces affections. Dans le traitement du souvenir, il y a là toujours un déferlement descriptif des postures, des gestes, de la proxémie des corps dans l'espace mémoriel évoqué. Cette préoccupation de raconter de manière minutieuse l'autrui expose les liens entretenus par la communauté et l'affection qui les constitue. Nous approfondirons ultérieurement l'idée de communauté présente chez les folles. Cependant, il faut signaler que la description des corporéités est un procédé lémébélien associé au lien social. Les communautés décrites par l'auteur vont être marquées par la transformation de leur corporalité. Par exemple, les corps évoqués dans l'extrait ci-dessous éprouvent de la joie, du désir et de la vie. Quelques-uns de ces corps vont devenir des corps moribonds

[630] BERGSON Henri, *Matière et mémoire*: *Essaie sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, 1963, p. 234
[631] LEMEBEL Pedro, *Serenata cafiola, op., cit.*, p.105

(cadavériques) qui conformeront d'autres communautés, cette fois-ci déterminées par la dégradation et la mort.

> *Algunas locas se paseaban entre ellos, simulando perder el vale de canje, buscándolo en sus bolsos artesanales, sacando pañuelitos y cosméticos hasta encontrarlo con gritos de triunfo, con miradas lascivas y toqueteos apresurados que deslizaban por los cuerpos sudorosos […] Todas eran felices hablando de Música Libre, el lolo Mauricio y su boca aceituna, de su corte de pelo a lo Romeo […] Todas lo amaban y todas eran sus amantes secretas. « Yo lo vi. À mí me dijo. El otro día me lo encuentro ». Se apresuraban a inventar historias con el príncipe mancebo de la TV*[632].

À cet égard, la mémoire qui revoit les détails des corporéités dans l'espace est une mémoire qui agit non seulement à partir du rappel des moments, mais de la reconnaissance des autres corps. Cet élément rejoint l'idée du *remainiscing «* qui consiste à faire revivre le passé en l'évoquant à plusieurs »[633]. Dans ce sens, il n'existerait pas de mémoire solitaire, mais une mémoire solidaire. Regardons de près comment le souvenir devient communautaire :

> *Tampoco éramos tantas, apenas un grupillo estudiantil medio camufladas en las túnicas hindúes, pasando colipato por gurú […]. Aquí y allá enlazaban cintas al floripondio, confiados en que el futuro sería así. Una mochila repleta con amores de bámbula, frasquitos de pachulí y blues de la Janis Joplin […] Ese verano del 72 supe lo que era un conchazo cuando aseguré ante todas que nunca iba a invitar a mi casa a un coliza. Nunca va a pisar mi casa un maricón. Se produjo un silencio y la Trolebús dijo, con la mandíbula caída: Y tú entrarás volando linda. De aquel grupo no supe más después del golpe. Nunca más vi a ninguna, y ahora que atravieso frente al esqueleto chamuscado de la Unctad III en Alameda, siento en el ayer cascabelear sus risas, y un leve recuerdo me trae el recuerdo de mis primeras amiguis loquis, cuando éramos tan jóvenes y bellamente tontas en el ingenuo sueño de un trizado adolecer*[634].

Cette mémoire solidaire est reconstituée dans l'extrait par l'alternance des voix narratives qui passent d'un « je » à un « nous », ainsi que par la combinaison des discours narrativisés, transposés et rapportés. Cette présence des trois distances narratives condensées exprime la volonté de reconstruire la mémoire à travers les pensées, les sentiments et les anecdotes sans faire de distinction. La mémoire communautaire est alors inclusive. Cette mémoire solidaire se perçoit aussi dans l'aspect éthique, lorsque la mémoire intime du narrateur convoque la mémoire historique d'un passé libertaire.

---

[632] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit., p.*11

[633] Notion créée par Edward Casey, *Remembering A phenomenogical Study*, Boomington et Indianapolis, India University Press, 1987. Apparu en RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli., op., cit.*, p. 46

[634] LEMEBEL Pedro, *Serenata cafiola, op., cit.* p. 107

4.3.2. Mémoire et imagination

Si l'exercice de remémoration ou de contre-mémoire se fonde sur l'affectivité, comme nous venons de l'exprimer, il se constitue aussi à partir de l'imagination qui fonctionne comme sa contrepartie. Le corps peut *se souvenir* des sensations, traces et expériences tout en étant capable de discerner les similitudes et les différences entre les divers vécus et sensations. Ici, l'imagination fait surface. La grande majorité des souvenirs se présentent à nous sous forme d'image ou « d'images-souvenirs » comme le propose le philosophe Bergson[635]. Faire œuvre de mémoire c'est rappeler à l'esprit les images du passé. Ainsi, affectivité et imagination consolident une trame spéciale pour l'exercice mnémonique.

Dans l'extrait que nous venons de citer, la force de la description la rapproche presque de l'exercice stylistique de l'éthopée, qui rend le passé presque présent et réel, en soulignant ces images-souvenirs chargées d'une mémoire ravivée grâce à l'écriture. La métaphore, presque enfantine, renvoyant au futur « *mochila* », les diminutifs, la syntaxe disloquée, l'introduction d'une anecdote anodine et le fait de faire présent ce passé à travers une sémantique de l'affection « ***siento*** […] *cascabelear sus risas* » rendent visible les traits narratifs de l'évocation. Ainsi, l'acte narratif esthétise le souvenir. Ces traits sont renforcés par l'opposition du temps verbal du futur employé dans l'anecdote et du passé simple de la phrase suivante, ou avec le passage abrupt du récit anecdotique au présent qui remémore.

À partir de ces éléments, nous pouvons nous demander comment cette mémoire affective est modelée lorsque les épisodes traumatiques de l'histoire sont évoqués.

La mémoire minoritaire ou contremémoire possède un lien étroit avec l'événement traumatique. Comme l'explique Rosi Braidotti, un trauma est « *por definición, un acontecimiento que hace estallar las fronteras del sujeto y desdibuja su sentido de identidad. Los traumas suspenden y hasta suprimen el contenido real de los recuerdos* »[636]. Le trauma enveloppe le temps, l'arrête ; ce qui établit un *maintenant* éternel insoutenable et linéaire, en empêchant un futur possible. Les situations de domination extrêmes cherchent à priver l'être

[635] « Un être humain qui rêverait son existence au lieu de la vivre tiendrait sans doute ainsi sous son regard, à tout moment, la multitude infinie de son histoire passée. » BERGSON, Henri, *Matière et mémoire,* Paris, PUF, 1968, p.172

[636] BRAIDOTTI Rosi, *Transposiciones, op., cit.,* p.208

humain de son humanité, à le réduire à une *vie nue*, selon l'analyse du philosophe italien Giorgio Agamben[637].

D'où l'importance d'une mémoire minoritaire incarnée qui s'efforce de se souvenir, pour se réapproprier une mémoire historique ou généalogique qui lutte contre le trauma. Ici, l'*évocation* est fondamentale, car elle mobilise non seulement l'expérience traumatique vécue, mais aussi l'imagination, ce qui lui donne une manière de dépasser les traces de la violence.

La chronique *El informe Rettig (o recado de amor al oído insobornable de la mémoire)* nous semble aborder de manière précise la question signalée. Le récit a été écrit quelques mois après de la remise du rapport de la commission d'enquête sur les violations des Droits de l'Homme commises sous le régime militaire d'Augusto Pinochet au Chili de 1973 à 1989[638].

La chronique qui remémore les disparus de cette période est structurée par l'évocation de leurs absences dans le but de les convoquer par leur présence. De cette manière, la chronique reproduit le cheminement mnémonique qui ramène au présent l'absent. Ce procédé généalogique renverse le raisonnement de l'horreur dont la fin ultime est la suppression de l'être humain. Ici nous est révélé le chemin inverse, passant du vide au plein. C'est la raison pour laquelle, nous pourrions distinguer deux passages dans le récit.

La narration traumatique des enlèvements est menée par un narrateur collectif, lequel est signalé la plupart du temps à travers les marques déictiques du complément direct « *nos hiciera* », par les terminaisons verbales « *nos obligamos a soñarlos profiadamente* », mais presque jamais par le pronom personnel. Cette manière d'omettre le *nous* comme sujet agissant ou menant les actions, vise à reproduire linguistiquement la violence perpétrée sur les subjectivités qui énoncent et sur celles qui sont énoncées par le narrateur. Le *trauma* immobilisant les subjectivités est d'une certaine manière évoqué.

Dans ce sens, le fait narratif s'érige comme déclencheur d'une mémoire dépassant les actes de violence. La subjectivité qui remémore narre l'horreur en la détournant, en la faisant rentrer dans le tissu textuel par d'autres biais que celui de la parole nue, littérale. Ainsi, l'absence des corps agressés est poétisée, rendue esthétique :

> *[…] tuvimos que aprender a sobrevivir llevando de la mano a nuestros Juanes, Marías, Anselmos, Cármenes, Luchos y Rosas. Tuvimos que cogerlos de sus manos*

[637] AGAMBEN Giorgio, *Homo sacer*, Paris, Seuil, 1998.
[638] http://www.ddhh.gov.cl/ddhh_rettig.html [consulté le 12 mai 2014]

> *crispadas y apechugar con su frágil carga, caminando el presente por el salar amargo de su búsqueda. No podíamos dejarlos descalzos, con ese frío, a toda intemperie bajo la lluvia tiritando. No podíamos dejarlos solos, tan muertos en esa tierra de nadie, en ese piedral baldío, destrozados bajo la tierra de esa ninguna parte*[639].

La métaphore « *frágil carga* » concentre la double valeur sémantique ; elle signifie les corps sans vie, mais également la volatilisation de la mémoire. C'est un exercice de sublimation du langage qui idéalise également les vies des disparues. Le trope esthétisant trouve sont écho dans l'ensemble d'allitérations qui rythme le souvenir « *no podíamos dejarlos* ». Ces choix construisent une sorte de chant incantatoire visant l'évocation des corps absents, lesquels, comme nous l'avons déjà signalé, sont convoqués à la fin de la chronique.

Il faut signaler que le mot « mort » apparaît seulement deux fois dans le texte, en employant la même forme « *tan muertos* », comme si la parole eut été escamotée. Cependant, comme nous le voyons dans l'extrait, elle se présente de manière soudaine, presque sous la forme d'un enchâssement « *tan muertos en esa tierra de nadie* » afin de signaler que l'horreur est toujours omniprésente, malgré sa maigre représentation.

Mais l'horreur martèle en prenant d'autres chemins. Les figures linguistiques de répétition la véhiculent de manière profuse : « *Y fueron tantas patadas, tanto amor descerrajado por la violencia de los allanamientos. Tantas veces nos preguntaron por ellos* »[640]. Le quantificateur indéfini réitéré corrobore la profusion de la violence, autant matérielle qu'immatérielle. La sonorité implosive de la lettre « t » renouvèle l'idée de violence abrupte qui pourrait reproduire les arrachements de ces corps au sein de leurs familles. La profusion passe aussi par l'énumération des phrases qui décrivent les quêtes des membres des familles dans les lieux officiels. Cette énumération devient la force quantitative qui dénonce le mépris de ceux qui connaissent la vérité : là où se trouvent les corps.

Cette violence intangible du mépris devient visible dans le tissu littéraire à travers la transcription des voix des responsables du silence :

> *Señora, olvídese, abúrrase, que no hay ninguna novedad. Deben estar fuera del país, se arrancaron con otros terroristas […].*
>
> *Que pase el siguiente*[641].

[639] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.,* p.102
[640] *Ibidem.*, p.102
[641] *Ibidem.*

Ainsi, le récit dénonce le silence à travers la parole, par une forme oxymorique qui rend encore plus flagrante cette violence. La disposition de la phrase, détachée du reste du texte, vise l'idée de la possession unilatérale de la vérité, en reproduisant la barrière infranchissable du silence figuré par l'interligne qui sépare les détenteurs de la vérité et ceux qui la poursuivent. Ce silence textuel traduit ce qui est su, mais pas prononcé. La sémantique de la phrase nous renvoie encore une fois au mépris qui tend à effacer l'humanité par la catégorie substitutive « *siguiente* ».

L'acte narratif prend appui sur l'imagination afin de reproduire peu à peu ces corps violentés. « *No podíamos dejarlos detenidos, amarrados…* » La description s'étaye en retraçant les actes de brutalité qui, une fois de plus, sont construits à partir des adjectifs visant l'incommensurable : « *tan muertos, tan borrados, tan quemados* ». Ces phrases courtes qui signifient la mort s'opposent aux phrases longues qui décrivent, en les imaginant, les traversées cauchemardesques de ces corporalités encore vivantes. La chronique propose une sorte de reproduction de la lutte entre la vie et la mort ou entre la durée et l'instant :

> *No podíamos dejar esos ojos queridos tan huérfanos. Quizás aterrados por la oscuridad de la venda. Tal vez temblorosos, como niños encandilados, que entran por primera vez a un cine, y en la oscuridad tropiezan, y en el minuto final buscan una mano en el vacío para sujetarse*.[642]

L'espace de l'imagination s'impose dans le récit par l'intermédiaire des adverbes « *quizás* » et « *tal vez* » qui introduisent autant le doute et l'hypothèse qu'ils n'adoucissent d'une certaine manière l'impact des images de désarroi évoquées. Les yeux deviennent synecdoque des corps violentés par la terreur, mais également signes de vie malgré la soustraction à leur fonction. L'imagination prise par l'affectivité compare ces yeux aveuglés avec un souvenir d'enfance qui renvoie encore une fois à la vie.

La deuxième partie de la chronique met de relief l'exercice de l'anamnèse (du grec *ana*, remonter, et *mnémè*, souvenir) qui, comme son étymologie l'indique, consiste à chercher de manière programmatique les traces du passé. De cette manière, la narration passe de l'absence des corps, seulement évoqués par leurs disparitions, à une présence presque matérielle de ceux-ci.

> *Tuvimos que rearmar noche a noche sus rostros, sus bromas, sus gestos, sus tics nerviosos, sus enojos, sus risas. Nos obligamos a soñarlos porfiadamente, a recordar una y otra vez su manera de caminar, su especial forma de golpear la puerta o de*

[642] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.,* p.103

sentarse cansados cuando llegaban de la calle, el trabajo, la universidad o el liceo[643].

La vie prend le dessus face à la mort. La restitution de la vie passe d'emblée par les actes et les mouvements quotidiens qui renvoient à la vie ordinaire, au temps cyclique, plus qu'aux actes glorieux. Chez Lemebel, la quotidienneté abandonne sa trivialité afin de devenir l'espace qui contient la vie. Cette manière de privilégier les actions minimales est une constante dans le projet littéraire lémébélien, tel qu'il l'exprime lui-même dans un récit : « *las pequeñas historias y las grandes epopeyas nunca son paralelas* »[644]. Les prénoms « *Juanes, Marías, Anselmos, Cármenes, Luchos y Rosas* » auparavant énoncés auprès du linceul mortuaire sont réinvestis maintenant par la vie elle-même.

L'acte de remémoration est ainsi un temps cyclique « *Noche a noche* », « *una y otra vez* » qui doit être renarrativisé. C'est un exercice nécessaire de lutte contre l'oubli et l'imposition d'une mémoire fossilisée par des lois étatiques, comme la loi d'Amnistie et le rapport Rettig interpellé dans le récit. Cette renarrativisation passe également par l'hypotexte du poème de Perlongher « *Cadáveres* »[645] qui est en même temps une réécriture du poème de Paul Eluard « Liberté ». Cette filiation textuelle établit un lien indissoluble entre les peuples victimes de l'horreur et les diverses élaborations artistiques pour l'approcher. Nous voyons également une reconnaissance de ces écrivains résistants qui ont fait de la parole artistique leurs tranchées. La force imaginative, affective, de remémoration ouvre des espaces de mouvement et de déterritorialisation qui permettent de transformer ces vies tronquées - « *tan muertos* » - en vie « *con nosotros ríen, y con nosotros cantan y bailan, y comen y ven tele* ».

La phrase oxymorique complémentée par l'adverbe comparatif assemble mémoire et narration dans un exercice consubstantiel. Il ne peut pas exister de mémoire qui ne soit pas racontée; ce qui engage forcément un acte d'imagination qui ici est véhiculé par le comparatif : « *Nuestros muertos están cada día más vivos como si rejuvenecieran siempre en un eco subterráneo que los canta* »[646].

Le fil conducteur de notre chapitre a été le décèlement des processus de devenir mis en place par les subjectivités alternatives. Le parcours entamé nous a révélé les caractéristiques constitutives qui les positionnent hors du système de pensée dominant ou simplement ce qui

[643] *Ibidem*., p.103
[644] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.,* p.23
[645] PERLONGER Néstor, *Alambres*, Buenos Aires, Último Reino, 1987.
[646] LEMEBEL Pedro*, De Perlas y Cicatrices, op., cit.,* p.103

leur nie le statut de *sujet*. L'écriture devient donc le véhicule dessinant ces subjectivités, en les rendant visibles avec ses particularismes et ses transformations. Lemebel signale les sujets qui portent « *la risa triste* » à travers des stratégies visant à faire ressortir leurs différences même dans l'univers des différents. L'écrivain décrit leur désir de vie, malgré la mort qui rôde, leurs façons de construire une communauté, malgré leur exclusion de la société, et leur positionnement éthico-politique face à la réalité.

Troisième partie

Sentiers

> *Como nubes nacaradas de gestos, desprecios y sonrojos, el zoológico gay pareciera fugarse continuamente de la identidad, no tener un solo nombre, ni una geografía precisa donde enmarcar su deseo, su pasión, su clandestina errancia por el calendario callejero*[647].

Comment procéder à l'objectivation de la subjectivité ? Selon l'anthropologue français François Laplantine, une part importante des sciences humaines prétend cerner et classifier pour mieux saisir le sujet et ainsi le *maîtriser.* Autrement dit, les sciences veulent le réduire à l'état de chose, privé du désir et de la possibilité de contradiction et de négativité. Pour Laplantine, cette posture est erronée et prétentieuse, car le sujet ne peut avoir une définition à priori, « parce qu'il n'est pas un être, mais un *faire en situation* et en *devenir* »[648].

Cette affirmation nous semble assez proche de notre proposition concernant l'étude analytique des subjectivités lémébéliennes. En effet, nous ne prétendons pas définir les subjectivités habitant le monde narratif de l'écrivain chilien pour les classifier, les intégrer à des typologies ou en inventer des taxonomies. Cette posture constituerait un contresens par rapport au projet narratif de l'écrivain, puisque les subjectivités deviendraient hermétiques et pétrifiées. Notre volonté est d'*explorer* les formes de subjectivités contemporaines que Pedro Lemebel expose dans ses chroniques, à travers leurs perturbations et leurs transformations.

[647] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.,* p.62
[648] LAPLANTINE François, *Sujet Essai d'anthropologie politique,* Paris, Téraèdre, 2007, p.8

Pour ce faire, nous proposons cette exploration sous la forme d'une cartographie des figurations qui parcourent les textes de Lemebel. Il nous semble important de reprendre la notion de figuration que nous avons empruntée à la philosophe Rosi Braidotti :

> *Las figuraciones funcionan como personajes conceptuales. No son metáforas sino que, en términos más precisos desde un punto de vista crítico, están materialmente inscritos en el sujeto y encarnan análisis de las relaciones de poder en las que se insertan. […] Ellas encarnan, materialmente las etapas de la metamorfosis que experimenta una posición del sujeto hacia todo aquello en lo que el sistema falocéntrico no quiere que se convierta.*[649]

La philosophe synthétise sa pensée en définissant la figuration comme « *un mapa vivo* »[650], *« localizaciones geopolíticas e históricas sumamente específicas […] o en otras palabras ; como la historia tatuada en el cuerpo.* »[651] En somme, c'est « *una versión políticamente sustentada de una subjetividad alternativa* ».

La notion de *figuration* forgée par la philosophe nous semble très intéressante pour notre travail d'analyse de l'œuvre de Pedro Lemebel. L'écrivain chilien porte en effet un intérêt aux subjectivités alternatives qui ne se limite pas seulement à une analyse du processus d'assujettissement et d'opposition ou de combat vécu par celles-ci, mais il élabore, comme le fait Rosi Braidotti, une véritable cartographie des personnages conceptuels qui portent un positionnement politique et éthique sous-jacent, nous révélant les déplacements de ces subjectivités pour sortir du cadre phallocentrique et logocentrique. Ce travail est mené à partir des stratégies corporelles passant par la matérialité et la langue utilisée.

Notre troisième partie s'organise en deux chapitres autour de la notion de *figuration* et de sa politique de localisation, pierres angulaires de notre recherche. Le premier chapitre aborde les divers personnages « nomades » qui transitent dans les chroniques lémébéliennes. La présence de ces personnages signale la volonté d'explorer et de trouver diverses manières de se représenter, en fuyant l'essentialisme et la pensée binaire. Le nomadisme acquiert ainsi des signifiés, des manifestations et des variations multiples. À partir de cela, nous essaierons de le cartographier, en passant d'abord par le nomadisme identitaire qui se manifeste, dans notre analyse, à travers des processus *désdidentitaires* opérés par les folles et les subjectivités traversées par l'homosexualité. Ensuite, nous nous intéresserons au nomadisme qui est

[649] BRAIDOTTI Rosi, *Metamorfosis*, Madrid, Ikal, 2002, p.27
[650] *Ibidem.,* p.15
[651] *Ibidem.*

palpable à travers le *devenir animal* des amants du narrateur-auteur, et finalement, nous analyserons le nomadisme territorial incarné par les *pobladores.*

Dans notre deuxième chapitre, nous nous attarderons sur l'étude de trois figurations : *femmes, mères et folles*. Nous avons décidé de les relier, car nous constatons que ces trois figures participent d'une osmose ou d'une certaine fusion, surtout dans le cas des folles-mères qui parcourent l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain. Nous commencerons par l'étude du *matérialisme de la chair* mis en évidence dans les matérialités féminines et nous continuerons par les diverses représentations des mères lémébéliennes qui s'appuient sur la tradition *mariale* tout en la métamorphosant.

Chapitre 5. *Figurations Nomadiques*

Lorsque nous évoquons la notion de nomadisme, nous nous inspirons de l'idée du déplacement géographique pour faire référence à tous les processus conscients menés par les subjectivités afin de sortir du cadre socialement codifié des conduites normatives et même de la matérialité. Nous allons aborder ces processus en tant que parcours cartographiques, en empruntant cette notion à la philosophe Rosi Braidotti[652]. Dans cette acception, l'état nomade est compris comme une sorte de subversion des conventions établies. Ainsi, les figurations nomadiques que nous allons aborder suivent trois feuilles de route. La première est l'abolition — voire le rejet — d'une *essence* du sujet, autrement dit d'une entité à laquelle on accorde une unité et une identité définies. La deuxième est le pari d'une nouvelle forme de subjectivité capable de libérer les codes constitutifs inscrits dans notre corps ; ce qui implique d'autres alliances et d'autres affects qui dépassent les limites de l'homme. La troisième est la possibilité d'effacer les frontières sans détruire les ponts qui nous relient à nos territoires parcourus et vécus.

Toutes les figurations nomadiques lémébéliennes présentent une forte empreinte éthico-politique qui les empêche de tomber dans des discours qui excluent ou nient l'*Autre*. Simplement, ils se positionnent – se localisent – à partir du trottoir de la *différence* qui les autorise à tracer d'autres itinéraires de vie et d'affectivité.

5.1. De la multiplicité du « je » dans le « je » : *Corre que te pillo*

Dans cette optique nomade, nous faisons l'hypothèse que l'un des piliers du projet littéraire de l'écrivain chilien réside dans le fait de rendre problématiques les représentations identitaires sexuelles, sociales et politiques généralement admises. Cette problématique se concrétise à travers l'ébauche des représentations identitaires qui se détachent de ce qui est

[652] BRADIDOTTI Rosi, *Sujetos Nómades, op., cit.*

conçu et compris en tant que normale et homogène. Lemebel présente plutôt une dynamique *désidentitaire* ou nomade qui se désolidarise des représentations imposées et totalisatrices. Émergent ainsi des représentations identitaires privilégiant les déplacements et la multiplicité. Le chroniqueur parvient à modeler une multiplicité identitaire marquée par le « presque », le défaut, le simulacre, autrement dit, par tout ce qui est rejeté, refusé ou refoulé.

Nous évoquons ici, la pensée de la philosophe Braidotti concevant ce phénomène :

> *Estos espacios intermedios, estos puntos de transición temporal y espacial, son cruciales para la construcción del sujeto y, no obstante, difícilmente pueden traducirse en pensamiento y representación dado que son en lo que se apoya primeramente el proceso del pensar. Los intervalos o los puntos y procesos intermedios son facilitadores y, en esa medida, pasan desapercibidos, a pesar de que marcan los momentos decisivos en todo el proceso de devenir un sujeto*[653].

Nous analyserons cette dynamique *désidentitaire* à partir de la transformation de subjectivités qui abandonnent l'identité sexuelle qui leur a été attribuée en basculant d'homme à femme, de femme à homme, de manière réelle ou virtuelle. Nous verrons aussi comment ce processus désidentitaire agit sur la masculinité telle qu'elle est donnée à voir et à vivre par la société. Finalement, nous verrons de quelle manière tous ces processus s'accordent toujours avec une localisation spécifique, malgré l'apparente contradiction que cela implique. Nous évoquons ici la théorie de la localisation déjà mentionnée.

Selon le *Dictionnaire philosophique,* le mot identité « désigne d'abord le fait, pour une réalité, d'être égale ou similaire à une autre dans le partage d'une même essence »[654]. « L'homme habite une réalité symbolique, à la fois signifiante et normative qui fonde sa capacité de vivre en communauté. Ainsi, l'action humaine suppose la transmission et l'intériorisation constante de *systèmes normatifs* qui retravaillent en profondeur l'organisation de la psyché et assurent son intégration à un ordre collectif »[655]. Pour sa part, la philosophe Rosi Braidotti conçoit l'identité comme :

> *Un juego de aspectos múltiples, fracturados del sí mismo; es relacional, por cuanto requiere un vínculo con el otro, es retrospectiva, por cuanto se fija en virtud de la memoria y los recuerdos, en un proceso genealógico. Por último la identidad está hecha de sucesivas identificaciones, es decir, imágenes inconscientes internalizadas que escapan al control racional*[656].

---

[653] BRADIDOTTI Rosi, *Metamorfosis, op., cit.,* p.60
[654] AUROUX Sylvain, *Les notions philosophiques, Tome 1*, Paris, Presse universitaire de France, 1990, p.1211
[655] *Ibidem.,* p.1210
[656] BRAIDOTTI Rosi, *Sujetos Nómades*, *op., cit.,* p.195

Ce qui se dégage de cet extrait est la présence d'une *essence* partagée entre les semblables et l'introjection des cadres normatifs qui organisent notre inconscient et qui nous permettent l'entrée et l'acceptation dans la société.

5.1.1. Le presque, le défaut, le simulacre : *Siliconeado vaivén*

Me voy a poner tetas[657] est la première phrase qui résonne à l'autre bout du téléphone lorsque Pedro Lemebel reçoit l'appel qui lui annonce qu'il est le lauréat du prix littéraire José Donoso 2013, décerné par l'Université de Talca. Cette anecdote apparemment caricaturale frôle le geste politique, car elle synthétise une bonne partie du territoire de son combat. D'une part, il dédaigne à travers l'humour l'académie littéraire qui lui attribue le prix, en supprimant les remerciements et en installant à leur place une réponse incongrue, inattendue, risible. Et d'autre part, il place la question identitaire, en l'occurrence sexuelle, au centre de son discours et le fait naturellement *comme si* dans sa bouche, le désir d'avoir des seins faisait partie de la vie quotidienne chilienne, même d'un écrivain.

Oser changer de peau est le sujet central de la chronique *Marcia Alejandra de Antofagasta*[658] qui relate la première opération transsexuelle réalisée en Amérique latine dans un contexte médical encore balbutiant au Chili. Le narrateur, à la première personne, tisse le parcours qu'a dû vivre Marcia Alejandra afin de devenir celle qu'elle souhaitait. La séquence narrative débute par un souvenir personnel qui lie le personnage et le narrateur à travers une complicité virtuelle qui deviendra réelle lors de leur rencontre quelques années plus tard à Antofagasta, au nord du Chili. Après ce pacte personnage-narrateur brodé par les souvenirs intimes de ce dernier, « *para mis verdes abriles de mariquilla poblador, la Marcia Alejandra era…* »[659], le récit nous plonge au temps de l'Unité Populaire, période socialiste qui proclamait l'épanouissement de l'Homme dans tous les domaines et époque à laquelle Marcia Alejandra a vu le jour. Cependant, il faut souligner que « les airs de liberté » de l'époque ne concernaient pas tout le monde. Dans la chronique, la Une du journal de gauche *El Clarín* affiche « *PRIMER COLIZA DEL NORTE QUE SE CAMBIA EL SEXO* »[660]. La fonction paralinguistique

[657] http://objetolibro.com/2013/09/06/chile-pedro-lemebel-gana-premio-de-literatura-jose-donoso-2013/ [consulté le 08 septembre 2013]
[658] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada*, *op., cit.,* p.152
[659] *Ibidem.*
[660] *Ibidem.*

de la typographie vise à introduire concrètement le titre dans la chronique pour le rendre omniprésent dans le récit. C'est une sorte de cri textuel qui nous saute aux yeux, qui marque l'homophobie dans une époque d'égalité et de fraternité proclamées. Cette indication typographique est rapidement mise en opposition avec le ressenti du narrateur qui voit en Marcia Alejandra la « *casi Marilyn Monroe, casi Elizabeth Taylor, casi Evita Perón, casi la Venus marica del norte, casi la Virgen cola* »[661]. Cette énumération de femmes célèbres issues de toutes les aires géographiques se clôt sur l'évocation de la Vierge qui met en évidence le mélange des catégories, des référents dans l'univers homosexuel décrit. Toutes ces femmes, si différentes soient-elles, deviennent des icônes qui répondent au même désir, celui d'incarner un modèle. Le collage ou la juxtaposition de ces modèles divergents appelle la mise en œuvre d'un esthétisme *camp* déterminé par l'assemblage des icônes mondaines, religieuses et culturelles partageant l'idée d'un esthétisme artificiel.

La figure de Marcia a incarné le rêve de milliers de folles et d'homosexuels qui voyaient dans ce « personnage » la concentration de *« voluntad y valeroso desafío a la madre natura »*[662] que la plupart d'entre elles ne possédaient pas.

La vie de Marcia était cependant le « presque », l'avatar ou la personnification de la gloire (et des femmes mentionnées) puisqu'à tout cela s'opposait sa précarité financière et celle du champ médical du pays. L'anaphore « *casi* », renforcée par l'adverbe d'incertitude « *quizás* » marque dès lors la vie du travesti, qui cherche inlassablement à corriger ce « presque » qui demeure, malgré le douloureux chemin entrepris. En effet, Marcia a été le « *conejillo de indias para la artesanía médica, resistiendo reiteradas cirugías y dolorosos tratamientos para modelar y depilar su piel, su cuerpo de coipo varón* »[663]. Cependant, la métamorphose promise qui ferait du mâle rongeur (*coipo-varón*) une femme, détournement de l'image féérique de la transformation du crapaud en prince, implique non seulement une transformation physique, mais encore l'obligation d'affronter « *la mirada herida de su padre minero y sindicalista* »[664] dont elle salit le nom aux yeux de la société. Et malgré le dépassement de ces obstacles, il y a dans sa nouvelle identité sexuelle, quelque chose qui ne s'ajuste pas, qui la situe dans le transitoire, dans l'entre-deux, dans le « *quasi* » refoulé. C'est

[661] *Ibidem.*
[662] *Ibidem.*
[663] *Ibidem.*
[664] *Ibidem.,* p.153

sa voix mi-homme-mi-femme qui, entendue par un enfant, la dévoile, en révélant ce « *casi* » qui la constitue.

> *¿Mamá qué es ella, él? Le preguntó la niña a la mujer que no podía oírla con el casco del secador. Ella, pues, le contestó la Marcia con ronquera de pedagógico arrabal. No, le contestó la cabra de mierda, porque usted no habla como mi mamá*[665].

La présence de l'enfant introduite par le style direct vient déstabiliser la logique de la voix narrative, qui jusqu'à ce moment privilégiait le style indirect, de même qu'elle déstabilise la nouvelle identité bâtie. Dès lors, l'enfant fonctionne comme l'élément dérangeant qui découvre ce qui est dissimulé et qui devient en même temps l'allégorie de ce que Marcia ne pourra jamais accomplir. Cet adverbe d'approximation, ce « *casi* » qui se joint aux adjectifs, aux noms propres et aux verbes est omniprésent dans la narration et répété plus de douze fois dans le récit. Il devient la marque textuelle de l'identité de Marcia et du travesti en général. C'est la ritournelle lexicale choisie par l'écrivain qui introduit le nomadisme identitaire.

La voix *rauque* rappelle à Marcia ce qu'elle a voulu supprimer, elle est l'empreinte visible de son passage identitaire. Ainsi, ses sons délocalisés, sa voix hybride grave et aigüe n'est que synecdoque de ce qu'elle est : *un flux en instance,* une machine désirante qui épuise toute identité. Cette dernière réflexion, apportée par le narrateur du récit, résonne pour affirmer à quel point l'être univoque, réduit à une identité fixe et définie, est un mirage. En effet, cette voix disloquée révèle la possibilité de l'altérité en chacun de nous, autrement dit, l'existence de la multiplicité identitaire dans le moi. Cette identité mobile –nomade- travaillée par l'écrivain chilien s'accorde plutôt avec l'idée d'identité proposée par Deleuze et Guattari. Celle-ci refuse de se constituer à partir du verbe « être » qui attribue, la plupart du temps, des caractéristiques réductrices -car fonctionnant par exclusion- qui tendent à la totalité et à l'univocité. À sa place, est utilisée la conjonction « et » qui implique « la diversité, la multiplicité », ce qui rend plausible une Marcia Alejandra capable de « *mariconear y sentirse mujer* »[666], de circuler dans les rues d'Antofagasta en exposant sa *contradiction* vitale, ses discontinuités, ce « *casi feliz* »[667].

Même si notre réflexion n'est pas intégralement centrée sur la figure du travesti chez

[665]LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.,* p.154
[666]LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.,* p.156
[667] *Ibidem.*

Lemebel, il nous semble intéressant d'examiner les précisions apportées par la chercheuse Nelly Richard concernant la folle, qu'elle conçoit comme une « *instancia de subversión fulminante de los sistemas de categorización unívoca de la identidad normativa* »[668]. La Marcia décrite par Lemebel ne se contente pas de fulminer l'identité concentrique[669], mais unit les identités dans une corporalité inclusive, capable d'associer dans la même chair le « *rumbear bolereado* »[670] d'une identité élaborée par des oxymores. Le narrateur le confirme : « *El* casi *es imprescindible en la acuarela del cosmetiquero, me atreví a darle un consejo a ella, que era una diosa de ronda, una chispa del placer en el desgaste alcohólico de su noche sofisticada y pata mala* »[671]. Ce « *casi »* textuel devient donc un élément cartographique que Lemebel emploie pour retracer le déplacement de Marcia dans la société régnante. C'est aussi le procédé d'écriture lémébélien pour signaler ces identités en transit qui n'atteignent pas l'idéal binaire, malgré leurs efforts, car leur histoire restera toujours tatouée dans leurs corps. Ce sont une voix, des mains, des yeux qui ne peuvent pas être modifiés par des artifices cosmétiques. Ce « *casi* » représente donc l'excès « *gratuito y delirante de su pensar* »[672] qui rend l'identité de Marcia, et le travesti en général, insaisissable, nomade, en devenir.

Cette logique identitaire prend d'autres formes de représentation dans la chronique « Lorenza » du recueil *Loco afán*. Le récit retrace l'histoire d'Ernst Böttner, un Germano-Chilien qui a perdu à l'âge de dix ans ses deux bras suite à une électrocution. Le développement rapide de la gangrène l'a obligé à quitter le pays pour aller se faire soigner en Allemagne, pays d'origine de sa mère. Le premier monde le soigne, mais l'ampute de ses deux bras. Le récit, depuis son sous-titre « *las alas de la manca* », expose les mécanismes utilisés par le protagoniste pour trouver, malgré ses bras mutilés, des ailes qui lui permettent d'atteindre la liberté. Ainsi, Ernst remplace ses mains par ses pieds, étudie l'art et le met en pratique à travers la peinture et la *performance*. C'est dans ce dernier domaine qu'il trouve son domaine de travail.

> *Ernst reemplazó las manos perdidas por sus pies, que desarrollaron todo tipo de habilidades, en especial la pintura y el dibujo […]. Estudió arte clásico, posó como modelo e hizo de su propia corporalidad una escultura en movimiento. Un relieve*

[668]RICAHARD Nelly, *Masculino y femenino : prácticas de la diferencia y cultura democrática,* Santiago de Chile, Francisco Zegers, 1993, p. 73
[669] Nous employons le terme identité concentrique pour faire référence à l'identité acceptée et normalisée par la société. C'est l'identité du *centre* auquel l'individu devrait aspirer.
[670]LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada*, *op., cit.,* p 152
[671]*Ibidem*.
[672]LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada*, *op., cit.,* p 155

> *mocho, volado de la ruina urbana. Un desdoblamiento de la arquitectura europea. Una cariátide suelta. Entonces nació Lorenza Böttner. El nombre femenino fue la última pluma que completó su ajuar travesti.*[673]

Ernst devenu Lorenza fait de son corps son œuvre d'art et sa réussite. Ce parcours de vie longuement développé dans la chronique souligne un enchainement des ruptures identitaires imposées ainsi que la prédominance « du défaut » comme force constructrice. Lorenza transforme « le défaut » rédhibitoire en une opportunité de vivre autrement. Le défaut devient alors l'issue qui lui accorde la possibilité, presque illicite, de sortir du cadre normatif imposé et attendu de sa condition de handicapé. Autrement dit, Lorenza transforme sa laideur proche de l'horreur en esthétisme fondateur. Le texte le souligne en opposant deux métaphores antithétiques « *relieve mocho* » et la belle image « *cariátide suelta* ». Ce dernier symbole acquiert une valeur polysémique en faisant une allusion directe aux statues des femmes sans bras qui ornent l'Acropole d'une part, et en ralliant la beauté de l'art et la joie de vivre d'autre part. Rappelons-nous que l'une des interprétations de l'origine des cariatides est associée à de jeunes danseuses consacrées à la déesse Artémis. À cela, il faut ajouter la définition première de cariatide : « une statue de femme, plus rarement d'homme, tenant lieu de *colonne* ou de pilastre et soutenant sur sa tête une corniche, une architrave, un balcon »[674]. L'adjectif « *suelta* » nous renvoie à la construction individuelle du personnage qui se désolidarise des autres et qui dans sa solitude est peut-être capable de porter une construction monumentale. Cette métaphore isolée dans une phrase nominale concentre par elle-même la représentation de Lorenza, c'est-à-dire une imbrication de l'art, de la joie de vivre et de la maitrise de son identité.

Le narrateur met l'accent sur le « défaut », en faisant de lui une force esthétique dans le texte et dans la vie de Lorenza. En plus, ce défaut s'accouple avec celui de l'homosexualité dans le cadre d'une société phallocentrique. Ce corps mutilé, étrange et hors norme, est aussi un corps qui fait défaut dans le cadre de la normalité sexuelle. Face à cette étrangeté multiple, il semble que la seule construction possible soit celle où les « défauts » voire « la laideur » prennent le dessus sur les signifiants corporels normatifs. La matérialité régulée disparait et à sa place est inaugurée une matérialité où les identifications consensuelles se dissolvent. Nous sommes en présence de la transformation d'un corps insoumis, déstabilisant. C'est un corps

[673]LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.,* p. 152
[674] http://www.cnrtl.fr/definition/cariatide [consulté le 23 mars 2014]

devenu un lieu de résistance.

> *[En] Lorenza la homosexualidad es una reapropiación del cuerpo a través de la falla. Como si la evidencia mutilada lo sublimara por ausencia de tacto. Cierto glamour transfigurado, amortigua el hachazo de los hombros. La pose coliza*[675] *suaviza el bisturí revirtiendo la compasión. Se transforma en un fulgor que traviste doblemente esta cirugía helénica.*[676]

Ainsi, le corps mutilé et l'homosexualité s'exaltent mutuellement et s'imbriquent. La pose devient la convergence qui fonde ce nouvel esthétisme amalgamant « le *bisturí* » et le « *coliza* ». Le défaut exclut par lui-même les identités normatives.

Lorenza dissout aussi les préjugées sociaux, lorsqu'elle décide de devenir artiste visuelle, quelque chose d'interdit pour un manchot. Ainsi, cette identité « fautive » dans le sens où elle est comblée de fautes, ose désagréger l'art hellénique lorsqu'elle assimile son corps vivant à l'un des plus beaux représentants de cet art, la statue de la déesse Aphrodite, *La Vénus de Milo* :

> *Lorenza se instaló en la entrada del museo pintada de blanco, simulando la Venus de Milo. El público pasó por su lado sin verla, solamente cuando la escultura comenzó a moverse, se dieron cuenta del cuerpo sunco mimetizado en la pose clásica.*[677]

La plume lémébélienne est ainsi contaminée par quelques nuances du discours élégiaque qui apparaît dans le portrait dressé dans les premières lignes du récit. Effectivement, le narrateur qui, au début, reproduit seulement ce que l'artiste Mario Soro a vu, perd toute objectivité lors de la description du personnage et s'immisce dans le récit en usurpant la place de Soro.

> *Lorenza vestía entonces un ceñido pantalón de cuero azul y tacoaltos que alargaban su figura travesti. El pelo rubio hasta la cintura, sujeto en una cola tirante, achinaba levemente sus ojos claros. Su torso se veía estrecho bajo la capa que la protegía del frío nórdico. Pero Lorenza era un continuo reír en nubes de vaho que evaporaban su boca pintada. De Chile le quedaba muy poco, solamente cierta sombra en la mirada, al recordar el chispazo trágico de aquella tarde en que perdió los dos brazos*[678].

Ceci est perceptible à travers la focalisation sur des détails insignifiants « *achinaba levemente los ojos* » et les jugements de valeur exaltés « *continuo reír de nubes de vaho* », « *De Chile le quedaba muy poco* », comme si c'était le narrateur qui participait à la rencontre.

---

[675] Adjectif qualificatif déterminant « el varon homosexual ». MORALES PETTORINO, Félix, Nuevo *diccionario ejemplificado de chilenismos*, Santiago de Chile, Universidad de playa ancha, 2006 p. 656

[676] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.,* p. 153

[677] *Ibidem.*, p.152

[678] *Ibidem.,* p.151

Ce processus descriptif subjectif marque la complicité entre Lorenza et le narrateur, qui à un moindre degré a aussi fait de son « défaut » sa force créatrice, son lieu de résistance.

Il est intéressant de signaler que ce personnage de Lorenza est repris par Roberto Bolaño dans son livre *Estrella distante*[679] publié la même année que le premier recueil de Pedro Lemebel. Immergé dans la fiction, le personnage dessiné par Bolaño se constitue en tant qu'être extravagant marqué par l'inadéquation sociale et politique. Le « défaut fondateur » identitaire lémébélien devient « le héros imparfait » dans le récit de Bolaño qui arrive malgré sa condition à surmonter son destin fatal et qui finit (de la même manière que dans la chronique lémébélienne) par saisir sa liberté. Ces deux versions de la même histoire sont traversées par la différence sexuelle, puisque chez Lemebel le personnage porte un prénom féminin tandis que Bolaño penche pour le masculin « Lorenzo ». Nonobstant, cette coïncidence ou cette empreinte littéraire hypertextuelle[680], délibérée de la part de Bolaño, est peut-être le résultat d'une complicité tacite entre les deux écrivains portant sur le démantèlement des identités.

Cette identité fautive accompagne le projet lémébélien depuis le début de son écriture. Nous pouvons confirmer cette affirmation avec la chronique *Los mil nombres de María Camaleón*, dans laquelle la prolifique litanie des noms et surnoms des folles explose la carcasse identitaire au même titre que les fautes physiques qui les déterminent. Les signifiants deviennent des métaphores qui se réactualisent à l'infini ou « *hasta el cansancio* »[681], en les rendant insaisissables. Et malgré cette fugacité énonciative, les signifiés demeurent et continuent à signaler avec insistance « l'erreur, l'imperfection ».

> *La poética del sobrenombre gay generalmente excede la identificación, desfigura el nombre, desborda los rasgos anotados en el registro civil. No abarca una sola forma de ser, más bien simula un parecer que incluye momentáneamente a muchos, a cientos que pasan alguna vez por el mismo apodo*[682].

Mais cette fois-ci, les imperfections, surtout matérielles, entremêlent l'humour et le baroque. Ainsi le surnom -el apodo- rend festif, presque carnavalesque ou comme le dit Lemebel : « *empluma, enfiesta, trasviste* »[683], ce qui appartenait au domaine de la moquerie,

---

[679] BOLAÑO Roberto, *Estrella Distante*, Barcelona, Anagrama, 1996.
[680] GENETTE Gérard, *Palimpsestes,* Paris, Seuil, 1982.
[681] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.,* p. 58
[682] *Ibidem.*
[683] LEMEBEL Pedro, *Loco afán.,* p. 57

de la tristesse ou de la mort. Dans ce projet poétique, la métaphore accomplit l'une de ses finalités : enjoliver l'univers décrit. Elle repose d'abord sur l'exercice de transformation humoristique des moqueries que subit le porteur du « défaut », sorte d'appropriation par la distanciation. Ainsi, nous voyons la transformation : « *De esa jodida joroba, un Sahara de odalisca*. *De esos ojos miopes, un sueño de geisha. De ese enanismo petiso, un Liliput mini y recatado.* »[684] Dès lors, « la faute » se transforme en un avantage, parfois incommode, mais avantage en fin de compte.

Les surnoms emplumés et métaphoriquement changeants poussent le « *rostro bautismal* : *esa marca indeleble del padre* »[685] à l'effacement de la « *mancha descendencia* ». L'adjectif métaphorisé emplumé, désignant les sobriquets des folles, signale le rapport entre les travestis et la mise en scène esthétisante de leur manière de se constituer et de se positionner face au monde. Toute la corporalité travestie appelle le spectacle de la beauté hyperbolique faisant des « plumes » l'élément visuel/textuel unissant esthétisme et mise en scène. Henri Billard aborde ce rapport dans son article « *La pluma entre las plumas: La presencia de los pájaros en las crónicas urbanas de Lemebel »*[686]. Il est important de signaler que pour l'auteur chilien, tout comme le signale Javier Maristany[687], les plumes évoquent également la présence du monde indigène. Lemebel affirme : « *Uno tiene que asumir todas las plumas : la de la escritura, la travesti, la indígena, con una gran carga de eléctrico veneno* »[688]. De cette manière, la métaphore est la responsable de la corruption de la loi du père, de l'entrée dans le symbolique, autrement dit, dans le langage, pour employer la théorie psychanalytique. C'est donc l'avènement du sujet qui se transforme, qui au lieu d'être fondé par autrui (Nom-du-Père) est tissé par lui-même, choisi et bâti.

L'usage des surnoms dans l'aire linguistique chilienne, il faut le noter, est très courant et répandu dans tous les milieux sociaux et professionnels. C'est un phénomène accepté, reconnu et utilisé par une grande partie de la population.

Cette transformation physique passe aussi par un artifice cosmétique de la simulation

---

[684] *Ibidem.,* p. 64
[685] *Ibidem.,* p. 62
[686] BILLARD Henri, « La pluma entre las plumas : La presencia de los pájaros en las crónicas urbanas de Lemebel », *Confluencia*, University Colorado, Volume 28, Number 1, 2012.
[687] MARISTANY José Javier, « ¿Una teoría *queer* latinoamericana ? : Postestructuralismo y políticas de la identidad en Lemebel », *Lectures du genre* nº 4 : Lecturas queer desde el Cono Sur, 2008. http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_4/Maristany.html [consulté le 23 mai 2014]
[688] MORALES ALLIENDE Pilar, « Entrevista a Pedro Lemebel : No tengo amigos ni amigas, sólo grandes

lorsqu'affranchir la chair devient une tâche impossible à atteindre. Les simulacres ou les montages opérationnels exécutés par la folle afin de basculer vers une autre identité sexuelle sont toujours dévoilés et exposés aux lecteurs à travers l'humour. Ainsi, le fait de cacher le pénis entre les fesses pour simuler le vagin devient : « *candado chino* », « *teatro japonés* », « *maquillage enyesado* », « *cirugía artesanal del amarre* ».

Toute une panoplie de métaphores signale, tout en les déconstruisant, les identités basées sur les « *trampas y tretas* » que les lecteurs soupçonnent ou connaissent : « *porque la mayoría de los hombres, seducidos por este juego, siempre saben, siempre sospechan que esa bomba plateada nunca es tan mujer. Algo en ese montaje exagerado excede el molde. Algo la desborda en su ronca risa loca* »[689]. Au même titre s'explicitent les opérations folkloriques des folles qui souhaitent porter des seins :

> *Me compro dos botellas de pisco, me tomo una; cuando estoy raja de cura, con un guillete*[690] *me corto aquí. Mira abajo del pezón. Ahí no hay muchas venas y no sangro tanto. ¿Y? Cachay que la silicona es como jalea. […] Bueno te la metes por el tajo y después con una aguja con hilo te hacís la costura*[691].

Dans cette dernière description faite d'un mélange de cruauté et d'humour, nous allons reprendre le mot *couture* qui nous semble concentrer l'une des propositions lémébéliennes concernant l'identité. La couture assemble, tout en perpétuant la marque de cet assemblage, des tissus identitaires mis en jeu, autrement dit, en exposant l'altération, l'accouplage, la métamorphose, l'hétérogénéité requis pour parvenir au *métissage.* Ici, nous faisons appel à la notion travaillée par les ethnologues François Laplantine et Alexis Nouss qui conçoivent l'identité en tant que « Composition dont les composantes gardent leur intégrité. […] Ce n'est pas la fusion, la cohésion, l'osmose, mais la *confrontation*, le *dialogue »*[692]. Dans des termes deleuze-guattariens, les concepts retenus seraient une alliance, un devenir. Ainsi, n'est-ce pas en tant que métis que Lemebel s'introduit sur la scène publique lors de ses présentations ?

En tant que lecteurs, ce qui nous est donné à voir est la fabrication des identités à partir d'une trame de simulations manifestes. Ces phénomènes de simulation, déjà étudiés par l'écrivain cubain Severo Sarduy dans son article sur les travestis, nous mènent à problématiser

---

amores», *Intramuros UMCE*, Santiago de Chile, Año 3, N°9, Septiembre 2002, p. 45
[689] LEMEBEL Pedro, *Loco afán,* p.84 (Anagrama)
[690] Métonymie d'une lame de rasoir
[691] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.,* p.73
[692] LAPLANTINE François et NOUSS Alexis, *Métissage,* Paris, Dominos Flammarion, 1997, pp.8-9

l'idée de ce qu'est l'original. Selon les réflexions de Sarduy le travesti « *no copia ; simula. […] Es más bien la inexistencia del ser mimado lo que constituye el espacio, la región, o el soporte de esa simulación, de esa impostura concertada*. »[693] Dans ce sens, l'objet réel (une femme réelle en l'occurrence) n'existe pas parce que c'est à partir d'un corps qui ne s'accorde pas à cette réalité que se construit et se projette le travesti. Si l'original est absent tout en étant simulé, l'avènement de cette identité ne peut que se retrouver dans une dynamique nomade qui appelle au métissage, autrement dit, au constant devenir.

Finalement, ce processus *désidentitaire* ou cette cartographie corporelle mise en œuvre par les subjectivités citées est rendu beaucoup plus visible dans le tissu textuel lorsque la voix narrative de l'auteur prend corps dans la narration. Ainsi, les marques déictiques de genre se mélangent continuellement :

> *De jovenzuel**a** recorría aquel tránsito carretero de Chile a Perú. Iba de andarieg**a** por el Pacífico, y los veranos corrían al borde corazonero de mi errante aventurar. […] Y estando sentad**o** en un banco, esperando que aparecieran, conozco un chico limeño del Callao que me invita a tomar un cervezón*[694].

Cette stratégie d'écriture projette ce nomadisme générique qui proclame l'accouplement et l'insaisissabilité.

5.1.2. De Don Juan aux « *machos tristes* »

Le nomadisme identitaire proposé par l'écrivain passe au crible la prétendue identité masculine forgée par la tradition hégémonique hétéro patriarcale. Construite à partir des discours fixes et excluants, elle met en place des modes de subjectivation qui déterminent ce qui est normal ou anormal. Dans des termes foucaldiens, elle exerce les pratiques de division.

La masculinité étant toujours présente dans la production de Lemebel, c'est avec le recueil *Serenata cafiola* que le chroniqueur met véritablement au centre cette thématique, laquelle se manifeste de deux manières : une réflexion qui met à nu les discours constituant la prétendue masculinité et une seconde qui met en évidence certaines pratiques d'objectivation sur des subjectivités concrètes. Il faut signaler qu'en Amérique latine la masculinité, synonyme de virilité, est une pierre angulaire de la construction de la société et même de

[693] SARDUY Severo, *Ensayos generales sobre el barroco,* Buenos Aires, Fondo de Cultura económica, 1987, p.55
[694] LEMEBEL Pedro, *Adiós Mariquita linda, op., cit.,* p. 112

l'État. L'historien chilien José Bengoa affirme ainsi :

> *La sociedad chilena se ha construido sobre una matriz en que los procesos de subordinación y dominación, en el nivel social, están íntimamente asociados a los que relacionan lo masculino y lo femenino. La construcción del Estado y la nación se han fundamentado en la manera como los hombres y mujeres han experimentado sus relaciones de dominación y subordinación en el terreno de la vida sexual, social y práctica*[695].

De cette manière, la masculinité joue un rôle essentiel pour la constitution de la société. Il faut alors s'interroger sur le sens donné à cette masculinité et il nous semble que les vers du poète cubain Nicolás Guillén avancent une réponse assez éclairante : « *los hombres cuando son hombres tienen que llevar cuchillo* ».[696]

Dénicher la masculinité devient donc une action pour débusquer non seulement les subjectivités, mais aussi la nation elle-même. C'est aussi une façon de rendre visibles les « torsions » subies par la masculinité post-moderne, dont parle la philosophe française Élisabeth Badinter dans son essai *XY De l'identité masculine*[697]. La chronique *El tango triste del macho chileno*[698] concentrerait ce mouvement cherchant à déloger l'identité masculine de sa position dominante.

Le récit débute par la phrase « *Y uno se pregunta por los machos de entonces* » (répétée deux fois dans le récit) remémorant le topique latin de l'*Ubi sunt ?* qui s'interroge sur tout ce qui est mort, disparu et a été perdu. La phrase peut également être un écho à la question de la *Milonga ¿Dónde están los varones ?*[699] Dès lors, s'exprime la volonté d'exposer un récit où il existe un élément désagrégé, en l'occurrence l'identité, qui peut aussi interpeler celle du lecteur. Ce narrateur idéologique et éthique sollicite la présence de tous les mandats discursifs, clichés, qui cadrent la prétendue masculinité fondée sur les jeux de vérités et les aveux. Le récit étend sa réflexion à la masculinité en général, mais il existe certaines spécificités liées au pays. La liste est parsemée de gestes associés notamment à la virilité ; ainsi les *machos* « *escupen* », « *eructan* », « *pelean* » autant d'actes liés au dépassement des règles sociales, mais valorisés lorsqu'ils sont effectués par le sexe masculin. L'énumération

---

[695] BENGOA José, « El estado desnudo, acerca de la formación de lo masculino en Chile », en *Diálogo Masculino en Chile,* Sonia Montecinos et María Elena Acuña Compiladoras, 1996, http://cronopio.flacso.cl/fondo/pub/digitalfree/1996/libro/011865.pdf [consulté le 15 mars 2014]
[696] GUILLÉN Nicolás, *Suma poética*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 103
[697] BADINTER Elisabeth, *XY De l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992.
[698] LEMEBEL Pedro, *Serenata cafiola, op., cit.,* p. 141
[699] Milonga *¿Dónde están los varones?*. Paroles : Azucena Maizani. Musique : Francisco Trópoli.

continue avec les croyances validant les comportements *machistes,* surtout dans l'aire géographique du pays « *en Chile; decían que había tres mujeres por hombre, tres hembras por cada chileno*»[700] et s'achève par l'exemple d'un principe d'honneur : « *Pero no iba a pelear por las minas todas eran iguales, todas eran putas y traicionaban con el mismo puñal »*[701].

Tous ces vecteurs identitaires, constitués à partir des discours patriarcaux véhiculés par la famille ou son « *apà ou taita* » et l'ensemble de la société -« *no era su culpa desde chico le dijeron* »-[702] et même perpétués par la musique -*el tango*-, créent une subjectivité prise au piège par les jeux de vérités et des aveux ; deux pratiques de subjectivation signalées par Foucault comme responsables de la perpétuation des rapports de pouvoir dans la culture occidentale :

> *Eran cosas de la naturaleza y él no tenía la culpa de haber nacido primero, con esa tremenda responsabilidad, con esa gran misión de llevar la hombría adelante, pasara lo que pasara, como decía su taita. No era su culpa porque desde chico le dijeron que la diferencia que él acunaba en el bolsillo roto era su garantía para ir por el mundo ostentando su pinga viril*[703].

Lorsque nous faisons référence aux « jeux de vérité », en faisant appel à la notion foucaldienne, nous élargissons le domaine privilégié par cet auteur qui se situait au départ dans le discours scientifique. Nous nous aventurons à nommer de la même manière les vérités apprises et considérées comme valides, celles découlant de la tradition et des habitudes de la société. Nous avons fait cet élargissement de la notion de « jeux de vérité », car la force des discours de la société acquièrent des valeurs absolues de vérité, ce qui implique une obligation de ces vérités, ou plutôt de valider ces vérités. Dans ce sens, parmi ces jeux de vérités appris, nous retrouvons le discours concernant la suppression de l'altérité, de la femme en tant qu'être aimant et aimé, autrement dit comme constructrice d'amour et de complicité. Cette manière d'effacer l'*autre*, de le rendre presque imperceptible passe par l'absence de regard, de reconnaissance :

> *[Él] nunca se dio cuenta, nunca supo que la Paloma lo había dejado de querer. Y como saberlo, si a él nunca le importó lo que la mina sintiera, porque con ser mujer, madre, novia, amante, esposa, ya lo tenía todo y para que quería más. Para que*

[700] *Ibidem.,* p.142
[701] *Ibidem.,* p.143
[702] *Ibidem.*
[703] LEMEBEL Pedro, *Serenata cafiola, op., cit.*, p.142

quería sentir si el tango era cosa de guapos[704].

L'énumération asyndète qui accumule les rôles alloués à la figure féminine corrobore l'idée de l'effacement de l'altérité. Les femmes sont perdues dans l'assignation arbitraire des identités préétablies qui privilégient le signifiant et non le signifié, comme dans la citation où le signifiant « *mujer* » semble être décliné. Le *macho* ne cherche pas la présence, mais l'existence, qui consiste à tenir les rôles que la société impose. Ainsi, la femme est réduite à une silhouette, au néant.

Les jeux de vérité s'imbriquent avec la problématique de l'aveu[705]. Il faut avouer qui je suis afin d'être reconnu et accepté socialement. Ce processus, lié au début à la religion chrétienne, devient impératif dans la construction identitaire masculine, car avouer s'assimile à montrer en démontrant ce que *je ne suis pas*.

> *Él no era así, no se las había ganado tan fácil de pelucón vagoneta*[706]*. Él era hombre de trabajo, hombre de esfuerzo. […] Él se vestía como hombre, con ropa de hombre, con camisa de hombre y pantalón suelto de macho serio. Nunca se atrevió con esos colores fuertes y menos esos bluyines pegados al culo […]Él era hombre y nadie lo podía dudar, por eso no aguantaba bromas, ni abrazos muy apretados, ni besos en la cara y se embroncaba con las palmadas en el traste que se daban los amigotes en la cancha*[707].

L'anaphore du pronom personnel « *él* » et le nom « *hombre* » créent une répétition rythmique qui résonne comme un refrain tendant à « affirmer » de façon réitérée l'identité masculine. En insistant quantitativement sur le terme « homme », le narrateur met en relief le message de fond qu'il délivre : la vacuité du signe. Qu'est-ce que l'homme ? La chronique nous propose une réponse : « *la ropa* », « *la camisa* », « *el pantalón* », des éléments superflus facilement jetables en définitive. Ainsi, cette identité ne prend du sens que lorsqu'elle se confronte à tout ce qui n'est pas, autrement dit, l'identité normative se constitue à partir de ce qui est qualifié comme *anormal.* Il s'agit d'une constitution par la négativité. Par conséquent,

---

[704] *Ibidem.*
[705] Michel Foucault dans *La volonté de savoir* conçoit l'aveu comme « la reconnaissance par quelqu'un de ses propres actions ou pensées […] L'aveu a diffusé loin ses effets : dans la justice, dans la médecine, dans la pédagogie, dans les rapports familiaux, dans les relations amoureuses, dans l'ordre le plus quotidien, et dans les rites les plus solennels ; on avoue ses crimes, on avoue ses péchés. On avoue ses pensées et ses désirs, on avoue son passé et ses rêves, on avoue son enfance ; on avoue ses maladies et ses misères ; on s'emploie avec la plus grande exactitude à dire ce qu'il y a de plus difficile à dire ; on avoue en public et en privé, à ses parents, à ses éducateurs, à son médecin, à ceux qu'on aime; on se fait à soi-même, dans le plaisir et la peine, des aveux impossibles à tout autre, et dont on fait des livres. On avoue ou on est forcé d'avouer » Paris, Gallimard, 1968, p.78
[706] Chilenisme: « Vago o Vagabundo », *Diccionario ejemplificado de chilenismos, op., cit.,* p.3159
[707] LEMEBEL Pedro, *Serenata cafiola, op., cit.*, p.143

le fait d'avouer est d'abord relié au fait de reconnaître comme vrai, face aux autres, ce que je ne suis pas, de prendre de la distance et en définitive de refouler. Avouer devient donc le dispositif contraint pour appartenir au clan de la normalité, au cadre régulateur de l'identification valable. Ce *macho* chilien avoue n'avoir jamais porté d'habits colorés ni de pantalons moulants, cependant il y a dans la phrase quelque chose qui dérange dans cette logique : la négation du verbe « a*treverse* » suggère la présence d'un désir palpitant qui se voit interdit par le mécanisme de l'aveu constructeur d'identité.

Finalement, un dernier processus de désidentification lémébélien que nous allons travailler passe par le fait de pervertir métaphoriquement l'image du phallus sous toutes ses formes. Celui-ci fonctionne comme la représentation concentrique d'irréductibilité de la condition masculine. Dans cet objectif, le narrateur disperse une multiplicité de signifiants recouverts par l'humour et l'ironie, comme le « *falito de perejil* »[708], « *la pinga viril* »[709], « *el obelisco* »[710], la « *cuncuna del éxito* »[711], le « *gusanito* ». Il nous sert des métaphores plus ou moins risibles qui condensent tout le poids identitaire en un seul élément fragile et humain qui avec l'âge se transforme en l'ombre de ce qu'il était.

L'idée de cette identité dérobée par l'arrivée de la vieillesse est aussi partagée par deux célèbres poètes chiliens, tout en soulignant, comment l'âge mûr est aussi une sorte de libération identitaire. Ainsi, Pablo de Rokha dans son C*anto del Macho anciano*[712] et le poète Enrique Lihn dans son *Monólogo del poeta con la muerte*[713] décèlent la fausseté de l'identité masculine dans cet homme, qui à la fin de sa vie peut faire tomber les oripeaux d'un simulacre identitaire. Cette même idée clôt la chronique lémébélienne :

> *Él era el guapo más plantado del barrio, que echaba tres al hilo y sin saque, que nunca lo vio derrotado […] Y que jamás se sintió tan amargado como ahora, tan solo y sin su apà. Pero al mismo tiempo más tranquilo, más libre, casi feliz de poder soltar el llanto triste de un macho anciano mojándole los pantalones y los zapatos*[714].

[708] *Ibidem.,* p. 141
[709] *Ibidem*., p. 142
[710] *Ibidem.*
[711] *Ibidem.*
[712] « Fallan las glándulas/ y el varón genital intimidado por el yo rabioso, se recoge a la medida del abatimiento/ o atardeciendo/ araña la perdida felicidad en los escombros;/ el amor nos agarró y nos estrujó como a limones desesperados/ yo ando lamiendo su ternura,/ pero ella se diluye en la eternidad, se confunde en la eternidad » ROKHA Pablo, *Canto del macho anciano*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1961.
[713] « Mírese bien, es Ud. ese hombre / que remienda su única camisa/ llorando secamente en la penumbra / Viene de la estación, se ha ido alguien, / pero no era el amor, sólo una enferma/ de cierta edad, sin hijos, decidida a olvidarlo / en el momento mismo de ponerse en marcha/ Ud. se pone en su lugar. No sufre. » LIHN Enrique, « Monólogo del viejo con la muerte» *La pieza oscura,* Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1963.
[714] LEMEBEL Pedro, *Serenata cafiola, op., cit*., p.144

Briser cette identité, c'est aussi tourner le regard vers les acteurs sociaux qui en menant une double vie subissent la violence de la masculinité hégémonique patriarcale.

La chronique *El último cuplé del presidente* consacre une réflexion autour de l'un des personnages marquant de l'Histoire politique chilienne qui présentait l'*anomalie.* « *La señora de la bufanda* »[715], *« la vieja de la Moneda* »[716] étaient les deux surnoms par lesquels les journalistes de l'époque désignaient la figure du président de la République Jorge Alessandri Rodríguez[717], fils de l'ancien président don Arturo Alessandri Palma surnommé « *El León de Tarapacá* ». Dès le début du récit nous sommes confrontés à la présence constitutive de la violence de genre subie par « *Jorgito* », mise à jour par le recours à deux surnoms qui s'opposent : « *la vieja de la moneda* » face à « *el Léon de Tarapacá* ». Avec une certaine douceur, le narrateur tisse les origines de cette opposition qui confronte non seulement deux présidents, mais aussi deux manières de voir et d'agir face à la société.

Le León de Tarapacá sculpte sa seule descendance *Jorgito* à travers le pouvoir, la force et l'hostilité. Jorgito est assujetti à tout le cadre normatif régulateur imposé par son père. Celui-ci représentant l'homme vaillant et puissant applique ainsi la violence de genre à sa progéniture.

> *Podía recordar su infancia de niño melancólico que coleccionaba fotos de estrellas cinematográficas, Y también recordaba la ira de Don Arturo, cuando le descubrió el secreto, cuando le quemó el álbum, gritando que esas eran costumbre de afeminados que no correspondían a un futuro presidente*[718].

Il applique cette même violence au peuple chilien qui voit presque un Père dans le président, dans sa façon de faire, ou plus encore un double ou une copie parfaite de Dieu.

> *Y si algo tenía que reconocerle al viejo era su mano dura, su temple varonil, su irónica valentía para gritarle a las masas « viva la chusma inconsciente » Entonces, un clamor de gloria retumbaba en la plaza de la Constitución, donde el insultado pueblo vitoreaba a su padre en el balcón de la Moneda*[719].

La triade Père castrateur, violence et masculinité si reconnue et ancrée dans la tradition chilienne, se voit amoindrie lorsque Jorge s'affranchit de ce modèle identitaire. Malgré les efforts de son père, il y a *quelque chose* qui ne s'ajuste pas. Nous évoquons ici la notion

[715] *Ibidem*., p.49
[716] *Ibidem.*
[717] Président de la République de 1958-1964. Politiquement, il était indépendant, mais soutenu par les partis libéral et conservateur.
[718] LEMEBEL Pedro, *Serenata cafiola*, *op., cit.,* p.51
[719] *Ibidem.*

foucaldienne de résistance, entendue comme la possibilité de creuser des espaces de lutte et de ménager partout des possibilités de transformation. Elle apparait nécessairement « là où il y a du pouvoir »[720], il existe aussi des zones liminaires de résistance qui fissurent les modèles identitaires immuables et univoques. Ce quelque chose dans le cas de Jorgito est l'amour que lui inspire Sarita Montiel, une actrice et chanteuse espagnole très célèbre dans les années soixante. Sa filmographie abondante, sa voix et sa beauté ont fait d'elle une icône presque mondiale et cela, grâce, en partie aussi, à l'érotisation de son corps qui la situait en totale opposition avec la morale franquiste qui régnait à l'époque. Dans ce sens, elle incarne ainsi les désirs d'être libre, d'aimer et d'exister autrement. La liaison fantasmatique entretenue entre l'actrice et le président à travers le film « *El último cuplé* », qu'il est allé voir plus d'une trentaine de fois, le fait descendre de sa hiérarchie pour se mêler à la population. Malgré le rituel qui le faisait arriver au cinéma avec cinq minutes de retard et partir cinq minutes avant la fin, ce spectacle le rapproche de la communauté nationale. Ce rite supprimant la figure du président de l'espace public de la salle du cinéma met en relief les interdits du système sociétal qui n'accepte ni les déclassements hiérarchiques ni les déclassements de genre. Le rituel opère ainsi comme un mécanisme qui perpétue la *supposée* harmonie.

Le secret de polichinelle du premier président homosexuel de l'Histoire du Chili, repris par la plume lémébélienne, met en exergue un processus de désidentification touchant à la plupart des codes de la masculinité. Il est possible que ce soit à travers des pratiques semblables que puisse s'organiser une autre façon de concevoir les subjectivités et avec celle-ci une nouvelle démocratie, véritablement inclusive et accueillante.

Cette violence hétéronormative avait déjà été explorée par le chroniqueur dans les récits autobiographiques qu'il retranscrit dans le recueil *Zanjón de la Aguada*. L'enfant pubère Lemebel nous fait partager ses souvenirs douloureux à cause des moqueries de ses camarades de classe et l'humour morbide manié par son professeur de biologie, Freddy Soto, qui jour après jour l'agresse du fait de ses gestes et de ses manières de communiquer. Mais le récit qui concentre de manière plus évidente cette violence hétéronormative est la chronique *La historia de Margarito*[721]. Le chroniqueur s'intéresse à un camarade de classe, cible de blagues et de moqueries de la part des autres élèves parce qu'il ose exprimer ses différentes

[720] FOUCAULT Michel, *L'histoire de la sexualité I* « La volonté de savoir », Paris, TEL Gallimard, 1976, p. 125
[721] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.,* p.151

façons de vivre et de saisir le monde. Le narrateur homodiégétique décrit ainsi son camarade de classe : Margarito était « *frágil, vaporoso […] como un pétalo fino y lluvioso* » antithèse de ce qui est attendu par le groupe masculin de « *hombrecitos proletarios, jugando juegos de hombres, brusquedades de hombres, palmetazos de hombres* »[722]. La fragilité, la délicatesse et la sensibilité n'ont pas de place dans le cadre normatif identitaire. Cette inadéquation de Margarito avec le monde extérieur est renforcée par les images métaphoriques liées à la nature éphémère qui le désigne, en faisant de sa corporalité un refus d'appartenance au monde réel. Pour cette raison Margarito, nommé ainsi par ses camarades de classe en signe de moquerie, porte la marque de l'étrangeté que l'âge enfantin, reproduisant les discours des adultes, ne pouvait pas accepter. La violence générique inoculée depuis l'enfance devient violence symbolique qui se traduit par des rires, des chansons et des gestes déplacés qui expulsent Margarito de cette microsociété qui n'arrête pas de répéter le refrain « *Margarito maricón puso un huevo en el cajón* »[723]. Ainsi, son existence est vouée à la tristesse, à la solitude et à l'exil. Le narrateur témoin de l'histoire décrit cet exil en introduisant la métaphore périphrastique « *princesita traspapelada en un cuento equivocado* »[724] qui souligne la violence de genre exercée sur Margarito sous une forme plus adoucie, mais tout aussi efficace. En effet, l'image nous ramène à notre enfance à ce lieu mémoriel de joie et de vie qui est ici perverti par la présence de la violence. Cependant, ce procédé d'écriture est rapidement dépassé, lorsque le narrateur nous mène sur la réflexion des variations d'une telle violence, et nous expose une séquence presque photographique dans laquelle Margarito est violenté par ses pairs qui l'habillent d'une robe de femme trouvée parmi des vêtements d'occasion :

> *Margarito como siempre no se percataba del bullicio en la balsa expatriada de su alejado navegar. Por eso no se percató cuando lo rodearon sujetándolo entre todos, y a la fuerza le metieron el vestido por la cabeza, vistiéndolo bruscamente con esa prenda de mujer.* [725]

Les souvenirs d'enfance du témoin—narrateur récupèrent cette photo contrastée qui est composée de Magarito figé dans la quiétude de son existence, décrite à travers l'emploi de la négation du même verbe « *percatar* », en opposition à l'enchainement des actions et des

[722] *Ibidem.,* p. 150
[723] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.,* p.150
[724] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.,* p.151
[725] *Ibidem.,* p.151

gestes exercés par ses camarades de classe. La violence symbolique est remplacée par la violence corporelle. L'image textuelle de la « *princesita traspapelada* » du début du récit est devenue fait réel intégrant à la fois la violence physique et la violence du contexte du tiers-monde, dénoté par la robe d'occasion, synonyme de déchet.

C'est justement ce glissement que l'écrivain pointe du doigt à travers ce récit porté par le témoignage. Les phrases qui reprennent la narration après la séquence visent à réactualiser l'acte violent à maintes reprises : « *lo veo* », « *creo que nunca olvidaré* », « *Lo sigo viendo acurrucado* ». Tous ces énoncés se focalisent sur l'acte mnémonique que l'œil-enfant ne peut et ne veut pas oublier. L'utilisation du gérondif continu introduit un espace-temps perpétuel, arrêté dans ce bref moment où la violence a été déployée jusqu'à son paroxysme. L'auteur emploie ce procédé grammatical pour indiquer la continuité et la pérennité de cette violence, car ces images de ses souvenirs d'enfance deviennent la preuve d'une violence originelle attisée par les institutions éducatives et la société.

Un dernier exemple concernant les subjectivités menant une double vie est exposé dans la chronique « Un departamento en el cuarto piso »[726] du recueil *Serenata cafiola*. Le narrateur met en avant son voyeurisme, autorisé par la chronique, pour s'introduire dans l'intimité de Don Raúl, avocat aristocrate de soixante-dix ans habitant dans l'immeuble d'en face. Cet avocat partage sa vie entre ses éternelles promenades dans le quartier et les nuits au cours desquelles il se travestit, image animée que seul l'œil du voyeur peut reproduire. Cette intrusion dans la vie intime du personnage est donnée à voir au lecteur à « *través del ventanal* » qui fait des secrets privés des vérités publiques, petit clin d'œil cinématographique à *Fênetre sur cour*. En société, Don Raúl incarne le modèle d'homme honorable dont la masculinité est une composante fondamentale, mais dans la solitude, les oripeaux tombent et il se retrouve face à ses vérités. Cette idée de double vie est au cœur de nombreux récits qui signalent ce *secret* que Lemebel dévoile sans mâcher ses mots. Autrement dit, l'écrivain expose, ouvre la porte et dérange ce qui devrait être rangé dans l'espace ordonné du placard des genres. Une fois de plus, cette chronique met au centre la question de la représentation identitaire à partir des cartographies corporelles privilégiant la désidentification ou le nomadisme. Nous retrouvons d'autres exemples de ce processus dans les chroniques

---

[726] LEMEBEL Pedro, *Serenata cafiola, op., cit*., p. 63

Rafael[727], *El beso a Joan Manuel Serrat*[728] ou *Yo le puse esmoquin a la noche*[729], entre autres.

5.2. Devenir Animal ou *Cambio de piel*

Dans la tradition culturelle occidentale, l'animal se définit comme l'autre métaphysique de l'homme, comme une figure de l'altérité qui garde des catégories divergentes. Il est aussi considéré comme une métaphore *vivante* ou un emblème présentant un haut degré d'iconicité dans notre langage et notre culture. Pour cette raison, les animaux s'installent de manière normale et fluide dans notre imaginaire collectif en portant des valeurs et des signifiés plus ou moins inamovibles. C'est une sorte de t*opoï* initié par l'écriture d'Esope, repris par La Fontaine, El Conde Lucanor, et pérennisé par Da Vinci, Borges, etc.

Chez Lemebel, l'utilisation des animaux, comme nous allons le voir, est très répandue dans ses chroniques : ils apparaissent dans les métaphores ou comparaisons, figurent sur les couvertures de ses livres ou sont utilisés pour remplacer un nom (*yeguas*). Il est certain que la présence de l'animal peut être interprétée comme la volonté de l'écrivain d'inscrire les pulsions, le côté sauvage, non apprivoisé ou en reprenant l'étymologie latine du mot, le principe vital de l'homme ; nous rappelant ainsi notre double nature. Cependant, il nous semble que le travail lémébélien ne s'arrête pas à cette utilisation traditionnelle, mais il expose aussi un « devenir animal » qui lui permet d'établir des alliances et des processus de symbiose entre les êtres appartenant à des natures différentes.

Nous pourrions donc établir une double lecture de la représentation réitérée des animaux à laquelle a recours l'écrivain chilien : d'une part, il fait valoir les pulsions liées à l'animalité, en nous connectant avec le côté irrationnel ou chaotique de l'être humain (non apprivoisé). D'autre part, en suivant les analyses de Deleuze et Guattari, ces représentations entrainent « un devenir animal » qui se traduit par une invitation à (re)penser les subjectivités en tant que métamorphoses capables de libérer les codes constitutifs appris et inscrits dans notre corps. Cette approche implique la nécessité d'établir d'autres alliances et d'autres affects qui dépassent les seuils de l'homme.

[727] LEMEBEL Pedro, *Loco afán op., cit.,* p.127
[728] *Ibidem.,* p.131
[729] LEMEBEL Pedro, *Serenata cafiola, op., cit.,* p.95

Pour Deleuze et Guattari, devenir animal est lié au dépassement des frontières, des limites. Dans *Mille Plateaux*[730], ils affirment que le devenir animal ne signifie pas littéralement de se transformer en animal, ni de ressembler à celui-ci et encore moins de l'imiter, mais de se connecter avec le flux qu'il possède ; ce qui ferait ressortir sa particularité, sa force. Pour les philosophes français, les animaux représentent plus que des métaphores, ils sont synonymes de métamorphoses. En ce sens, les subjectivités lémébéliennes, en s'inscrivant dans ce devenir animal, se laissent contaminer par son intensité, le changement de vitesse de ses mouvements, ses nouveaux affects. Tout comme le fait Giorgio Agamben dans son livre *L'ouvert*[731], l'auteur chilien explore la doublure par laquelle s'est réalisé l'être humain occidental : *zoé*[732] et *bios*, corps et âme, animal et humain. Autrement dit, la scission de l'homme et de son animalité. Cependant, l'approche théorique d'Agamben vise à retracer le moment de cette scission pendant que Lemebel s'intéresse plutôt à dissiper la séparation homme-animal.

Pedro Lemebel, depuis le temps de ses performances, joue à cette transformation en se nommant *yegua* dans le groupe artistique formé avec Francisco Casas, en devenant crocodile sur la couverture du livre *La esquina es mi corazón,* en devenant oiseau dans l'image du livre *Adiós Mariquita linda ou* en portant des plumes dans la photographie utilisée comme couverture (qu'il a lui-même créée) du livre de critique littéraire *L'écriture de Pedro Lemebel : Nouvelles pratiques identitaires et scripturales*. Dans ses textes, il se décrit lors de ses flâneries comme coléoptère, comme papillon, comme escargot ; des noms qui l'éloignent de son humanité immanente et lui permettent de s'approprier d'autres intensités et d'autres regards.

Comme nous l'avons déjà signalé, ces représentations du domaine animal peuvent être lues aussi comme formes d'une sexualité exacerbée dans laquelle les pôles pulsionnels se déploient sans interdits.

La représentation des animaux chez l'écrivain chilien va de pair avec l'excès, le débordement et le gaspillage de la nature humaine, comme le signale également George

[730] DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille Plateaux,* Paris, Minuit, 1972, p.284
[731] AGAMBEN Giorgio, *L'ouvert*, Paris, Payot &Rivages, 2000.
[732] Les Grecs avaient deux mots pour nomme la vie: *zoè* et *bios*. Le premier mot renvoie au « simple fait de vivre commun à tous les êtres vivants (animaux, hommes et dieux) », ce que Agamben appelle la vie nue, et *bios* « qui indiquait la forme ou la façon de vivre propre à un individu ou à un groupe ». AGAMBEN Giorgio, *Homo Sacer le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil, 1997, p.9

Bataille[733]. Ce point explique la présence sous diverses formes de la pulsion libidinale de la vie et de la mort, liée à l'animalité, surtout lorsqu'elle décrit les ébats homosexuels.

5.2.1. Amants

La esquina es mi corazón est sans doute, le recueil qui expose de la manière la plus flagrante ce débordement du pôle pulsionnel, puisque l'écrivain s'aventure dans les zones interdites de la ville où les rapports sexuels sont dévoilés et racontés et où l'obscène et le sordide fonctionnent comme grille de lecture. L'anonymat des corps désirants transitant dans les rues et les parcs en quête d'une proie appuie cette vision. Notons que cette non-identification, cette absence de nom est remplacée par des signifiants du monde animal, « *anacondas, lagartos, escualos* » qui permettent un glissement qui nous fait entrer dans un univers animalier dans lequel les tabous ont été supprimés.

Si dans le premier ouvrage, *La esquina es mi corazón*, les corps aimants sont anonymes, les jeunes corps aimants-aimés du recueil *Adiós Mariquita linda* sont beaucoup plus identifiables ou du moins sont désignés par des prénoms. Cependant, ces derniers répondent ironiquement à des prénoms très répandus dans la nation « Juan, Miguel », ce qui pourrait être interprété comme une manière de vouloir effacer toute reconnaissance identitaire ou plutôt de rendre ces noms applicables à tout le monde. Le chroniqueur, tout en racontant ses aventures charnelles, déploie une véritable constellation d'éphèbes qui se construisent en intégrant de manière fondamentale le côté animalier. Pour ces raisons, nous allons prendre ce recueil comme base de notre analyse.

La plupart des corps des amours-amants de l'auteur sont associés au monde animal. *El Wilson* tout au long du récit est un « *leopardo moreno* », « *un león enjaulado* », José devient « *un felino triste* », un « c*achorro de lince* », *El flaco Miguel* « *un cisne moreno* » portant une chevelure telle « *un plumaje castaño* » et le jeune de l'Hôtel Sahara « *un pájaro risueño* » ou un « *esbelto flamenco* ». Cette transformation est vécue aussi par le chroniqueur lui-même qui se décrit continuellement comme une « *mariloba* », « *perra canosa* », une « *araña leprosa* », « *enamoradamente cachorra* » ou « *yegua estandarte* ». Il s'établit un jeu de double animalité dans lequel les amours et les amants sont attachés à la même chaine des signifiants. Nous

[733] BATAILLE George, *L'érotisme,* Paris, Minuit, 1957, p.68

faisons la distinction entre les amours pour qui le narrateur a eu un sentiment quelconque et les amants avec lesquels il a eu un rapport sexuel passager. La représentation animale passe aussi par l'emploi de verbes liés à l'animalité afin de décrire les actes des jeunes amants, ils « *olfatean la ciudad* », « c*aracolean* », « *trepan* », et poussent des « *alaridos* » ou portent des regards « *de buitre* ».

Ces corps hétéros et homosexuels emportés par des images du domaine animal partagent des traits communs qui peuvent se résumer dans la présence du nomadisme, de l'excès et du débordement des limites. Sans domicile fixe ni propriété privée à protéger, ils errent à la recherche d'un lieu, d'un endroit où dormir ou s'installer sporadiquement, en faisant du déplacement -le voyage- leur territoire. Ils sont aussi de consommateurs d'alcool et la plupart d'entre eux sont des êtres nocturnes qui font de la nuit leur quotidien, sans qu'existe un lendemain certain. Ils vivent dans le trop plein d'alcool, de la nuit, de froid, d'amour, de violence ou dans l'excès du manque, de nourriture, de propriété privée, de foyer, d'éducation.

Cet excès implique une rupture avec le contrat social, car ces corps jeunes ne répondent pas aux attentes du système, qui voit dans l'économie des corps un investissement économique ici gaspillé. En même temps, il existe une rupture avec les coordonnées de la logique de survie. En essayant de rester en vie, ils s'approchent de la mort. Ces jeunes corps nomades se positionnent au fil de la vie et de la mort, en jouant avec leur propre continuité. En ce sens, c'est le conflit pulsionnel vie et mort qui les constitue, en agissant de façon permanente comme moteur de leur conduite.

Le narrateur lui-même participe à cette dynamique où la pulsion et donc l'animalité prennent le dessus. En effet, « *la comezón anal* » pousse le narrateur à partir en quête de corps nocturnes sans attaches afin d'éprouver la petite morte bien que cette quête implique toujours le péril de la mort à cause d'un couteau mal placé ou de la promiscuité imposée avec le risque d'une infection VIH. Cette dynamique irrésolue entre *Eros* et *Thanatos* qui sollicite fortement les subjectivités lémébéliennes, les positionne dans le domaine de ce qui est « *anomal* »[734] ; c'est-à-dire cet animal qui s'écarte du troupeau ou du groupe afin de pointer les limites, la marge. Comme l'expliquent Deleuze et Guattari, c'est « un phénomène de bordure » au sens

[734] A-nomalie substantif grec qui a perdu son adjectif désigne « l'inégal, le rugueux, l'aspérité, la pointe de déterritorialisation. L'anormal ne peut se définir qu'en fonction de caractères, spécifiques ou génériques ; mais l'anomal est une position ou un ensemble de positions par rapport à une multiplicité. »
DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix, *Mille plateaux, op., cit.,* p.298

où des entités sont toujours en train de souligner et dépasser les bords.

La présence des animaux est un moyen d'installer dans le discours textuel la pulsion (de la vie et de la mort) comme force centrifuge, en faisant appel ainsi à la pulsion libidinale. Celle-ci se déploie par le biais d'une délocalisation de la matérialité corporelle. Le projet littéraire lémébélien passe par l'invocation de tous les sens de manière à recréer un univers où les points référentiels de la perception sont modifiés. Autrement dit, on entre dans un univers de *microperceptions* qui nous rapproche d'un devenir animal en délocalisant notre regard anthropomorphique, en effaçant le seuil qui sépare l'animal de l'humain.

Les opérations d'écriture qui tissent cet univers passent par l'emploi descriptif, presque pointilleux, de scènes de sexe entre deux hommes, qui sont la plupart du temps grandiloquentes, voire surhumaines (*hors* de ce qui est humain). Dans le passage de la chronique *Eres mío, niña*, le chroniqueur nous fait part de sa nuit avec un jeune chanteur de hip-hop :

> *[…] el espolonazo me corto la respiración. Ufff, casi me dejó los ojos colgando. Sácalo, sácalo, me está destrozando, le supliqué. Quietito, quietito, me sujeto fuerte. Relajadito que ya va a pasar, duele la pura entrada. Y fue así, solamente un empellón carnal y el monigote hizo surfing en la pasarela anal. [...] ¿Viste?, me repetía baboso en la oreja, era la pura entradita. Así no más, tranquilito, mi bróder*[735]*, decía en mi oído, al tiempo que alzaba y bajaba las caderas repitiendo aguante un poquito más adentro mamoncito [...] Pero él ya no me oía, estaba en éxtasis, ametrallándome con la catarata seminal*[736]*.*

La description s'étend sur plus de 18 lignes dans lesquelles l'acte sexuel est déroulé du début à la fin. Dans l'extrait, nous pouvons souligner la brutalité de la pénétration mise en exergue à plusieurs reprises avec les noms : *espolonazo, empellón, ametralladora*, qui rythment l'acte sexuel, en inscrivant la violente invasion du corps de l'autre. Cependant, cette bestialité trouve son contrepoint dans l'utilisation de diminutifs utilisés par le jeune amant : *quietito*, *tranquilito, mamoncit*o. Ce tableau descriptif qui joue avec l'obscène, en ramenant l'humain du côté de la bestialité, évoque l'indiscipline des corps forcés à la normativité et aux silences. Cette mise à nu de la sexualité de l'auteur extériorise les pulsions auparavant destinées à être régularisées, pour être de l'ordre de l'animalité et de l'homosexualité.

Une autre stratégie textuelle constructrice de cet univers réside dans le travail sensoriel qui accouple, mélange et déplace les sens, en créant une sorte d'anarchie festive de ceux-ci. Il

[735] Chilenisation du mot anglais Brother.
[736] LEMEBEL Pedro, *Adiós Mariquita linda, op., cit.*, p. 33

semblerait qu'il existe une volonté de libérer les organes de leur fonction principale, régulatrice et de les connecter avec d'autres agencements. Le nez est capable de sentir ce qui est insaisissable « *olor a ultraje* »[737], d'atteindre des odeurs inexistantes comme le relent de « *jaula de circo* »[738] du corps du José ou le « *olor óxido de amarga selva.* »[739] La peau émet des « *perlas salinas* ». L'ouïe perçoit les sentiments les plus profonds « *él me cantó al oído la rabia dulce de su furioso corazón* »[740]. Ce même phénomène se déploie lorsque l'expérience tactile se présente : « *besar látigo* », et le souffle de vie est lui aussi délocalisé « *su boca en mi boca, su corazón en mi aliento* »[741]. Ce désordre sensoriel acquiert d'autres spécificités lorsque l'œil voyeur agit comme dans le récit de la rencontre entre Lemebel et « *el fugado de la Habana* »[742] au milieu du Malecón :

> *Cuando quedó la plaza desierta por el brillar de ojos clavados en mí como dardos de templado metal. Unos ojos pestañudos que me hicieron perder el paso con su preguntona insistencia.*[743]

La séquence espace-temps disparait lorsque les yeux (du possible amant) agissent en immobilisant le récepteur. Les yeux transpercent —clouent— le corps qui perd le *continuum* de sa marche. L'œil perd ici sa fonction primordiale de perception, qui relève de la passivité, pour devenir acteur principal, capable d'intervenir sur la réalité. La vision opère donc de façon délocalisée, elle est replacée en configurant un autre agencement. On pourrait rapprocher cette démarche de la fonction *haptique* de l'œil dont parlent Deleuze et Guattari lorsqu'ils analysent l'art égyptien et les œuvres de Bacon et Cézanne. Il s'agit d'une vision qui met au centre le toucher par les yeux ou qui prend en compte le rapprochement par contact. Ainsi, cet œil voyeur devient capable d'effacer le paysage, en isolant les deux corps du contexte qui les contient. Plus encore, cet œil, textuel, vise à rendre consciente la présence du corps dans l'espace.

La stratégie discursive étaye les cinq sens avec leurs organes. Cependant, il nous semble que le chroniqueur a une préférence pour le « toucher » qu'il privilégie dans la plupart de ses récits. Chez Lemebel, les contacts amoureux passent d'abord soit par le « *roce* », la

[737] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit.*, p.162
[738] LEMEBEL Pedro, *Adiós Mariquita linda, op., cit.*, p. 15
[739] *Ibidem.*, p. 15
[740] *Ibidem.*, p. 93
[741] *Ibidem.*, p. 27
[742] LEMEBEL Pedro, *Adiós Mariquita linda, op., cit.*, p.86
[743] *Ibidem.,* p.9

« *fricción* » ou le « *sobajeo* » toujours présents ou par l'évocation d'une confrontation de textures. La rencontre du narrateur-protagoniste et du jeune rappeur de la chronique « *Eres mío, niña* » a lieu suite à une collision « C*asi al alba lo tropecé* »[744]. Le verbe employé suggère sémantiquement le frôlement et le futur frottement qui se voient renforcés par la syntaxe détournée, car au lieu d'introduire le pronom direct de la première personne, le narrateur a recours à un complément de troisième personne. L'effet visé est l'introduction dans la même phrase des deux corps, le textuel et le matériel, qui se heurtent. Il y a également un procédé d'*objectivation* du corps du jeune, de manière à expliciter la fonction d'*amant* qu'il va accomplir. Ce même procédé est utilisé lorsque le narrateur fait la connaissance d'*El Pepa* lors d'une fête universitaire durant laquelle Pedro est reconnu et vivement acclamé : « *iba de mano en mano, de brazo en brazo, de beso en beso en plena boca con un pendex tan alto como una palmera rastafari*. *Allí casi vuelvo a la realidad atado a ese pecho moreno que hervía como timbal de macumba* »[745]. Le *sobajeo* dans lequel est pris le narrateur montre bien cette stratégie résidant dans la visualisation des corps en contact. Nous trouvons un dernier exemple dans la chronique *Ojos color amaranto*[746] qui relate la rencontre entre l'écrivain et un militant des jeunesses communistes. La stratégie textuelle souligne le contact des corps faisant l'amour à travers une longue description de l'acte sexuel dans laquelle tous les symboles et les icônes communistes et culturels sont détournés.

> *Rodamos anudados por la pendiente revolucionaria de la historia, escuchando el-pueblo-caliente-jamás-baja-la-frente. Y nos besamos, y lo besé centímetro a centímetro, cada pliegue terciopelo de su verga jugosa. Más allá el marasmo encabritado de las marchas gritando quien-en-la-cacha-suma-y-sigue. Entonces, el catre era la balsa de medusa y de su pene mástil fui la vela, y me hizo flamante en el fragor de la lucha. Me flotó enrojecida come yegua estandarte*[747].

La description de l'acte sexuel commence par le son de la vibrante multiple « r » qui suggère la friction de deux matérialités de manière éraillée. Les transcriptions des chants libertaires désacralisent les idées révolutionnaires puisqu'elles sont contaminées par une rhétorique sexuelle. L'effet souhaité est non seulement le détournement du politique par l'érotique, mais aussi la dissolution de deux domaines apparemment opposés. Ainsi, les isotopies de la lutte révolutionnaire et sexuelle participent à égalité à la construction textuelle.

[744] *Ibidem.,* p. 28
[745] *Ibidem.,* p. 42
[746] *Ibidem.,* p. 27
[747] *Ibidem.*

La reproduction des tirets des chants auparavant libertaires et maintenant sexuels devient la confirmation de cette volonté. De cette manière, le politique contient le sexuel et vice-versa. Enfin, les métaphores sexuelles se concentrent sur l'union des deux sexes et le mouvement qui le suit. Ainsi, le corps du narrateur est « *vela* » et « *estandarte* » et acquiert un mouvement perpétuel grâce au sexe masculin.

Lemebel inaugure également une démarche où le toucher et les phénomènes kinesthésiques se présentent en un seul bloc. Autrement dit, il existe toujours une prise de conscience de la perception du corps dans l'environnement.

Cette festivité chaotique de sens redessine la cartographie de la perception des corps dans l'environnement. C'est une sorte d'éveil corporel qui de la même manière que chez les animaux, comporte une double tension : captiver et rester attentif aux signes qui proviennent de l'extérieur afin d'établir des contacts et des affects.

Dans cette optique d'analyse, il est intéressant de repérer comment est décrit le sexe masculin par le chroniqueur lorsque le *coitus* est imminent. D'abord, il supprime toute possibilité de description réaliste, le sexe est toujours voilé par des métaphores parfois classiques, mais la plupart du temps novatrices, qui font appel à divers champs lexicaux. Nous trouvons ainsi le champ lexical des fruits avec « *un trópico mango* », « *durazno rosa* », « *mango jugoso* », du domaine des fleurs « *gladiolo* », celui des objets divers comme « *pene mástil* », « *pene asta* » qui sont des métaphores traditionnelles, *su [pene] fusil* » ainsi que le champ lexical animalier avec « *gusano* », « *tarántula* ». Toutes ces combinaisons dissonantes -sauf les métaphores déjà connues- et peu probables sollicitent d'autres lectures beaucoup plus intenses et moins rationnelles. Ces descriptions du sexe liées aux objets du quotidien heurtent d'autant plus qu'elles installent le sexe masculin dans une supposée normalité langagière, plus accessible, qui ne fait que réactualiser une réalité appartenant au domaine du tabou, de l'interdit.

5.2.2. Des flux humains et bestiaux...

Cette cartographie matérielle comprend aussi les fluides corporels. Dans les textes analysés : la transpiration, le sang, le sperme, la salive, l'urine, les excréments, les vomissements coulent, en transitant librement dans le récit. C'est une sorte d'issue que le

chroniqueur offre à tous les fluides qui circulent à l'intérieur du corps sans connexion avec l'extérieur (ou restent cachés par pudeur si cette connexion existe). Ils acquièrent ainsi une existence, même si ceux-ci restent voilés par l'euphémisme qui à travers l'artificialisation de l'image les rend dicibles. Ces fluides adoptent, en suivant la tradition lémébélienne, des formes substantives du langage courant, ce qui les fait cohabiter avec la vie ordinaire. Le sperme devient « *néctar lechoso* »[748] ou « *baba de caracol* »[749] et les excréments « *luna de miel negra que tizna las púas del encierro* »[750]. Notons que ce dernier exemple fait allusion au viol subi par les prisonniers.

Tous ces fluides se déversent vers l'extérieur par l'une des trois actions suivantes : « *gotear* », « *chorrear* » ou « *manchar* ». Le sperme peut devenir ainsi « *garúa seminal* »[751] *(gotear),* « *catarata* » *(chorro)* ou « *mancha espumosa en el acantilado de la entrepierna* »[752], l'urine un « *chorro espumante que hace coro* »[753] *(chorrear) et* le sang « *un vómito de copihues* »[754].

Cette logique des flux, cette manière de souligner et de donner à voir ce qui devrait rester dissimulé par tradition, provoque des réactions divergentes chez le lecteur, car nous sommes confrontés à la partie de nous que nous refusons de regarder, que nous n'acceptons pas de dévoiler, mais qui est ici palpable et omniprésente. Cette démarche frôle la notion d'abjection définie par la philosophe Julia Kristeva[755] comme ce qui soulève de la révulsion et de la fascination. Cette double tension empêche que les récits tombent ouvertement dans des discours obscènes ou pornographiques.

Comme nous l'avons déjà explicité, les représentations de l'animal chez Lemebel peuvent adopter deux biais d'interprétation. Le premier invoque la présence des pulsions et les déplacements des limites ou bordures que cela représente. Le second s'imbrique avec un devenir animal qui pousserait l'être humain à sortir de sa propre nature pour se métamorphoser et s'interroger sur les seuils que cette dernière implique.

Nous allons analyser ce devenir animal à travers trois chroniques qui se constituent,

[748] LEMEBEL Pedro, *Adiós Mariquita linda, op., cit.*, p. 27
[749] LEMEBEL Pedro*, La esquina es mi corazón, op., cit.,* p. 27
[750] *Ibidem.,* p. 72
[751] *Ibidem.,* p. 25
[752] *Ibidem.,* p. 157
[753] *Ibidem.,* p. 98
[754] *Ibidem.,* p.167
[755] KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur,* Paris, Seuil, 1980.

nous semble-t-il, autour de cette notion, en mettant au centre de leurs récits ce questionnement.

Dans la chronique *Se llamaba José*, le narrateur rencontre un jeune homme venu du sud du pays pour travailler dans la capitale. Cependant, son rêve de « *sureño* » n'a pas abouti, car il vit depuis un an dans la rue en faisant divers métiers, notamment vendeur de cacahuètes dans les transports publics. Dès les premières lignes du récit, José est décrit comme un félin triste et solitaire : « *En él creí ver une fiera depresiva jugándose sus últimos zarpazos en la ruina gatuna de la city* »[756]. Après la conversation de rigueur, en se déshabillant et lors du rapport sexuel, José avoue son désir de connaitre le puma du zoo de Santiago. Face à cette demande, Lemebel promet une visite pour le lendemain. Ainsi, Lemebel et son amant parcourent le zoo en observant les animaux et en adoptant d'autres codes de communication langagière pour réfléchir à l'importance de la liberté. La perception du chroniqueur et de son compagnon se transforme à mesure que la promenade continue, et d'anodine et distante elle passe à une proximité dérangeante avec les animaux. Ce sentiment s'accroit à travers les commentaires de José qui exposent la fausseté du bien-être des animaux, leur résistance et leur accoutumance aux lieux enfermés : *« La gente cree que los animales hacen gracias porque están contentos, murmura […] La gente cree que los animales no saben que están presos* »[757]. Les mots de José résonnent dans l'oreille de Lemebel qui quitte le zoo en ayant la sensation « *de haber visitado la cárcel o un reformatorio como turista* »[758]. Tout au long du récit, le lecteur accompagne ce processus d'éveil vécu par le chroniqueur et José vis-à-vis de l'univers animalier. C'est l'*autrui,* trop proche de l'être humain sans doute, qui offre une nouvelle voie de réflexion.

> *Todos aplauden, todos ríen cuando mamá mona baja de lo alto con su cría para agarrar el maní, y hace morisquetas y muestra los dientes para que le tiren más. Todos ríen, menos José que, pensativo recoge un maní que cayó fuera y se lo echa a la boca diciéndome: yo como harto maní cuando vendo en la calle.* [759]

Cette intéressante réflexion passe par la praxis littéraire à travers l'anaphore *todos* qui martèle l'existence d'une unité homogène en opposition à l'altérité qui, dans l'exemple, est représentée autant par les singes que par José. C'est la présence d'une altérité *autre* qui

[756] LEMEBEL Pedro, *Adiós Mariquita linda, op., cit.,* p.14
[757] *Ibidem.,* p.17
[758] *Ibidem.,* p.19
[759] *Ibidem.,* p.17

s'installe comme lieu d'analyse. Celle-ci devient plus manifeste dans le passage qui suit, car le narrateur, dans un flashback, retrace la rencontre avec José qui « *subía y bajaba de las micros comiendo confites* »[760]. Les deux épisodes, celui des singes et de la rencontre, se reflètent en esquissant une dissolution du seuil séparant l'homme et l'animal, conduisant à s'interroger sur l'humanité chez l'homme.

Ce premier temps du récit se termine par la rencontre entre José et le puma : le puma, l'animal symbole des territoires du sud du Chili, est révélé par son œil-enfant : « *encontré al puma, me sobresalta José con su respiración acelerada. Es el más grande que he visto, repite eufórico* »[761].

Dans un deuxième temps, la chronique met en parallèle la fuite du puma du parc national et la disparition de José, qui ne revient pas pendant la soirée à l'appartement de l'écrivain. Ces deux absences entremêlées se répondent dans une stratégie de miroir qui positionne les disparitions au même niveau. Cependant, l'absence du puma au zoo est due à sa quête de liberté, tandis que José est retenu par une garde à vue pour vente illicite de cacahuètes dans la rue. L'inversion des trajets de vie introduit les réflexions autour de l'humain et l'animal, dans une sorte d'imbrication, de devenir qui ne fait pas de distinction entre les deux natures.

> *José apareció ya entrada la noche, venía enojado porque lo habían detenido los carabineros y le habían quitado su mercadería. ¿Supiste? Se arrancó el puma del zoológico, le conté mirando sus manos que se retorcían al sonar de los nudillos. ¿Y lo pillaron ? preguntó ansioso con sus ojos de pantera. Sí dije rotundo. Pero murió de un ataque al corazón. José no dijo nada más, y mientras le iba contando los motivos del deceso, me dejó hablando solo y subió al altillo. Tampoco me contestó cuando le pregunté si iba a comer, si quería bañarse, si deseaba un cigarrillo, porque allá arriba el aire estaba frío. También se quedó en silencio al llamarlo dulcemente para dormir juntos. Y pasó toda la noche arañando con la mirada el horizonte de su amargo sur, bajo el paraguas retinto del firmamento*[762].

L'écriture manifeste cette imbrication évidente à travers un procédé de translation d'attributs animaliers très efficace. La corporalité de José est pénétrée par l'isotopie animale. D'abord, il abandonne le langage « *no dijo nada más* », ses yeux sont « *ojos de pantera* » et finalement son regard « *araña […] el horizonte* » devient synecdoque de lui-même.

Le croisement des flux, des vies, des expériences de José et du puma pousse à la

[760] *Ibidem.,* p.17
[761] *Ibidem.,* p.19
[762] LEMEBEL Pedro, *Adiós Mariquita linda, op., cit.,* p. 20

réflexion autour de l'humanité en elle-même, en tant que processus et respect d'autrui. Le silence de José lors de la mort du puma scelle le devenir animal du jeune homme. Ce silence de l'animal mort est alors le silence vif de José qui reconnait dans la fin de vie de l'animal son futur proche. Ici, la présence animale nous met non seulement sur la trace de l'Autre, mais aussi sur celle de la recherche et de la découverte de nous-mêmes.

5.2.3. Tableau zoophilique

La chronique « Noche Quilta[763] » du recueil *Adiós Mariquita linda* pourrait être lue comme une suite des épisodes de nomadisme sexuel auxquels nous sommes confrontés tout au long de l'œuvre. Mais ici, l'auteur déplace son objet de désir des jeunes hommes à un chien abandonné dans la périphérie de la capitale.

Après une nuit arrosée, l'auteur rentre dans son quartier du sud de Santiago. L'aube s'impose ainsi que le sommeil alcoolisé. Mais, la nuit dans « *la pobla plebe* » continue avec un groupe de jeunes noyés dans l'alcool et la drogue. Malgré ses envies de passer inaperçu, Pedro est repéré et invité à poursuivre la fête. L'horizon d'attente créé autant par le recueil en général que par le récit en particulier nous projette vers une rencontre sexuelle avec l'un de ces chômeurs, mais la chronique vire d'un possible tableau du rapport homosexuel à une représentation où la zoophilie prend le dessus.

> *Y a esa hora […] tirado en la escalera, me di cuenta de que todos los chicos se habían ido; en realidad casi todos, pensé con los ojos cerrados sintiendo un bulto tibio enroscado en mi pierna. Y en realidad no era humano ese perro Cholo que en busca de calor buscaba mi compañía. Era más que humana esa orfandad negra de sus ojos llorados. Y estaba tan solo, tan infinitamente triste como yo esa noche perruna, que me sentí generoso en la repartija de mi mano multiplicando fiebres. […] Y dejé correr cochambre arestiniento[764] por mis yemas, por su estómago desnutrido […] yo también le dije adiós con la mano espumosa de su semen cuando en el cielo una costra de zoofílica humanidad amenazaba clarear[765].*

Le tableau zoophilique est mis à nu. L'ivresse incite l'auteur à la quête d'un rapport sexuel passager, mais à défaut de mâle humain, il trouve dans le chien – un autre mâle — l'opportunité de rassasier son désir. Pour que l'acte soit mené, le narrateur ferme les yeux,

[763] « Perro que no es de raza fina » *Diccionario ejemplificado de chilenismos*, *op., cit.,* p.2462
[764] « *Que padece arestín o sarna. Adjetivo colloquial despectivo »*. MORALES PETTORINO Félix, *Nuevo diccionario ejemplificado de chilenismos*, Santiago de Chile, Playa Ancha, 2006, p.144
[765] LEMEBEL Pedro, *Adiós Mariquita linda, op., cit*., p.163

comme si l'absence de vision l'autorisait face aux lecteurs à dépasser les frontières de ce qui peut être raconté, écrit, lu. Cette stratégie de prise de distance fait écho à l'intervention de l'humour à la fin du récit « *Me sentí San Francisco de Asís lujuriosamente enamorado de su lobo* »[766]. Cette opération textuelle rend supportable la diégèse.

Reprenons l'analyse sur le devenir animal. Il nous semble qu'il se centre sur la reconnaissance que le narrateur fait de son humanité à travers les yeux du chien ; reconnaissance qui oblige le chroniqueur à déplacer son regard anthropomorphique, son désir et sa frontière corporelle.

Les yeux noirs du chien, qui maintenant porte un nom transcrit en majuscule « *Cholo* », deviennent regard, c'est-à-dire signifié. Plus que métaphore, « el Cholo » est l'allégorie de l'abandon à son sort de toute la jeunesse délaissée dans les escaliers des immeubles périphériques, des « *pobladores* » exclus par le système et de toute une partie de l'humanité condamnée à être orpheline. L'animal est déterritorialisé de son animalité, en se positionnant dans le hiatus qui ouvre la porte à d'autres lectures, plus abstraites, mais pas moins importantes pour autant. Si le narrateur est entré dans un processus de devenir animal, celui-ci n'est pas unilatéral puisque l'animal devient aussi autre chose, peut-être un humain ou allégorie de celui-ci, en tout cas, il est métamorphosé. L'image textuelle de la solitude absolue et des yeux larmoyants confirment la transformation. Nous pourrions lire également un exercice de projection du narrateur et de l'humanité qui transformerait le Cholo en image de notre devenir marqué par la solitude.

D'un point de vue de la stratégie littéraire, le chroniqueur aspire à capturer le dernier seuil de ce qui pourrait être considéré comme humain. Nous pourrions parler d'un acte de provocation envers l'être humain, en faisant appel à la zoophilie. Il se place au-delà de la frontière qui les sépare en mettant en scène ce que la philosophe Rosi Braidotti appelle le post-humanisme.

À plusieurs reprises, Lemebel fut questionné sur ce récit qui a soulevé un débat autour de la zoophilie, de l'obscène et de la perversion. Le chroniqueur a répondu que ce choix thématique s'inscrivait aussi dans sa volonté de : *« darle espacio a algunas amorosas perversiones que ocurren en la urbe y que se publicitan de manera demoniaca* »[767]. Il ajoute

[766] *Ibidem*., p.162
[767] CISTERNAS Marianela, « Lemebel estremeció a todos con su relato de zoofilia », LUN, viernes 9 de abril, 2004.

que la littérature est un moyen de prendre de la distance, en montrant de manière humble ce qui se passe plus cruellement dans la réalité.

Lemebel transforme ainsi l'amour, la tendresse et le sentiment d'abandon en leur attribuant une autre lecture. Finalement, la question demeure : qu'est-ce que l'humain ?

Le dernier devenir que nous voudrions aborder est celui vécu par le narrateur qui se déploie dans la chronique « *Ceilán no pudo cantar* »[768]. Un jour de printemps, l'écrivain s'aperçoit de la présence d'un oiseau posé sur une plante de son balcon. Ce fait anodin prend une ampleur inédite chez l'écrivain qui voit sa vie quotidienne déstabilisée par cette présence presque imperceptible pour la plupart des gens.

Le récit introduit rapidement la réflexion autour de la nature et de ses jaillissements de vie. Le questionnement sur l'existence en elle-même devient central lorsque nous découvrons que la tourterelle couve deux œufs :

> *Y es allí en la sombra de sus ramas, acurrucada en su preñez de tórtola, que se instaló la pajarita con su nido y un par de huevos a empollar. Doña tórtola tiene un plumaje gris acero que lo peina con su pico inquieto. Con grandes ojos rojizos se arranchó en mi balcón con su palomera maternidad.*[769]

Malgré la résistance de la part du narrateur à assumer un être vivant dans sa maison, il accepte cette vie palpitante et intrusive quand il commence à raconter dans la chronique leur existence. Le premier geste d'écriture est la personnification de l'oiseau combinant tendresse et respect pour cette vie. Ainsi, le récit retranscrit l'installation de cet être vivant en parallèle de la réflexion sur le fait d'écrire *le récit* de cette intrusion. Ce procédé métatextuel rend compte d'une mise en abyme du travail d'écriture en lui-même. Une question émerge sur ce qui doit être raconté dans un texte littéraire ou plutôt sur ce qui mérite d'être écrit. La chronique avance que les banalités peuvent parfois devenir de véritables sujets concentriques susceptibles de lier et de relier des thématiques beaucoup plus profondes. En effet, bien que la couvade d'un oiseau puisse paraitre sans intérêt, le narrateur, conscient de ce phénomène, n'hésite pas à l'attacher à d'autres problématiques qui relèvent d'une importance de nature humaine :

> *Para muchos estas historias son tan vacías e inútiles como la cabeza de las locas llenas de pajaritos. […] Pero estas crónicas pueden contener un simbolismo parecido. Quizás reflejando la misma importancia frente al dolor.*[770]

[768] LEMEBEL Pedro, *Serenata cafiola, op., cit.,* p. 225
[769] *Ibidem.,* p. 226
[770] *Ibidem.,* p.227

Cet évènement banal mis au centre du récit remplace le déplacement physique immanent à la chronique urbaine par un déplacement virtuel, puisque l'écrivain ne bouge pas de sa table de travail, d'où il regarde la vie de l'oiseau et construit son histoire. Dans ce sens, un double nomadisme est mis en œuvre : celui inauguré par l'évènement banal qui fuit les thématiques traditionnelles et celui de la chronique urbaine liée à la déambulation, à la flânerie.

> *Una mañana noté una alteración en el hogar pajaresco, miré desde la ventana y ahí estaba en primer milagro. Un pajarito chascón con su penacho mohicano, medio café, medio color tierra, medio plomizo; el pequeño comanche estaba bajo el ala de su madre y tenía sus mismos ojos rasgados y mestizos. Le puse Ceilán, un nombre travesti que no tiene propiedad de sexo ni género. Y Ceilán llenó de vida el templo de la Soledad*[771].

Au fur et à mesure que le récit et la gestation de la tourterelle avancent, le narrateur-écrivain transcrit une transformation où ses sentiments naissants le rapprochent d'une sensibilité maternelle ; il se sent devenir mère. Ainsi, le narrateur est présent pendant la naissance d'un des petits de la tourterelle, il lui donne un nom et, à la mort de l'oiseau, il l'ensevelit. Ce devenir-mère est visible dans le tissu textuel lorsque le narrateur dissocie les deux mères : « *ni siquiera su madre pájara parecía darse cuenta*. »[772] Dans la spécification « *pájara* », le narrateur pousse la réflexion jusqu'à se demander s'il y a une autre mère. Ce devenir est beaucoup plus palpable lorsqu'il décrit l'oiseau qui vient de naitre « *Solo el primer día abrió sus ojos almendrados y me vio mirándolo curioso* »[773]. La reconnaissance passe donc par l'échange de regards qui normalement se fait avec la génitrice. Il est intéressant de souligner le parallèle entre la description que le narrateur fait des yeux de la tourterelle et celle qu'il faisait de ses yeux en amande. Il semblerait qu'il existe une translation d'attributs physiques qui scelle d'autant le lien. En outre, nous voyons l'affirmation de ce « devenir » à travers le fait de nommer la tourterelle *Ceilán*, de la baptiser avec un prénom sans marque de genre qui évoque l'imaginaire des terres lointaines d'Orient, et fait de l'étrangeté quelque chose de familier, de proche. C'est un geste travesti qui resserre encore plus le lien entre le narrateur et l'oiseau, comme si ce dernier était une véritable extension de la voix narrative.

La figure de *Ceilán* devient allégorie de l'acceptation de la différence. La mort des

[771] *Ibidem.,* p.228
[772] LEMEBEL Pedro, *Serenata cafiola, op., cit.,* p.226
[773] *Ibidem.,* p.228

deux tourterelles fait entrer dans le récit la douleur humaine. S'estompe ainsi la différence entre l'animal et l'humain, car la réflexion sur la douleur dépasse ces frontières divisant les natures. Ce récit nous comble d'affects qui passent par d'autres biais moins attachés aux cadres traditionnels et régulateurs.

Finalement, cette chronique construite à partir d'une apparente banalité tout en restant intime travaille la dénonciation sociale, interroge le désenchantement de la vie, l'urbanité, la douleur et surtout le récit lui-même.

5.3. Nomadisme depuis les territoires : Estomper les frontières sans faire tomber les ponts

La figure du nomade est souvent associée à l'errance, au départ d'un lieu, à l'abandon, à l'instabilité, autrement dit et malgré le paradoxe, à la terre, au terroir, à la parcelle. Le mot nomade vient du grec *nomos* qui signifie tout d'abord « répartition de ceux qui se distribuent dans un espace ouvert, illimité, du moins sans limites précises »[774], autrement dit, c'est un principe de distribution de la terre. Il représente ainsi l'opposition au pouvoir de la *polis*, car le *nomos* est un espace sans murs ni frontières.

Le projet d'écriture proposé par Pedro Lemebel reprend l'étymologie du mot nomadisme, car il s'attache à nous présenter une déambulation liée à un territoire particulier sans limites précises, qui se conçoit et se distribue de manière divergente du mandat régulateur de la *polis*.

La plupart des subjectivités esquissées par l'auteur naissent, circulent et meurent dans la *pobla,* diminutif de *población.* Il s'agit des bidonvilles installés dans la périphérie de la mégalopole exposés à la pauvreté, à l'exclusion et au regard péjoratif du reste de la population. Les *poblaciones,* dont on pourrait situer la naissance à l'époque coloniale lorsque les Indiens *mapuche* se sont installés aux limites de la ville récemment créée[775] afin de fournir la main-d'œuvre nécessaire pour sa construction, sont devenus symbole de précarité

[774] DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1990, p.54

[775] Il s'agit des Indiens qui se sont installés aux alentours des villes espagnoles depuis leur fondation au XVI[e] siècle et qui étaient destinés à fournir de la main-d'œuvre pour les travaux publics et privés qui devaient être réalisés dans ces villes. RAMÓN Armando, « La Población Informal. Poblamiento de la periferia de Santiago de

matérielle, sociale et culturelle. Cela est dû à leur histoire, marquée au début par l'occupation illégale des terrains vagues, appelée *tomas,* par des familles pauvres, peu scolarisées et issues du monde rural. Les *tomas* se sont beaucoup développées à partir des années quarante à Santiago. Des maisons érigées avec des matériaux très légers et de mauvaise qualité répondaient à l'urgence de « trouver un toit », mais qui avec le temps se sont pérennisées. À partir des années cinquante, les politiques gouvernementales ont commencé à proposer des logements sociaux à la population la plus défavorisée, ce qui a permis une certaine légalisation des bidonvilles et la création de villas à côté. C'est au croisement des bidonvilles issus des *tomas* et des logements sociaux à bas cout que l'on pourrait situer la naissance de la notion de *pobla*.

Ce territoire peu exploré dans la littérature chilienne, sauf au début du XXe siècle par José Joaquín Edwards dans son roman naturaliste *El roto*[776], est revisité dans les années soixante par la nouvelle chanson chilienne, dont le représentant le plus important est Víctor Jara, qui a d'ailleurs intitulé son septième album sorti en 1972 *La población*. Cet espace est souvent mythifié dans les paroles de ses chansons, car il incarne l'utopie prolétaire d'une société libre, égalitaire et à construire. Regardons brièvement les paroles de ce chant libertaire : *poblador, compañero poblador* / *por los hijos, por la patria y el hogar* / *poblador, compañero poblador* / *ahora la historia es para ti*[777]. Il est intéressant de remarquer la mise en valeur des travailleurs et des familles et l'absence totale de la figure féminine, laquelle est assimilée au foyer.

Cependant, la littérature ne reprendra ce thème que vers la fin de ce même siècle avec quelques écrivains tels que Diamela Eltit, Juan Radrigán et Pedro Lemebel, qui ont voulu décrire ce territoire évacué de tout discours social officiel après le coup d'État. En contrepartie, ce territoire a souvent été convoqué par les médias, surtout par la radio *Cooperativa* qui, à partir des années 80, ont commencé à livrer des informations concernant les manifestions, *barricadas*, les affrontements entre policiers et *pobladores*[778]. Cependant,

---

Chile, 1920-1970 », *Revista EURE*, Santiago de Chile, Vol. XVII, No 50, 1990, pp.5-17

[776] EDWARDS BELLO, Joaquín, *El Roto*, Santiago de Chile, Nascimiento, (1920) 1927.

[777] Extrait de la chanson La marcha de los pobladores de l'album *La población*.

[778] L'Historien chilien Armando de Ramón dans son ouvrage Santiago de Chile, *Historia de una población urbana* déroule les arguments qui ont été à l'origine de la violente répression vécue par ce territoire pendant les années de dictature. Il nous semble important de le retranscrire :

« El más grave impacto político de los campamentos estuvo en el terror que causaron en la población urbana de clase media y clase alta. Éstos veían una especie de "alianza" entre los campamentos y los "cordones

cette présence médiatique a fait de ce territoire un lieu à risques à éviter pour la majorité de la population.

Dans leur traité de *nomadologie,* Deleuze et Guattari effectuent une distinction entre l'espace de la ville et l'espace du désert ou nomadique. Le premier, nommé espace strié, se caractérise comme étant balisé, codifié, géoréférencé, nommé et territorialisé. Le deuxième, appelé espace lisse, se définit comme insaisissable, ouvert (sans horizons repérables), indécodable et déterritorialisé. Deleuze et Guattari ajoutent : « la différence entre un espace lisse (vectoriel, projectif ou topologique) et un espace strié (métrique) : dans un cas "on occupe l'espace sans le compter", dans l'autre cas "on le compte pour l'occuper.[779] »

Alors, cette distinction diamétralement opposée entre espace strié et lisse correspond à la différentiation entre *la polis* et le *nomos* ou entre la ville et la parcelle et, en extrapolant, entre le logos et la pensée nomadique. L'une est reliée à l'ordre, à l'organisation rationnelle monolithique, au quadrillage des corps. L'autre est associée au désordre, à une organisation aléatoire irrégulière et à la liberté des corps. L'espace lisse est ainsi le lieu du nomade, car il se présente comme une plaine ou un horizon où les trajets sont encore à cartographier.

Au vu de ces définitions nous pouvons nous demander dans quelle mesure l'espace de la *pobla* pourrait être considéré comme un espace lisse et par conséquent qui génèrerait des machines de guerre.

L'un des premiers éléments de réponse que nous pouvons avancer est sa constitution matérielle. Comme nous l'avons exposé, les *poblaciones* sont issues des *tomas* dans lesquelles les dispositions des maisons répondaient aux nécessités du moment. Sans planification urbaine, les rues et les pâtés de maisons se sont constitués en totale liberté, de manière désorganisée, comme le rappelle Pedro Lemebel :

> *[…] a fines de los años cuarenta se fueron instalando, una tablas, unas fonolas, unos cartones, y de un día para otro las viviendas estaban listas. Como por arte de magia*

---

industriales" que habían derivado hacia una instancia política después de las requisiciones de empresas hechas por el gobierno de la Unidad Popular. Éstos semejaban los "soviets" por la fuerza que paulatinamente iban alcanzando y por sus declaraciones revolucionarias. No cabe duda alguna de que esta alianza de campamentos y empresas requisadas por el gobierno producía en la clase alta santiaguina mucho más terror que la reforma agraria. La realidad de la "ciudad cristiana, culta y opulenta" que vislumbra Vicuña Mackena en 1872 enfrentada a otra ciudad "bárbara, la ciudad china y la ciudad tártara", para usar los epítetos que le prodigó aquel hombre público, se convertía ahora, para muchos, en una terrible e inmediata amenaza. Parece claro que esta amenaza fue causa muy importante para precipitar el golpe militar el día 11 de septiembre de 1973 y explica mucha de las acciones que se hicieron contra los campamentos (y poblaciones) durante el golpe mismo y en los días, meses y años que le sucedieron ». Santiago de Chile, Catalonia, 2007, p. 252

[779] DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille Plateaux, op., cit.,* p. 447

aparecía un ranchal en cualquier parte, como si fueran hongos que por milagro brotan después de la lluvia.[780]

L'image comparant les nouveaux logements et les champignons renvoie à l'émergence chaotique de l'installation qui suggère les mêmes rythmes anarchiques que ceux de la nature. L'anarchie organisationnelle reste l'empreinte urbaine de cette architecture sans architecte.

Dans sa dimension politique, la *pobla* a été l'un des bastions de la résistance autant symbolique que matérielle face à l'État, à la *polis* et à la police pendant la Dictature militaire. Lieu de résistance tenace, de désobéissance civile face aux militaires, elle est l'origine de l'insurrection qui a gagné le reste de la population. C'est l'endroit où se confronte la violence étatique incarnée par les militaires à la violence nomadique des *pobladores.* Par ailleurs, les règles de l'État n'ont pas pu pénétrer ce milieu malgré l'incursion fréquente des forces de l'ordre au sein de la *población*. Les violations des Droits de l'Homme et la destruction des propriétés privées n'ont pas pu éroder l'espace lisse *poblacional*, lequel, malgré les dégâts, a conservé son intégrité. Il est resté libre de toute sorte d'appropriations, ce qui a donné la possibilité de produire d'autres types de conventions et de coutumes. Finalement, cet espace obéit à une autre sémiologie des rapports humains basée sur l'ensemble communautaire plus proche de la famille tribale. La présence de la *pobla* en tant que *topoï* dans les différents recueils est inégale, mais elle a toujours été présente, avec une plus grande importance dans les recueils *La esquina es mi corazón* et *Zanjón de la Aguada.* Dans le roman *Tengo Miedo Torero,* la *pobla* est l'espace contextuel dans lequel se déroule presque toute la diégèse de l'œuvre.

5.3.1. La *pobla* : une communauté nomadique

La *pobla*[781] est l'espace choisi par l'écrivain pour représenter les communautés et la communauté, comprise comme le tissage des liens solidaires qui partagent une mémoire commune. Les *pobladores* créent une communauté nomadique lorsqu'ils mettent en place des

[780] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.,* p.15

[781] Les *pobladores* créent des brigades pour peindre les murs de la capitale afin de dénoncer les crimes contre l'humanité commis pendant la dictature. Ils organisent des soupes populaires afin de combattre les effets de la crise de 1980. Ils créent également des colonies de vacances populaires pour les enfants et adolescents, radios communautaires et diverses associations d'entraide. Les *poblaciones* au Chili ont développé un véritable réseau d'organisations sociales qui travaillait avec une partie de l'église catholique contre la dictature. Il est certain que les *poblaciones* ont été un élément déterminant dans le retour à la démocratie.

gestes réitératifs qui ont pour finalité les rencontres humaines au-delà des actions pratiques. Dans la chronique *Un domingo de feria libre*[782], on voit comment la *feria* devient un passage obligé pour devenir membre de la communauté : « *Toda la población se reconoce en el rito dominguero de la feria libre, el único día que el menú cotidiano de las pantrucas se alegra con la fiesta del pescado frito* »[783]. La reconnaissance réside dans les dialogues de la vie quotidienne, les commérages, les dits et redits, autrement dit dans la mise à nu de toute une sociologie du domestique qui rejette le confinement au foyer et qui laisse la place aux rencontres. Par exemple, dans l'échange vendeur-client porté par le jeu de confiance et méfiance, le diminutif « *caserita* » établit le lien proche, presque familial, qui fonctionne comme maillon où signifiant inclusif du collectif. Le tissu textuel projette cette reconnaissance à travers l'inclusion réitérative des voix des divers acteurs sociaux : « *Caserita que se le ofrece* », « *Me llegaron los granados nuevecitos y el zapallo tierno* »[784]. Toutes sont des voix porteuses de signifiants reconnaissables seulement par la communauté. Ces parlers peu transcrits dans les textes littéraires prennent place dans la chronique en introduisant un son et une sémantique nouvelle : « *Oiga pero este jurel está como trapo parece que sobró de la Última cena. Entonces no lo lleve pues señora, más encima pobre y regodiona* » [785].

La mémoire partagée et solidaire dans le récit est présente à travers les médecines ancestrales, nous rappelant les croyances traditionnelles porteuses d'histoires qui s'opposent à la médecine occidentale. Ainsi apparaissent les remèdes désuets : « *chancapiedras para la vesícula* », « *el aceite de lobo para la artritis, la botica ambulante del emplasto y la cataplasma* »[786]. Ils constituent une mémoire résiduelle partagée et populaire qui fait preuve de résistance. Plus encore, les *pobladores* se reconnaissent comme appartenant à la tribu lorsqu'ils partagent la pauvreté régnante : « *pero hay tantas cosas más necesarias que mejor olvidar ese antojo, y sigue buscando los precios más baratos, los tomates más económicos* »[787].

[782] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.,* p.206
[783] *Ibidem.*
[784] *Ibidem.*
[785] *Ibidem.*
[786] *Ibidem.,* p. 206
[787] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.,* p.207

5.3.2. La machine-jeunesse

Ce que nous voudrions signaler ici est la manière dont le nomadisme agit dans ce que nous appellerons « machines de guerre » en évoquant la notion développée par Deleuze et Guattari. La *pobla e*n tant qu'espace lisse ou nomade donnerait naissance aux machines de guerre. Les deux auteurs les conçoivent comme « un agencement linéaire qui se construit sur des lignes de fuite. En ce sens, elle n'a pas du tout pour objet la guerre, mais un espace très spécial, *espace lisse* qu'elle compose, occupe et propage »[788] ce qui implique un processus constant de déterritorialisation ou d'abolition des lignes. Ainsi, les deux philosophes associent la machine de guerre au nomadisme : « la machine de guerre était l'invention nomade, parce qu'elle était dans son essence l'élément constituant de l'espace lisse, de l'occupation de cet espace, du déplacement dans cet espace et de la composition correspondante des hommes »[789].

Les figurations utilisées par Lemebel pour incarner les machines de guerre sont plurielles : les femmes, les homosexuels, les bandits, les étudiants, etc. Nous sommes face à des subjectivités dont les coupures et les flux leur permettent de se métamorphoser, de s'adapter aux conditions imposées pour mieux avancer sans se laisser appréhender par les règles conventionnelles. Cependant, la figuration qu'il emploie avec beaucoup plus de fréquence est la jeunesse. En portant le germe de la rébellion et de la révolte, elle fait irruption dans l'espace strié de la *polis* afin de faire croitre le *nomos*, cet espace ouvert qui veut simplement devenir présence dans le quadrillage de la ville.

La jeunesse entreprend alors une démarche cartographique en traçant divers trajets subordonnés aux désirs. Ainsi, le sport réunit la jeunesse en lui accordant une occasion de devenir une tribu nomade en quête d'expressions communautaires : désirs, chants, lieux partagés.

La chronique *Cómo no te voy a querer (o la Micropolítica de las barras)* puis *La enamorada errancia del descontrol*, écrite sept ou huit ans après (une sorte de nomadisme de la voix de l'écrivain), portent leur intérêt sur le phénomène des supporteurs de football qui en célébrant les victoires ou en déplorant les défaites de leurs équipes interviennent dans la ville de manière violente et spontanée. Leur rage provoque des dégâts matériels considérables,

[788] DELEUZE Gilles, *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Minuit, 1990, p. 50
[789] DELEUZE et GUATTARI, *Mille Plateaux, op., cit.,* p. 519

faisant d'eux une source de crainte et d'angoisse pour la population. Nous avons déjà étudié dans la première partie de notre recherche comment cette jeunesse est marquée par la présence de trois éléments dans la géopolitique textuelle proposée par l'écrivain : la voix, l'errance, le graffiti. Ainsi, nous allons maintenant analyser comment cette jeunesse devient une machine de guerre à travers ses mouvements.

D'une part, les traces nomades se retrouvent dans la vitalité des mouvements marqués par la rapidité et l'intensité et non pas par les stries du paysage comme dans la ville limitée par les murs. Ces déplacements permettent que ces subjectivités nomades deviennent insaisissables pour le *panopticom* de l'État, car leurs trajets ne suivent jamais les mêmes voies ou cheminements et même s'il existe des points d'arrêt, ceux-ci sont subordonnés aux trajets : « c'est le trajet qui entraîne l'arrêt »[790] et non l'inverse. Ces mouvements permettent donc l'émergence de ces subjectivités dans n'importe quel point de la ville. Plus encore, cette mobilité libertaire a permis aux combattants de la dictature d'organiser l'attentat contre Pinochet dans une ville aussi contrôlée que le Santiago des années 80. Cela nous est confirmé dans la chronique « Las mujeres del Frente (o estrategias de cazuela y metraca[791]) » du recueil *Zanjón de la Aguada.*

> *« […] el Frente Patriótico se fue moviendo primero entre amigos, entre compañeros y conocidos […] Así se fue armando la red de muchos simpatizantes que hacían puntos en las esquinas, que llevaban mensajes aprendidos de memoria, que transportaban armas en coches de guaguas, en cómicas jorobas, en falsos embarazos de mujeres ayudistas que burlaban el sapeo de quiosqueros y taxistas […] en el Frente había mujeres que participaban de esa subversión. Desde liceanas que cargaban incómodas mochilas, profesoras que algo escondían en sus escritorios, dueñas de casa que guardaban balas entre las cebollas y abuelitas que pasaban piola los controles policiales llevando sus pesadas bolsas. ¿Y qué lleva ahí, señora? Y qué a va a ser pos mi cabo, puro pan duro para una sopa que mate el hambre. »*[792]

Cette mobilité a été renforcée par la culture chilienne qui considérait les femmes comme « un genre faible », auquel il ne fallait pas faire attention parce qu'il ne présentait aucun signe de rébellion, mis à part des mères qui pleuraient leurs morts et que l'État présentait telles des folles face à la communauté. Le fait de retranscrire toutes les stratégies des femmes dans une longue phrase énumérative subordonnante vise à combler, par le biais

[790] DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix, *Mille Plateaux, op., cit.,* p. 597
[791] Mitrailleuse en espagnol du Chili.
[792] LEMEBEL Pedro *Zanjón de la Aguada, op., cit.,* p. 101

du texte, la présence précaire des femmes dans l'imaginaire de la nation dans la lutte de la liberté. Le court dialogue presque anecdotique à la fin du passage illustre non seulement la participation des femmes, mais renvoie aussi à la bravoure des femmes préparées à tout type de danger, comme passer à côté des policiers avec une arme dans le sac. Il renvoie aussi à la précarité matérielle que vivait le pays, et spécifiquement les femmes de la *pobla*. Nous retrouvons ici une stratégie d'écriture de Lemebel qui consiste à condenser plusieurs signifiés dans un texte bref.

Cette mobilité gagne aussi la musique, notamment le hip-hop privilégié par la jeunesse de la *pobla*. Le narrateur expose ainsi :

> *Esa habla cantora declamando pendeja dignidad, parecían resucitar esplendores rebeldes y alarmas económico-sociales del descontento.[...] Tanto que decir, tanto que denunciar, tanto que cantar, sin saber cantar, me confidenció el chico[...] Porque la música nuestra es de denuncia pos broder.*[793]

Le rap ou le hip-hop brisent la norme rythmique musicale. Les chants-récits du hip-hop et du rap déterritorialisent les sons que la mémoire a stockés comme représentations de la forme musicale correcte. Ils sont composés à base de sons inattendus, accélérés que Lemebel décrit comme le « *cardíaco y reiterado tum, tum* »[794]. Ce rythme trouve son écho dans les mouvements pelviens anarchiques qui rompent avec une logique de la cadence. C'est plutôt « *un vaivén elástico* » [795] que fracturent le *tempo* musical et la corporalité.

En tant que nomades, ces machines de guerre (la jeunesse de la *pobla*) possèdent une meilleure vision du paysage strié (la ville), car elles le regardent toujours depuis l'espace ouvert (la *pobla*). Ainsi les lieux interdits et protégés deviennent beaucoup plus faillibles, ce qui débouche sur des irruptions inattendues et cathartiques dans la ville. La ville ainsi est déterritorialisée à partir d'une rupture interne.

> *Deshojadas del control ciudadano, las barras de fútbol se desbordan de los estadios. Ambos fanatismos se descuelgan al centro desde la misma pobla con el mismo vandalismo romántico. […] Saben que en realidad se juntan para simular una odiosa oposición que convoca el verdadero rival; el policía, garante del orden democrático, que ahora arremete a lumazos en las ancas del poder*[796].

L'espace lisse est territoire de résistance et dans ce sens, il devient un discours

[793] LEMEBEL Pedro, *Adiós Mariquita linda, op., cit.* p.31
[794] *Ibidem.,* p.35
[795] *Ibidem.,* p.33
[796] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit.,* p.33

antithétique de la forme de l'État, comme nous venons de le voir dans le paragraphe précédent. La palpitation nomadique va toujours à l'encontre de l'appareil de l'État qui prétend subjuguer et rendre dociles les populations nomades. Mais les nomades réagissent à ce quadrillage avec leurs armes, car tout nomade possède des armes et sait s'en servir. Mais quelles armes peuvent se confronter aux armes étatiques ? Il nous semble que la plus importante est la vitesse absolue des mouvements, « *callejeo filudo e ingobernable* »[797], qui peut détruire en un clin d'œil les biens matériels aussi bien publics que privés, comme nous le voyons dans l'exemple des supporters de foot.

Cette même jeunesse nomadique qui détruit les symboles du bien-être économique met en place d'autres armes contre la machine de l'état. De cette manière, les affects s'imposent comme flux intenses capables de rassembler d'autres machines en créant une véritable micropolitique. Deleuze et Guattari, en décrivant l'espace lisse, affirment que celui-ci est « un espace d'affects plus que de propriétés »[798]. Ainsi, la jeunesse enthousiaste, fan de foot, fraternise avec les mères des détenus et des disparus à chaque commémoration du 11 septembre, avec les *Mapuche* qui réclament justice et respect, avec les femmes et avec tous ceux qui subissent la discrimination. De même, cette jeunesse n'hésite pas à manifester contre les passages à tabac de noirs américains par la police de Los Angeles. Malgré la distance géographique et ethnique, cette manifestation a fait écho à leurs sentiments. « *Los chicos sintieron en carne propia la luma policial y lo manifestaron en acciones de protesta* »[799].

Cette micropolitique des affects englobe toute la population, même ceux qui désobéissent à la loi civile. Le chroniqueur raconte :

> *En toda microsociedad, por punga que sea, existen leyes de hermanaje. Era una especie de catecismo moral no cogotear jamás a un vecino del sector. Y es más era una obligación para ellos colaborar con los desastres naturales que volaban las fonolas en las noches de ventolera. Así como sacar el agua negra que anegaba las casuchas en las inundaciones.*[800]

Les affects sont des armes que la machine de l'État ne peut ni saisir ni désamorcer, affirmaient Deleuze et Guattari.

Organisée de manière rhizomatique, sans chef désigné et selon une hiérarchie presque

[797] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.,* p.58
[798] DELEUZE et GUATTARI, *Mille Plateaux, op., cit.,* p.597
[799] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.,* p.65
[800] *Ibidem.,* p.19

imperceptible, la jeunesse réunie autour du foot devient sans doute l'exemple le plus clair de la vitalité du nomadisme :

> *Ellos se reúnen clandestinamente en bares de barrio a planificar sus acciones. Ahí en el entierrado paisaje de la cancha que los vio nacer, organizan su estrategia de moverse en grupos fraccionados que se arman en cada barrio de Santiago; los Killers, Los Incansables, La río, Holocausto, Los revolucionalbos [...]*[801]

Cette jeunesse organisée de manière souterraine, mais efficace, contamine l'espace strié avec des intensités capables de déstabiliser les territorialités fixes et les frontières. Ils emplissent la ville d'autres sonorités et touchers et dans ce sens la transforment en un espace intensif et non plus extensif : « *estas demostraciones juveniles ensordecen la pastoral democrática* »[802], « *las dos barras se desgranan por la ciudad pateando las señales del orden, meándose en cada esquina donde la autoridad instaló cámaras para vigilar con ojo punitivo* »[803]. Les intensités deviennent absolues, c'est le trop-plein qui comble la vacuité.

Le nomadisme *poblacional* s'oppose à la machine étatique qui a pour but ultime de strier l'espace pour le contrôler. Cependant, lorsque l'État est empêché de quadriller l'espace lisse de manière directe, c'est aux avatars du système de le faire. Ainsi, la drogue et l'alcoolisme viennent remplacer les dispositifs de quadrillage. Ils s'emparent des corps jeunes afin d'anéantir leur vitalité, leurs flux et leurs coupures. Les gestes cartographiques qui les poussent à parcourir la ville se retournent contre eux. La machine de guerre est désarmée. Il se peut que le nomadisme prenne une autre voie qui détruise la collectivité, pour faire place à un individualisme sédentaire.

> *Muchos cuerpos de estos benjamines poblacionales se van almacenando semana a semana en los nichos del cementerio. Y de la misma forma se repite más allá de la muerte la estantería cementaria del hábitat de la pobreza.*[804]

En conclusion, Pedro Lemebel, issu lui-même de la *pobla,* nous fait part d'un nouveau regard concernant cet espace surpeuplé de codes sémantiques divergents. Ce lieu a souvent été traité comme une zone d'abandon, de la marge et condamné à ne pas sortir de sa représentation. Les regards naturalistes moralisants, victimisant ou révolutionnaire, entretenu par la nouvelle chanson chilienne, deviennent sous la plume de l'écrivain source de métamorphose, dont la dynamique de la territorialisation et la déterritorialisation est force

[801] *Ibidem.,* p.59
[802] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit.,* p.53
[803] *Ibidem.,* p.37
[804] *Ibidem.,* p.19

constructive. De cette manière, la *pobla* n'est plus catégorisée comme lieu de souffrance, de victimisation ou lieu révolutionnaire. Autrement dit, la *población* pour Lemebel contient des intensités et des affects semblables à ceux que présentent les espaces nomades où s'engendrent des subjectivités résistantes ou machines de guerre, en employant les termes deleuzo-guattariens. Ce changement de regard qui implique une autre lecture de la *pobla* ne lui enlève pas son caractère marginal et cloisonné par les subjectivités qui y habitent, mais il ouvre d'autres approches plus politiques et éthiques, plus lointaines des idéologies régulatrices que les approches traditionnelles. Ainsi, le chroniqueur essaie d'élargir l'imaginaire de la *pobla* considérée comme espace résiduel (à partir des résidus) non défini par l'Histoire.

5.3.3. D'autres machines de guerre : le Cirque travesti Timoteo

La chronique *El resplandor emplumado del circo travesti* narre les transformations du premier cirque travesti du Chili. La description s'inscrit dans l'espace lisse de la *pobla*, dans lequel le cirque devient chronotope du nomadisme.

> *GRAN PARAGUAS DE LAMÉ; esta fantasía morocha que recorre los barrios, que de plaza en plaza y de permiso municipal al sitio eriazo hace estallar la noche en la carcajada popular de la galería. Cuando la loca de la cartera tropieza, se le quiebra el taco, parece caer y no cae corriendo*[805].

La *pobla* accueille les corps travestis qui déambulent entre l'espace lisse et l'espace strié. Le cirque Timoteo est l'un des lieux nés au cœur de la pobla qui représentent le mieux le caractère nomade des machines de guerre capables de se métamorphoser en poussant son nomadisme immanent aux extrêmes. Il nous semble que le cirque tel qu'il est décrit à travers la chronique expose un nombre important de processus de nomadisme, un véritable déferlement d'actes qui font de *Timoteo* une invitation singulière à la réflexion sur la constitution des subjectivités.

D'origine latine, le cirque moderne fleurit en Angleterre au XVIII[e] siècle d'où il se répand dans toute l'Europe et dans le reste du monde. Conçu comme un espace clos, une « tente mobile » errante, le cirque peut être interprété comme le lieu où « le monde à l'envers » est déployé.

[805] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit.*, p.93

Le cirque *Timoteo* nait dans les années soixante dans les collines du port de Valparaíso. Le spectacle est construit sur l'histoire d'un paysan chilien naïf et malicieux appelé Timoteo qui rencontre pendant la présentation différents personnages avec lesquels il interagit. L'humour et l'ironie sont souvent associés au bas ventre au même titre que le langage vulgaire et injurieux.

L'errance du cirque *Timoteo* le fait descendre des collines du port pour parcourir les bordures de la ville, de la *polis*. Dans sa transhumance, il transforme les terrains marginaux dans lesquels il s'installe en espaces lisses où l'horizon permet la liberté sexuelle, culturelle et sociale, revivifiant « le monde à l'envers » du carnaval. Cet espace accueille une série de processus nomadiques.

Premièrement, le clown expulse son signifiant originaire pour devenir « *la loca de la cartera* » où le jeu du nomadisme s'impose : celui du clown devenu travesti et du travesti devenu clown. Autant le clown a laissé derrière lui son nez rouge et ses larges vêtements pour chausser des talons aiguilles propices au travestisme, autant le travesti a laissé derrière lui l'élégance pour devenir le personnage loufoque et grotesque du clown.

Mais les travestis, nomades par antonomase, subissent un autre processus nomadique lorsque le chroniqueur dresse leurs portraits à travers des images d'animaux. La Fabiola Luján devient « *el cetáceo dorado de la noche* »[806] qui déborde de la scène avec sa « *paquidermia* »[807], hybridation animalière qui évoque doublement l'étrangeté corporelle. La Rosa Show se transforme en « *colibrí trinando* »[808] et l'ensemble des travestis en « *mariposas nómadas* »[809]. Ils quittent ainsi leurs identités insaisissables « il/elle » volées pour rentrer dans un autre royaume plus sauvage où se joue et se déjoue la condition humaine. Ce devenir animal est présent depuis le début du récit lorsque *Timoteo* remplace les colombes grises qui faisaient partie du spectacle par d'autres oiseaux beaucoup plus visibles :

> *Hace unos cuantos años Timoteo travistió al payaso e inventó este circo en algún cerro de Valparaíso. Con un mono raquítico, un lanzallamas defecando fuego, un trapecista epiléptico, y unas cuantas palomas que giraban en un carrusel. Pero el espectáculo seguía siendo triste; y las palomas eran aves grises y aburridas que tuvo que remplazar por otros pájaros de corazón más violento. « Una troupe de travestis semicesantes y maltratados »*[810].

[806] *Ibidem.,* p. 94
[807] *Ibidem.*
[808] *Ibidem.*
[809] *Ibidem.,* p. 93
[810] *Ibidem.,* pp 93-94

Le déferlement de nomadismes s'enchaine. Le spectacle est capable de rendre nomades les sentiments de pauvreté et de misère qu'éprouvent quotidiennement les *pobladores* : « *entonces entre talla y talla las familias pobladoras se olvidan de la miseria por un rato, después se van a sus casas soñando con el resplandor emplumado del trópico latino* »[811]. L'humour carnavalesque qui sollicite la diatribe, la caricature, l'ironie et le grotesque s'articulent telles des lignes de fuite capables de dessiner d'autres cartographies citoyennes où les plumes dorées peuvent représenter un avenir. Ces plumes deviennent rêves d'une réalité éloignée de la dégradation matérielle. Dès lors, le cirque devient ce « *Flujo que fuga lo precario en una cascada de oropeles baratos, en donde las pasiones y pequeños deseos del colectivo se evacuan en la terapia farsante del arte vida* »[812]. C'est une véritable machine de guerre capable de produire un territoire d'opération, de mutation. Au fil du temps, le cirque commence à attirer les classes moyennes et les nouveaux riches qui remplissent les gradins du chapiteau. Mais ceux-ci s'emparent du périmètre extérieur de la scène, en occupant la marge d'un monde qui ne leur appartient pas, ils subissent ainsi un phénomène d'inversion du système. On peut parler de voyages à l'envers, ce ne sont pas les nomades qui abandonnent leur lieu, mais ce sont les autres qui les assiègent. Lorsque le cirque s'installe sur les bordures de la ville, il devient un phénomène d'attraction ambivalent pour ces figures nomades et pour leur mode de vie. L'étrangeté et la peur attirent.

> *Otra clase social redobla el perímetro de la pista, tratando de apropiarse de una latencia suburbana que no les pertenece. Estacionan sus autos Lada en el barro y sujetan sus carteras y abrigos con el terror de ser asaltados en esas latitudes*[813].

Le territoire nomade du cirque travesti est doublement nomadisé lorsque tous les dimanches le cirque enlève son maquillage emplumé pour redevenir un cirque comme les autres, un spectacle vivant pour les enfants de la *pobla* qui sont sur la mauvaise pente du contrat social.

Mais cette fascination pour le cirque et l'arrivée d'autres classes sociales dans l'espace de la tente anéantit la force nomadique du spectacle qui succombe à l'offre sédentaire d'un théâtre de la capitale. L'espace lisse est remplacé par l'espace strié. Les périphéries sont abandonnées, tout comme les trajets et les arrêts intempestifs. Le nomadisme tend à la

[811] *Ibidem.,* p.94
[812] *Ibidem.,* p.97
[813] LEMELEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit.,* p.95

sédentarisation qui supprime les particularismes :

> *Entonces el camión de Timoteo, cimbrándose cargado de pilchas, replegó la falda de la carpa, y enfilando hacia el centro tomó por la Alameda, y después por calle San Diego, hasta detenerse en la marquesina del Teatro Caupolicán.*[814]

Le geste cartographique du narrateur qui n'hésite pas à parcourir et à nommer les rues, par lesquelles « la tente transite » nous avertit de ce déclin. C'est l'entrée dans les zones liminaires qui quadrillent et imposent leurs propres lois. Les nomades abandonnent leurs particularités : « *bajo el techo de cemento, la gran concha acústica del anfiteatro se fue tragando la precaria voz de la Rosa Show* ». L'espace strié coupe et recoupe les corps qui finissent par s'effacer lentement : « *El público estaba tan lejos y a la distancia eran desconocidos* »[815].

Le cirque fonctionne comme une *ritournelle* qui crée un territoire. Les vagabonds qui vivent dans ce terrain solitaire attendent le retour du cirque en faisant du feu comme pour nous rappeler que ceux qui sont partis sont une tribu nomade en quête d'un autre feu, simple symbole d'un nouveau territoire où pâturer : « *Por eso cuando la carpa se ha marchado, el sitio eriazo retoma su palidez de desamparo, la miseria no garantizada de vagabundos que encienden una fogata en espera del regreso del Timoteo* »[816].

Dans ce chapitre, nous avons exploré le *nomadisme* comme figuration qui rend possible aux subjectivités autres de créer leurs logiques de construction et de représentation. Les trois variations du nomadisme que nos avons abordé : identitaire, du devenir animal et le nomadisme territorial se transforment en une manière de s'opposer aux discours dominants de genre et de la pensée unique. Dans le prochain chapitre, nous nous attarderons à explorer trois figurations qui suivent la même logique de constitution : les femmes, les mères, les folles.

[814] *Ibidem.,* pp. 95-96
[815] LEMELEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit.,* p. 96
[816] *Ibidem.,* p. 97

Chapitre 6. Figurations : corps résistants

> *En tanto la Berenice, doblemente travestido de mamá, jugaba con su niño en una plaza de provincia. Ambos reían corriendo, persiguiéndose, gritando cascabeleados por la agitación del "Corre que te pillo"*[817].

L'une des caractéristiques du projet d'écriture lémébélien réside dans la récupération des corps forclos par le système socioculturel pour les installer au cœur de son discours littéraire, en leur accordant ainsi un espace au centre de la société. Nous nous proposons de rapprocher ce processus de mise en lumière effectué dans les chroniques littéraires au travail développé par le cartographe. Ce dernier a pour objectif de dessiner de nouvelles cartes en parcourant des routes inconnues dans un temps et un espace définis de la même manière que l'auteur chilien retrace des itinéraires entrepris par des corps voués à l'opacité vers *leur luminosité*. Ces figurations des corps historiquement situés, mettent en place ce que Rosi Braidotti a appelé la philosophie du « comme si »[818] qui consiste à évoquer d'autres expériences et d'autres pratiques qui évoluent et se connectent à l'expérience du moment. « Faire comme si » signifie ainsi mettre en scène *des performances* afin d'installer sa subjectivité dans l'espace sociétal sans altérer complètement l'ordre du système dominant, mais sans rentrer intégralement dans celui-ci. Cette philosophie prendrait corps dans le projet littéraire lémébélien à travers les pratiques de la répétition, de la parodie et de la personnification qui crée des zones où les représentations – le pouvoir – tendent à la vacuité. Néanmoins, cette philosophie du « comme si » doit être soutenue par une conscience critique qui vise à engendrer des transformations et des changements, ce qui implique un éveil politique. Pour la philosophe : « *la filosofía del como si [es] una afirmación de fronteras fluidas, una práctica de los intervalos, de las interfaces y de los intersticios* »[819]. Autrement dit, les subjectivités lémébéliennes produisent des mouvements de libération des normes sexuelles, du genre et de la pensée monolithique. De ce fait, nous sommes en présence de

[817] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.,* p.168
[818] La philosophie du « comme si » est similaire à la proposition de mimesis travaillée par Luce Irigaray.
[819] BRAIDOTTI Rosi, *Sujetos nómades, op., cit.,* p.34

figurations de corps qui se teintent de couleurs et de pigments grâce à la praxis de l'écriture. Ces matérialités deviennent ainsi des corps résistants qui s'entremêlent dans les réseaux de relations de pouvoir, en se confrontant aux logiques et aux matrices dominantes. Ici, le pouvoir est conçu en tant que force restrictive, *potestas,* et force productive, *potentia.*

6.1. Simplement femmes : *grafías corpóreas*

Le premier geste cartographique lémébélien pour rendre visible le corps féminin est son changement de nom de famille : « *El Lemebel es un gesto de alianza con lo femenino, inscribir un apellido materno, reconocer a mi madre huacha desde la ilegalidad homosexual y travesti* »[820]. Il scelle ainsi non seulement son engagement envers les femmes, mais aussi envers la mère célibataire abandonnée, sans reconnaissance sociale. Ce premier mouvement trouve son écho dans la chronique *Loco afán* où il réitère l'alliance bâtie et bâtarde.

> *Desde un imaginario ligoso expulso estos materiales excedentes para maquillar el deseo político en opresión. Devengo coleóptero que teje su miel negra, devengo mujer como cualquier minoría. Me complicito con su matriz de ultraje, hago alianzas con la madre indolatina y « aprendo la lengua patriarcal para maldecirla »*[821].

L'alliance faite auparavant à partir du domaine symbolique se fait ici à travers la matérialité corporelle féminine. L'imaginaire *ligoso*, néologisme utilisé au Mexique et au Chili comme synonyme de visqueux, se connecte avec l'image de « *la miel negra* » qui nous renvoie à la marque sexuée et différenciatrice de la menstruation. La métaphore, frôlant la catachrèse, créée entre le miel et la menstruation devient aussi image de la création littéraire, une sorte d'imbrication qui élargit la chaîne des signifiés entre le sexe et la *re*production. Le corollaire affirmant l'alliance indissoluble entre la corporalité féminine (de la femelle) et l'émergence du projet d'écriture lémébélien s'articule autour de la *matrix* outragée que Lemebel revendique délicatement à travers le verbe, néologisme récent, « *complicitar* » partageant le sème de la complicité, de cette aide secrète cherchant l'exécution d'une action.

[820] BLANCO Fernando et GELPI Juan, *Reinas de otro cielo*, Santiago de Chile, LOM, 1997, p 187

[821] LEMEBEL Pedro, *Loco afán op., cit.*, p 124 *(Anagrama)*. La phrase finale est une parodie d'une des idées tirées de l'essai de José Enrique Rodó *Ariel* qui fait allusion à l'apprentissage de la langue des conquistadors pour les injurier à travers elle-même.

6.1.1. Matérialisme de la chair

Cette nouvelle graphie corporelle est proche de la pensée de la philosophe Rosi Braidotti qui dans son livre *Metamorfosis* inaugure ce qu'elle appelle le matérialisme de la chair. Cette notion aiguillera notre analyse, mais pour mieux la cerner, nous proposons de faire un détour par le discours psychanalytique. L'avènement du sujet, selon la psychanalyse lacanienne, se produit lorsque l'enfant perd le corps de sa mère et appréhende le langage. Ce dernier devient le véhicule à travers lequel il essaie de combler son désir, celui-ci étant conçu comme carence et absence symbolique du corps de la mère. Ce désir ne sera jamais satisfait, car c'est une nostalgie de l'origine. Cette nostalgie, Lacan l'associe au phallus symbolique porté par la figure du père. En effet, le phallus apparaît comme le marqueur de la perte (de la mère), mais aussi comme un symbole de plénitude (langage). Cependant, ce processus ne suit pas le même parcours pour les hommes et pour les femmes. Braidotti explicite :

> *[…] para la niña, la pérdida del cuerpo de la madre implica una carencia fundamental del narcisismo primario, como cicatriz de la herida fruto de la separación. Esta pérdida originaria también cancela el acceso a la madre como primer objeto de deseo y, de este modo, priva al sujeto femenino de las bases ontológicas fundamentales de la confianza de sí.* (*El niño) pierde el objeto de deseo original pero, a cambio, hereda la tierra: los hombres obtienen todo tipo de ventajas de su posición de representantes del significante fálico. Sin embargo, para la niña, únicamente queda la miseria económica y simbólica […] Como diría Deleuze, a la niña le es 'robado' su cuerpo en el momento en que toda su sexualidad es forzada a someterse al régimen falogocéntrico*[822].

En ce sens, la femme est expropriée de sa propre corporalité. Son corps a été séquestré. Afin de pouvoir continuer à exister dans ce schéma de domination, la femme a été contrainte de refuser son corps, de le supprimer des discours symboliques. Les arguments utilisés ciblaient le corps en tant qu'origine de la culpabilité (idéologies religieuses) et de toute anomalie (discours scientifique). À ce sujet, la féministe Hélène Cixous affirme :

> *Sa propre maison, son corps même, elle n'a pu l'habiter. […] Elles ne sont pas allées explorer leur maison. Leur sexe les effraie encore maintenant. On a colonisé leurs corps dont elles n'ont pas osé jouir*[823].

De ce fait, Rosi Braidotti propose dans son matérialisme de la chair de s'éloigner de la

[822] BRAIDOTTI Rosi, *Metamorfosis, op., cit.,* p. 65
[823] CIXOUS Hélène, « Sorties ou La jeune née » dans *Le rire de la méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 81

pensée phallocentrique qui doit repenser le désir non pas comme une carence éternelle, mais comme un :

> *sustrato libidinal que se origina cuando el sujeto se reconoce sexuado o perteneciente a un género, cuando manifiesta su fuerte vínculo con lo femenino materno, sin dejar de lado las inscripciones que el falogocentrismo y el patriarcado han dejado en su subjetividad*[824].

La question qui se pose alors est la suivante : comment parvenir à valoriser le *féminin et le maternel* dans une société qui historiquement les a répudiés et identifiés en tant qu'anomalie ? Braidotti avance une réponse :

> *Si logramos despatologizar todo aquello asociado con las mujeres constituyendo una lógica y un lenguaje de fluidez, todas aquellas palabras que son tan desagradables porque expresan el cuerpo de la mujer –lo uterino, lo vulvar, lo clitoreidal, lo vaginal, lo placental, o el propio cuerpo luminoso de la mujer– entonces, tal vez y por primera vez, entre a formar parte de nuestra esfera de conocimiento*[825].

En ce sens, le matérialisme de la chair devient corps textuel chez Lemebel qui, comme nous l'avons déjà indiqué, signale et valorise les corporalités féminines dans sa praxis littéraire.

Ainsi, les corps féminins et leurs particularités se découvrent *comme* s'ils étaient de nouveaux territoires géographiques à retracer, en signalant les courbes, les détours et les oasis inattendus. Les corps et leurs fluides contiennent des intensités redoublées, les corps des femmes sont resignifiés (au plan physique, textuel et langagier), en priorisant la *polysexualité*, le désir et l'imaginaire érotique. Bien que nous parlions de corporalité féminine, nous comprenons le terme au sens de *devenir femme*, ce qui implique un élargissement inclusif de toutes les présences corporelles *minoritaires*. En ce sens, les homosexuels, les transsexuels et les *folles* sont partie intégrante de ce concept. Comme l'exprime bien Lemebel, entre les homosexuels et les femmes il existe des « *cicatrices de género* »[826].

L'une des stratégies d'écriture de cette approche est l'utilisation du langage appartenant aux champs lexicaux féminins et érotiques. Ces signifiants provenant de cet univers fonctionnent comme s'ils s'emparaient des textes, et émergeaient ainsi de l'imaginaire : « *El cielo del Santiago otoñal anaranjaba de hemorragia* »[827]. En assimilant l'espace infini de la

[824] *Ibidem.,* p. 79
[825] BRAIDOTTI Rosi, *Metamorfosis, op., cit.,* p.81
[826] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.,* p.137
[827] LEMEBEL Pedro, *Adiós Mariquita linda, op., cit.*, p.19

capitale à l'écoulement sanguin présent chez la femme, Lemebel propose une sorte de féminisation de l'espace-temps. Même les objets quotidiens subissent une transformation semblable, à l'image des feux de la capitale qui « *al rojo vivo […] sangran la esquina donde se taconea el laburo filudo del alma de las locas* »[828]. De plus, cet érotisme comporte une mémoire sexuelle : « *Tal vez en alguna duna porosa aun esté fermentando el último polvo […] rastros de oruga esparcidos de cubito abdominal en el sobajeo de arenas calientes.* »[829]

L'imaginaire érotique minoritaire se glisse, s'insinue, coule et provoque l'excitation. Cette stratégie s'accouple avec le désir fondateur de l'écrivain que nous avons mis en avant dans notre deuxième partie. De même, les marques sexuelles métaphorisées du monde homosexuel deviennent des marques textuelles, librement parsemées dans les récits, comme nous pouvons le constater dans ce fragment :

> *Cofradías de hombres que, con el timón enhiesto, se aglutinan por la sumatoria de sus cartílagos. Así, pene a mano, mano a mano y pene ajeno, forman una rueda que colectiviza el gesto negado en un carrusel de manoseos, en un "corre que te pillo" de toqueteo y agarrón. Una danza tribal donde cada quien engancha su carro en el expreso de medianoche, enrielando la cuncuna que toma su forma en el penetrar y ser penetrado bajo el follaje turbio de las acacias. Un rito ancestral de ronda lechosa espejea la luna llena, la rebota en centrífugas voyeurs más tímidas, que palpitan en la taquicardia de la manopla entre los yuyos*[830].

Cette description textuelle comparable aux gravures de Rubens consacrées à la *Bacchanale*[831] appartient à la chronique « Anacondas en el parque » de son premier recueil *La esquina es mi corazón.* Celle-ci pourrait être considérée comme le point de départ de son projet concernant les corporalités. D'une part, l'auteur exhibe sous nos yeux les actes de masturbation et de sodomie collective auparavant voués à rester cachés et d'autre part il privilégie le travail langagier en multipliant les métaphores, les analogies, l'énumération chaotique, les paronomases, les hyperbates ; en somme, des figures de style qui font de la répétition une force constructrice. L'effet produit chez le lecteur est l'impression d'actes sans fin ni forme définie, ce qui les insère dans une incessante continuité, c'est-à-dire dans un avenir/devenir textuel. Les déferlements de métaphores « *timón enhiesto », « carrusel de manoseos », « carro expreso de medianoche », « cuncuna », « ronda lechosa* » encerclent le

[828] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.,* p. 77
[829] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit.,* p.117
[830] *Ibidem.,* pp.12-13
[831] RUBENS P, *Bacchanal*, Gravure sur cuivre, 1557-1640, Anvers, Musée Plantin-Moretus. Il est intéressant aussi de rappeler l'un des mythes du dieu Bacchus. Le dieu de la vigne et du vin était amoureux de son danseur

signifiant absent « masturbation et sodomie » sous la forme baroque de la prolifération, à la manière de Severo Sarduy, en créant une sorte de désir pour décrypter l'absence soupçonnée du syntagme. L'objet absent est générateur de l'abondance. Le geste nié dans la réalité parce qu'il appartient aux corporalités minoritaires est sollicité à travers la stratégie discursive. Cette répétition du signifié peut être comparée à une ritournelle invoquant le début d'un rite initiatique, que nous sommes en train de vivre en tant que lecteur. Plus encore, cette marque néo-baroque de la multiplication, du *pli*[832] du langage, qui pourrait nous renvoyer au signifiant reproductif porté par la femme est associée ici aux « mille lunes » jaillissant des corps masculins. C'est la stratégie du miroir qui envahit l'espace de la capitale par des flux masculins.

Les phénomènes féminins s'emparent aussi des corporalités masculines. Comme nous pouvons le voir dans le fragment dans lequel le narrateur-enfant Lemebel contracte une maladie intestinale due à l'eau de la rivière du *Zanjón de la Aguada* :

> *Así no más llegué a las manos de una doctora con lentes de acuario. [...] esa misma noche se produjo el alumbramiento, después de tomar una abortiva medicina, me desrajé en los calambres de una florida diarrea [...] Y allí en el negro espejo de la bacinica rebalsante, flotaba el minúsculo cuerpo de un pirigüín detenido en su metamorfosis. Era apenas una cabeza y una colita, pero sobresalían dos patitas verdes que el niño renacuajo había logrado formar en mi vientre desde que me tragué su larva en el micromundo de la vida*[833].

Cette stratégie de transposition de la maternité vers un corps enfantin expose une déterritorialisation de la sexualité féminine qui pervertit l'instance sacrée de la maternité liée à la femme pour l'associer à un futur corps homosexuel (l'écrivain ?). La vie naissante de « l'amphibie », signifiant étymologiquement « deux vies », devient métaphore originelle des *autres* corporalités transitant indistinctement par deux milieux aussi opposés qu'interdépendants. Il est intéressant de rapprocher cette image du *pirigüín* arrêté dans sa métamorphose avec celle de la folle appelée la *Rana* du roman *Tengo Miedo Torero*, qui comme une prolepse du têtard poursuit sa métamorphose devenant, non seulement une folle, mais presque la mère de toute une communauté de prostitués, une *Mater Batracea*[834]. Dans ce sens, l'accouchement du têtard par l'enfant Lemebel se transforme aussi en un signe de

---

Cissos, qui lors de sa mort, se transforme en lierre.
[832] DELEUZE Gilles, *Le pli. Leibniz et le baroque,* Paris, ED Minuit, 1998, p.5
[833] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.,* p.18
[834] LLANOS Bernardita, « Esas locas madres de Pedro Lemebel » *Desdén al infortunio*, Santiago, Cuarto Propio, 2010, p. 204

reproduction qui ne s'associe pas aux lois biologiques, mais à la production d'autres matérialités et d'autres liens communautaires. En d'autres termes, l'écrivain *re-signifie* la maternité en la remplaçant par une production affective-sexuelle. Finalement, cette grossesse imaginaire couvre de tendresse et d'une certaine beauté « la laideur » du contexte qui l'a produite. Au final, nous assistons aussi à une sorte de métamorphose de la réalité précaire.

En revenant sur les stratégies textuelles, nous relevons dans le récit *Bim, Bam, Bum* les signifiants corporels tels les rondeurs féminines et le sexe. La chronique reconstruit la généalogie de l'un des cabarets les plus anciens et le plus réputés de Santiago, dans lequel le corps féminin érotisé était l'image de la perfection ultime.

> *[…] la gente se amontonaba en la estrecha vereda del Teatro Ópera, para conseguir a gritos una entrada a la función nocturna del Bim Bam Bum; la compañía teatrera de revistas eróticas que hacía desfilar bosques de piernas. […] Por ahí había más presupuesto, más money para diluviar la noche de estrellas importadas […] Nélida Lobato, luciendo su espectacular tocado de marabú que había usado en el Lido de París. Susana Giménez, y su gran porte de bombona argentina que dejaba a los transeúntes trotamudos cuando ella salía del teatro. Moria Casán y el temblor caliente de su tetada generosa, ahí, casi al alcance de la mano de los jubilados traspirando frío con el zangoloteo voluptuoso del tapapecho porteño*[835].

En opposition à cette corporalité idéale, due aux avantages économiques, Lemebel place au début du même récit d'autres corporalités féminines qui tout en appartenant au monde du cabaret, exposent leurs chairs à nu et témoignent des défaillances de la vie et de la survie :

> *Existía el picaresque y el Humoresque […] copias más picantonas y menos refinadas donde evacuaba la calentura el choclón obrero, la platea hambruna y delirante con la vibración de la celulitis en el vedeteo pilucho de las tablas. Allí los puntos corridos y las cicatrices de apéndice, maquilladas con Brice-Cake, completaban el deterioro del edificio*[836].

Cette transcription d'une corporalité féminine beaucoup plus ancrée dans la réalité devient l'enseigne de l'écriture lémébélienne. C'est une nouvelle logique du matérialisme de la chair qui s'écarte des discours stéréotypés et typologiquement codifiés autour de la matérialité qui *doit* être représentée. À la place est privilégiée une géographie corporelle dégradée, naturelle. La présence de la cellulite, des cicatrices et des trous dans les collants, qui tout en étant soulignée dans le texte tend à rester occultée, proclame une lutte ouverte contre les corporalités devenues marchandise qui au jour le jour s'emparent des médias et de la

[835] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.,* p. 73
[836] *Ibidem.,* p. 73

télévision.

6.1.2. Du matérialisme périphérique

Un exemple similaire au précédent apparait dans la description de l'hôtesse de l'air de *Cubana de Aviación*, dans le récit du même titre :

> *Y Asunción María continúa repartiendo dulces con su pelo teñido de óxido zanahoria, con sus uñas de nácar saltado, con sus grandes ojos verdes y su risa amapola, proletarizada por un delantal boquerón. Nadie puede dudar de nuestro destino al ver a Asunción María compartiendo con la gente, riéndose con las perlas careadas de su luchadora clase. Nadie podría comparar a Asunción María con las azafatas tiesas de Lufthansa o British Airways que atienden con disimulado asco a los pasajeros que tienen pinta de rotos*[837].

Dans la chronique que nous venons de citer, le corps de Asunción María est marqué par ses imperfections : sa couleur de cheveux ratée, ses dents cariées et son vernis écaillé sont compensés par sa fraicheur et sa gaieté. À partir de ces attributs, Asunción transforme ces non-lieux ou espaces d'anonymat dont parle Marc Augé[838] dans un endroit où demeure l'humain. L'ensemble corporel est ainsi décrit comme une *discontinuité* qui s'éloigne des référents parfaits et homogènes dominants. Au contraire, son corps s'articule à partir de la précarité et de la multiplicité des signes d'un corps périphérique, teinté de ses propres couleurs. Le centre représenté par les hôtesses de la Lufthansa et British Airways est ainsi vidé de sens. Le travail cartographique de l'écrivain retrace les discontinuités de la texture, de la chair et focalise la présence/essence de l'histoire/Histoire qui les constitue. Nous serions ici en face d'un corps contre-hégémonique qui est rendu non seulement visible, mais aussi mis en valeur par rapport aux autres. Cette contre-hégémonie matérielle fonctionne en tant que contre-hégémonie idéologique puisque Asunción María incarne un idéal de société qui s'oppose à celle personnifiée par les hôtesses de la Lufthansa et de British Airways. Encore une fois, nous sommes confrontés à une autre logique de la reconnaissance de la matérialité.

Cette dernière affirmation nous mène à nous interroger sur le conflit non résolu et longuement discuté entre le centre et la périphérie. Autrement dit, en parlant en terme de matérialisme de la chair, entre ces corps mis en valeur et ceux qui ne comptent pas ou qui pour être reconnus, doivent s'assimiler aux modèles hégémoniques.

---

[837] LEMEBEL Pedro, *Adiós Mariquita linda, op., cit.,* p. 78
[838] AUGÉ Marc, *Non-lieux Introduction à une anthropologie de la surmodernité,* Paris, Seuil, 1992.

Le centre porte les représentations acceptées et appréciées par la matrice culturelle, c'est une sorte de phantasme normatif à atteindre. Au contraire, la périphérie concentre ceux qui n'ont pas de signifiant dans l'espace mentionné. Le clivage centre/périphérie appliqué au matérialisme de la chair soulève la question des corporalités qui n'ont pas encore le statut de sujet, car elles ne répondent à aucune représentation valable. Il existe d'autres corporalités subissant la logique dyadique centre/périphérie qui tout en internalisant les injonctions des discours normatifs dérivent vers une perte de leur propre identité pour devenir *autres*. La chronique *Las sirenas del café* narre la vie de jeunes femmes prolétaires qui en aspirant à devenir des « *top models* » se retrouvent prisonnières d'une chimère qui a mal tourné. En effet, au lieu de défiler sur un podium en exposant des tenues à la mode, elles doivent s'exposer presque nues dans les vitrines du café, en exhibant leur chair comme seul objet précieux à regarder.

> *Las nenas de pobla que ilusionaron ser modelos top, actrices de teleserie, misses de primavera para lucir la ropa de los maniquíes que vieron tantas veces cuando acompañaron a su mamá al centro. Mas bien ellas, las hermosas jóvenes proletas; la Solange, la Sonia, la Paola, la Patty, la Miriam, o la Jacquelin, siempre quisieron, ser maniquíes, sentirse admiradas por otros diferentes a la patota de la esquina. Y la meta siempre fue salir del barrio, triunfar, ser otras, estudiar cosmética y modelaje.*
> *[…] y allí detrás del mesón, a medio vestir con el taparrabo que usan de uniforme, pintándose las uñas y retocándose continuamente el maquillaje; siguen soñándose modelos top cuando caminan tras la barra para servir el cafecito. Siguen modelando para el ojo masculino que las desnuda a distancia. Mientras se arreglan los visos dorados de la tintura barata que les corona el pelo, las chicas del café siguen posando, como sirenas cautivas, en el acuario erótico del comercio peatonal*[839].

Ce phénomène très répandu dans le pays est traité souvent comme une dérive de la moralité de la nation et surtout des jeunes femmes des bidonvilles. Les « *café con piernas* » sont des cafés dans lesquels toutes les serveuses sont (des)habillées en mini-jupes et décolletés provocants pour attirer les clients. Principalement masculine, la clientèle vient prendre un café au milieu des serveuses presque dénudées.

À l'inverse, le récit nous offre ici un regard engagé qui cherche à déceler les dispositifs qui entraînent ces femmes à tatouer les logiques du marché sur leur corps. L'absence de sujet au début de la phrase « *ilusionaron* », qui semble presque une faute de syntaxe, marque l'absence de réponses concrètes et l'ouverture à d'autres questionnements concernant la force des dispositifs concentriques. La Solange, la Sonia, la Paola ou la Patty

[839] LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices, op., cit.,* p.72

rentrent dans les discours dominants du marché où la réussite comme « *modelos top* », « *actrices* » et « *misses* » signifie abandonner la *pobla* et la précarité. Le rêve de « *ser otras »* se transforme justement en ce dispositif trompeur, car le devenir promis implique le mime et la parodie sans aucun sens critique des représentations du centre, qui seront toujours inatteignables par des corps périphériques. De cette sorte, elles sont prises en otage dans l'engrenage discursif et social, qui se prolonge dans un enfermement réel lorsque ces corps s'exhibent à travers les vitrines des cafés de la capitale. Elles sont des sirènes captives dont les chants séducteurs ont été remplacés par l'exposition de leurs chairs. Nous assistons à la domination masculine dont parle Bourdieu, laquelle, attisée par le système capitaliste, transforme les jeunes corps féminins en « objets attrayants, accueillants, disponibles »[840] pour le meilleur enchérisseur.

Le fait de dévoiler, via le discours littéraire, la différence sexuelle, en soulignant le matérialisme féminin, est ici aussi associé à une valorisation des corps périphériques face aux corps du centre hégémonique. Il existe ainsi un double travail de revendication : celui tourné vers les représentations de l'imaginaire corporel des femmes et celui orienté sur les corps localisés dans les marges. Cette attitude affirme une fois de plus l'engagement éthico-social de l'écrivain.

De même, la corporalité de la *folle,* telle qu'elle est bâtie, répond aussi à cette logique « sextuelle »[841] lémébélienne. Les icônes féminines imitées par les folles sont toujours des femmes[842] se positionnant dans l'excès de beauté, dans l'exubérance et la transgression des codes normatifs. Cependant, les corporalités des *folles* restent toujours des matérialités marquées par les *cicatrices* qu'impliquent leurs transformations. Ces coupures s'accentuent d'ailleurs à travers l'emploi d'une focalisation multipliant les brèches entre l'attendu et l'aboutissement. Le récit *La muerte de Madonna* retrace magistralement ce mouvement vers la copie des corps parfaits, autrement dit, le glissement souhaité de la périphérie vers le centre :

> *Ella se sabía todas las canciones, pero no tenía idea de lo que decían. Repetía como lora las frases en inglés, poniéndole el encanto de su cosecha analfabeta. […] Cerrando los ojos ella era la Madona, y no bastaba tener mucha imaginación para*

[840] BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1997, p.94

[841] Néologisme créé par la chercheuse Isabel López qui renvoie à l'accouplement de la sexualité dans la textualité. LÓPEZ GARCÍA Isabel, *La question du genre dans les chroniques de Pedro Lemebel*, Thèse de doctorat de l'Université Paris IV Sorbonne, sous la direction du professeur Milagros Ezquerro, 2007.

[842] Parmi les plus importants, nous trouvons Sarita Montiel, María Félix, et leurs déclinaisons contemporaines Marilyn Monroe et Madonna.

ver el duplicado mapuche perfecto[843].

Cette chronique ayant comme sujet la mort à cause du SIDA du travesti surnommé Madonna, met en scène un corps malade (que nous avons analysé dans notre deuxième partie) et la copie transgressée de la centralité représentée par la chanteuse américaine Madonna.

La Madonna mapuche, pauvre, prostituée et malade fonctionne comme le négatif photographique parfait de la chanteuse américaine. Toute sa corporalité se positionne à l'opposé de l'icône : corps blanc/ corps métis, corps sain/ corps malade, corps riche/ corps pauvre. Malgré ces contraires, le personnage duplique radicalement le modèle, sans présenter un second degré, autrement dit, sans approcher un éveil politique : « *Ella sola se puso Madonna […] cuando la vio por la tele se enamoró de la gringa, casi se volvió loca imitándola, copiando sus gestos, su risa, su manera de moverse*»[844].

Pourtant l'éveil politique, l'aspect critique, est pris en main par le narrateur à travers la construction textuelle décrivant ces processus mimétiques. Ils sont présentés avec ironie et par le recours à l'hyperbole qui sert à transgresser la représentation du modèle en le déjouant. Par exemple, lorsque la Madonna change de couleur de cheveux, elle le fait avec des produits chimiques de mauvaise qualité, donc « *se le quemaron las raíces y se le caía [el pelo] a mechones* »[845]. Quand elle imite sa façon de s'habiller, elle le fait avec *« un chaleco canutón, de lana con lamé, de esos que venden en la ropa americana* »[846]. Cette mimesis passe aussi par la langue que la folle essaie de reproduire : « *Ni hacía falta saber lo que significaban los alaridos de la rucia. Su boca de cereza modulaba tan bien los tuyu, los miplis, los rimember lovmi* »[847]. L'ensemble des processus mimétiques entrepris par la Madonna de San Camilo prend d'autres trajectoires qui, tout en ayant une proximité avec le modèle, le transgressent et le pénètrent, en le rendant ainsi faillible.

> *Eran miles de recortes de la estrella que empapelaban su pieza. […] Así mil Madonnas revoloteaban a la luz cargadas de moscas que amarillaba la pieza, reiteraciones de la misma imagen infinita, de todos los tamaños, de todas las edades*[848].

Mais le récit descriptif va encore plus loin, en reproduisant le modèle à l'infini. Les

[843] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.,* p.33
[844] *Ibidem.*
[845] *Ibidem.*
[846] *Ibidem.*
[847] *Ibidem.*
[848] *Ibidem.*, p.34

mille Madonnas voltigent dans la chambre comme des mouches près d'un cadavre, prolepse allégorique qui annonce la mort future de la Madonna mapuche et la disparition du modèle américain qui se voit dégradé. La juxtaposition d'images « Madonna et mouches » finit par vider entièrement le modèle de son pouvoir concentrique de fascination. Nous sommes en face d'une métaphore de la dégradation qui se renforce avec l'esthétique du recyclage (du tiers monde) utilisée par la Madonna mapuche.

Finalement, cette alliance et cette complicité avec le féminin ou le minoritaire apparaissent clairement lorsque Lemebel fait de son propre corps une convergence entre lui et elle. Il s'adonne à un travestissement corporel dont les signifiants accouplent le féminin et le masculin, sorte d'effacement générique. Ce même travestissement se présente dans le corps textuel lorsque le narrateur oscille entre les marques déictiques il /elle et nous.

Le corps textuel est pénétré par les corps minoritaires et leur érotisme auxquels s'ajoute la présence des fleurs. Celles-ci sont toujours associées aux femmes et aux vertus féminines, symbolisant leur univers et leur fonction. Cependant, dans la réalité la fleur est un organe sexuel grâce auquel la majorité des plantes se reproduisent. Ces caractéristiques ont fait d'elle le symbole de prédilection de la reproduction, de l'amour, et de l'érotisme féminin aussi bien dans la littérature que dans la peinture depuis le moyen-âge en Europe ; tradition également reprise du côté de l'Amérique.

Les fleurs en tant que *topoï* sont souvent convoquées par la plume lémébélienne, parsemant les chroniques des champs lexicaux associés: « *amapolas*», « *yuyos* », « *lirios* », « *pene-avispa* » et la « *esperma comme néctar* », sont souvent présents. Apparemment, l'écrivain chilien pourrait s'inscrire dans la tradition hispanique évoquée. Cependant, le traitement textuel de cette figure détourne le symbole traditionnel, associé à la reproduction sexuelle et à l'amour féminin. L'auteur déplace le symbole pour le rallier à l'univers homosexuel, notamment à l'orifice masculin qui abandonne sa finalité première pour devenir source de plaisir. L'anus est donc *« magnolia terciopela », « ano – amapola », « amapola erizo », « su margarita », « flor homófaga ».* Cette poétique qui métaphorise *l'anus* masculin détourne la fécondation par l'insémination infertile. La fleur n'est plus le lieu de fécondité où se perpétue la vie, mais l'endroit où se donne rendez-vous la petite mort « *flor homófoga* » qui dans le cas de la chronique *Las Amapolas también tienen espinas* devient prolepse de la véritable mort de la folle. Ce même mécanisme est utilisé lorsque s'efface l'allégorie

amoureuse par la violence. De fait, la plupart des actes sodomites décrits sont teintés par la brutalité et la cruauté où les signes de tendresse sont presque absents, comme nous le voyons dans la chronique *Las Amapolas también tienen espinas* : « *que venga el burro a deshojar urgente su margarita* », « *su amapola erizo que puja a tajo abierto* », « *la magnolia terciopela en el renacuajo que la florece nocturna »*[849]. L'urgence de l'acte, sans complicité, transparait à travers l'absence de l'autre, remplacé par le sexe masculin qui est en même temps animalisé : « *renacuajo, burro* ». Ce double processus de dépersonnalisation fait de la sodomie une machinerie marquée par l'urgence des désirs.

Malgré ce détournement du symbole originel, ce mécanisme lémébélien rend possible que la partie honteuse soit embellie, rendue noble, désirée, « le derrière », dont parle Bourdieu dans son livre *La domination masculine*[850]*,* qui concentre les insultes et les moqueries dès lors qu'il est question des homosexuels. C'est ici que réside le geste cartographique du chroniqueur, car il illumine les zones corporelles abjectes –innommées – afin de dessiner une nouvelle cartographie corporelle libre des tabous et capable de s'inscrire sous les signes du désir. Chez Lemebel « l'anus métaphorisé » devient image miroir inversée de la fleur du lotus, autrement dit de « la vulve archétypale »[851], qui à l'opposé de celle-ci ne garantit pas la perpétuation des naissances et des renaissances de l'humanité, mais des naissances et des renaissances d'un désir *homoerotisé* rendu visible, convoité.

La présence des fleurs porte aussi d'autres significations. Les chroniques *Flores Plebeyas* et *Las floristas de la pérgola* retravaillent l'image de la fleur en établissant un lien indéniable avec les femmes des bidonvilles. Le premier récit narre l'existence des fleurs qui poussent sauvagement sur les terrains abandonnés et presque désertiques des bidonvilles de la capitale. Ces « *manchas de polen plebeyo que pintorean el jardín proleta* » s'opposent aux fleurs des jardins des zones plus aisées de la mégalopole. Ces images antagoniques soulignent une fois de plus le clivage de la société chilienne que nous avons analysée précédemment. Face à l'abandon, le jardin prolétaire retrouve les mains des femmes capables de transformer le terrain aride en sol fécond. De la mort surgit la vie. Il se crée alors une allégorie de la vie contre la mort.

Aún así hay manos de mujeres sencillas que insisten con trasplantar el aromo para

[849] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit.,* (Anagrama) p. 165
[850] BOURDIEU Pierre, *La domination masculine,* Paris, SeuiL, 1998.
[851] CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles,* Paris, Robert Laffont, 1982, p. 582

> *que la pelota no la destruya. Señoras a las que todo les florece el encanto de sus dedos hacedores de almácigos y huertas caseras donde chispea el ají verde y el tomate oloroso. Apenas una cuadra de tierra para sembrar el paico, la menta, el toronjil y también la matita de ruda a la entrada, para que salga el mal y entre el bien, como entró Jesús a Jerusalén*[852].

Les fleurs et les mains des femmes prolétaires s'imbriquent en un seul symbole de vie. Cette idée se retrouve aussi dans le récit *Las Floristas de la pérgola* où Lemebel récupère la présence des vendeuses de fleurs qui, tout en restant invisibles, rendent hommage à la mort. Cette chronique revisite l'espace déjà travaillé par la dramaturge chilienne Isidora Aguirre dans la célèbre comédie musicale *La pérgola de las Flores*[853] dont le sujet central est l'exode rural vers la ville à travers des personnages plus ou moins stéréotypés. En revanche, Lemebel aborde la narration à partir des subjectivités féminines qui témoignent simplement de leur savoir-faire. Elles composent les couronnes de fleurs où sont inscrits les adieux aux présidents de la nation, et, du même geste, elles composent une partie de l'Histoire. Ces femmes transforment la mort en vie ou « *engalanan la muerte como una novia »*[854].

Les corporalités féminines et minoritaires, ainsi que tout ce qui est associé à ce matérialisme, rentrent dans le discours littéraire et constituent un nouveau langage et une logique de la chair qui est disséminée avec fluidité. Chez Lemebel, reconnaître ces corporalités avec leurs différences implique une possibilité virtuelle de créer un nouvel ordre symbolique matériel. Nous évoquons la définition de la politique de la reconnaissance proposée par la philosophe Nancy Fraser, qui nous semble être un regard croisé avec le projet textuel lémébélien. Pour Fraser :

> *[…] la politique de la reconnaissance vise à réparer la dislocation de soi en contestant l'image dégradante du groupe imposée par la culture dominante. Le projet qui l'anime est que les membres de groupe souffrant d'un* ***déni*** *de reconnaissance substituent à de telles images de nouvelles représentations de soi*[855].

Ces parcours géographiques par les corps féminins les rendent lisibles dans leur matérialité et leur représentation politique.

---

[852] LEMEBEL Pedro, *op., cit.,* p. 165
[853] AGUIRRE Isidora, *La Pérgola de las flores*, Santiago de Chile, Andrés Bello, (1960) 1986.
[854] LEMEBEL Pedro, *op., cit.,* p. 165
[855] FRASER Nancy, *Qu'est-ce que la justice social ?,* Paris, La découverte, 2005, p. 75

6.2. Mères : *mamitas, madres, mamis*

Ce nouveau matérialisme de la chair qui fait agir la politique de la reconnaissance passe aussi par l'élaboration d'une multiplicité des représentations du signifiant maternel. Lemebel, depuis son premier recueil, met au centre les diverses figures maternelles participant à l'imaginaire sociétal latino-américain ainsi que les représentations des folles qui partagent la matrice maternelle. En d'autres termes, ces figures réactualisent les signifiés de la *mater*. Dans cette perspective, le sème « mère » chez Lemebel est constamment réélaboré en « *mami, mamita, amita, mamacita, madrecita, amà, vieja, viejita* ». Ces signifiants métamorphosés transgressent le *sème* originaire qui pour la culture chrétienne et chilienne, prend racine dans l'imaginaire du paradigme marial. Ces idéations ont été travaillées par la philosophe et psychanalyste Julia Kristeva dans son essai *Stabat Mater*[856]. Quoique cette hypothèse soit construite à partir de la pensée occidentale, elle nous semble intéressante à développer, car elle synthétise ce culte traditionnel. Kristeva décompose le paradigme marial en quatre versants : *Marie immaculée*, pure, sans tâche, *Marie Regina*, représentante de la puissance terrestre suprême, mais qui n'a pas le même pouvoir que Dieu, *Marie Dame* rassemblant les qualités de la femme désirée et celle de la sainte mère dans une totalité aussi achevée qu'inaccessible ; et finalement la trilogie *Mère-épouse-fille*, qui vient compléter la « famille sacrée ». Ces signes condensent une série d'attitudes et de comportements qui régulent et d'une certaine manière fixent la représentation de l'idéal de la Mère. De là découlent les adjectifs qualificatifs déterminant la « bonne mère » : sacrifiée (douloureuse), propre (immaculée), travailleuse et dévouée à la famille (au monde privé et non au public). À ce modèle, il faut ajouter les politiques étatiques de la première moitié du XXe siècle sur le continent américain, qui font de la maternité et de la mère un enjeu de l'État-nation[857]. Cet idéologème de la représentation de la mère est ainsi installé dans l'inconscient des nations, des sociétés (qu'on le veuille ou non) et diffusé par les manifestations artistiques.

Bien que l'image de la Vierge se faufile dans les chroniques lémébéliennes comme

[856] KRISTEVA Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983.
[857] LAVRÍN Asunción, *Mujeres, Feminismo y Cambio social*, Santiago de Chile, Dibam, 2005.
L'histoire affirme que même les féministes de l'époque ont soutenu ce projet étatique.
« La maternidad en razón de su función social no solo debe rodearse de una aureola de dignidad y respecto, sino

représentante de la culture chilienne, malgré l'athéisme déclaré de l'auteur, elle y subit de nombreux avatars.

Lemebel[858] revendique la figure maternelle, en optant pour une identification avec sa propre mère, identification qui, suivant une lecture psychanalytique, pourrait s'associer à la prédominance du complexe d'Œdipe inversé[859]. Avançons donc à titre d'hypothèse que ce modèle maternel lémébélien situe, d'une part, la mère comme *pobladora* prolétaire, habitante des banlieues pauvres de Santiago, et d'autre part comme *populaire*, revendiquant par le langage son appartenance à sa classe sociale, et enfin comme *métisse* dans une société niant l'origine indienne. Ce modèle est un dialogue constant avec le paradigme virginal évoqué, et il devient par ailleurs une référence pour les folles qui récupèrent, d'une certaine manière, ce culte marial. Ainsi, la mère de l'écrivain s'installe comme modèle de la lignée matriarcale que le chroniqueur élabore. Violeta Lemebel, à qui est dédié *Zanjón de la Aguada,* incarne une nouvelle trinité : la mère *pobladora*, populaire et métisse. C'est l'idéal maternel, retracé dans le territoire périphérique comme un *« revoltijo de olores podridos y humos de aserrín »,* qui a su lui offrir *« el arrullo tibio de la templanza materna »*[860].

6.2.1. Les mères *pobladoras* et populaires

La vie dans la *población* est marquée par la carence matérielle, palpable dans la difficulté d'accès à l'eau et par la violence symbolique, révélée par l'absence d'un avenir digne.

Ce tableau quotidien de la misère souvent évoqué par le chroniqueur pourrait être vécu comme un chemin douloureux voire « sacrificiel » pour les mères habitant cette réalité si

---

que, aun más. El Estado debe auxiliarla en caso de estrechez económica » p. 164

[859] Selon la thèse canonique du complexe d'Œdipe complet, le garçon dans la phase phallique est amoureux de sa mère, il veut la posséder en se posant comme rival de son père. Mais il prend aussi une position contraire ; tendresse envers le père et hostilité envers la mère. Il existe donc en même temps du complexe d'Œdipe un Œdipe inversé. La sortie du complexe se fait à travers le complexe de castration où le garçon reconnaît dans la figure du père l'obstacle à la réalisation de ses désirs. « Il abandonne l'investissement de la mère et évolue vers une identification au père qui lui permet ensuite un autre choix d'objet et de nouvelles identifications ». Il se détache de la mère et accepte de diriger son amour vers quelqu'un d'autre, de sexe féminin, appartenant à sa génération. Cependant, pour l'homosexuel par peur de la castration il n'existerait pas d'identification avec le père. Ainsi il n'y a pas de passage par le complexe d'Œdipe complet, mais une pérennisation du complexe d'Œdipe inversé. ROUDINESCO Elisabeth et PLON Michel, *Dictionnaire de la psychanalyse,* Paris, Fayard, 2006, p. 759

[860] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.,* p.15

délabrée.

> *En contraste a este sórdido barrial, el albo flamear de las sábanas y pañales, deslumbrantemente blancos a puro hervido de cloro, confirmaba el refregado pasional de las manos maternas, siempre pálidas, azulosas, sumergidas en lavaza espumante de remojo. Y quizás esa utopía blanqueadora era la única forma como las madres del Zanjón podían simbólicamente despegarse del lodo, y con racimos de chiquillos a cuestas, se encumbraban a las nubes agarradas del fulgor níveo de sus trapos, vaporosamente deshilachados, como banderas de tregua en esa guerra entintada por la supervivencia*[861].

Au contraire, les mères *pobladoras* adoptent une attitude de contestation qui les éloigne de la position de victimes, de mères douloureuses. Elles sont capables de devenir des entités actives face à cette réalité. Malgré le panorama noirci, le chroniqueur choisit de se focaliser sur la pureté « *albo* » des draps et des couches, qui pourrait être associée à la pureté virginale, mais qui dans ce contexte devient allégorie de la lutte quotidienne pour la dignité. L'image de la blancheur des vêtements flamboyants au milieu de la boue est sans doute le manifeste lémébélien pour exprimer le combat actif de ces mères face à la pauvreté, en opposition totale à la victimisation passive attendue (que la Vierge porte en elle-même). Plus encore, le néologisme superlatif lémébélien *« deslumbrantemente* » extrapole jusqu'à l'absolu l'acte combatif, passionnel pour la dignité. Les mains comme métonymie des femmes dévoilent l'histoire de ce combat quotidien qui est aussi tatoué dans leur matérialité : « *es tener una madre de manos tajeadas por el cloro* »[862]. Si la vierge est le symbole de la pureté par antonomase, les *pobladoras* doivent tout faire pour enlever les taches que la réalité leur a imposées ; des taches de saleté qui plus tard deviendront les taches sanguinolentes de la dictature. Le syntagme « *El refregado pasional* » concentre la pulsion de ces mères de la *población* qui cherchent à installer un lendemain meilleur, *comme si* dans ce geste se condensait la véhémence – *loco afán* - de l'utopie, d'une société plus juste et égalitaire. La conscience politique « prolétaire » est ainsi représentée textuellement à travers ce fait domestique anodin « de frotter » des tissus effilochés par l'usure.

Cet acte de blanchir les vêtements, alors allégorie utopiste, est associé aux opérations *micropolitiques* utilisées par les mères *pobladoras*. En effet, elles mettent en place des stratégies de survie ou « ingéniosités du faible »[863] qui cherchent à dignifier la vie.

---

[861] *Ibidem.,* p.16
[862] LEMEBEL Pedro, « Manifiesto » *Loco afán, op., cit.*, p.84
[863] CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

La chronique « *Censo y conquista* » relate les subterfuges utilisés par une mère pendant la longue enquête du recensement afin de cacher certains secrets familiaux pour obtenir des aides de l'État :

> *La cortina que se cierra bajo el delantal de la madre tapando el paquete de marihuana, la movida de un hijo menor que le va tan bien trabajando con un tío desconocido que le compra zapatillas Adidas y lo viene a dejar en un auto […] Y hasta se derraman cataratas de llanto cuando hay que contar el tango a la visitadora. Hay que ponerse la peor ropa, conseguir tres guaguas lloronas y envolverse en una abanico de moscas como rompefilas* [864].

Ici, nous voyons l'idéologème de la mère parfaite se briser intégralement. Le « *tupido velo* » a été déplacé. La mère *pobladora* n'hésite pas à franchir les lois et les dispositifs régulateurs du système afin de protéger sa famille, ses enfants. Si le blanchissement consistait auparavant à rendre propres les vêtements dans une sorte de combat contre la pauvreté, maintenant ce blanchissement sert à rendre propre une réalité souillée par les aléas de la vie face à l'autorité. Nous assistons à une sorte de déformation d'une *Maria Regina* dont le pouvoir suprême agit à l'opposé de ce qui est prôné par la morale chrétienne. Nous retrouvons d'ailleurs ce même mouvement dans la chronique *Mamá pistola*, dans laquelle est dressé un portrait étonnant de Violeta Lemebel. Le récit est porté par la voix de l'enfant Pedro le jour de la fête de mères. Construit séquentiellement, il est soudain arrêté par un événement particulier : « *Y allí mismo vino alguien a avisar que en la esquina de la pobla mi papá estaba súper borracho y le estaban pegando* »[865]. À partir de cette coupure dans la diégèse, les événements vont se cristalliser autour du passage de sa mère de l'espace privé vers l'espace public, de l'intérieur vers l'extérieur :

> *[…] ella se quitó el delantal amarillo de un tirón y tuvo tiempo de mirarse al espejo y arreglarse el rouge […] Al llegar mi madre todos retrocedieron ; entonces ella tan joven, tan pálida azucena. Ella tan linda, tan brava dio un salto y le arrebató la pistola de la mano y apuntó al mafioso diciendo: Atrévete a pegarle de nuevo, atrévete cobarde que le pegas a un borracho*[866].

Violeta Lemebel, épouse et mère, abandonne l'anonymat relié au foyer pour la reconnaissance publique. Cette démarche est accompagnée dans le récit par l'acte d'enlever son tablier, symbole du travail domestique. Ce geste est exposé *comme si* le fait de quitter le territoire impliquait aussi celui de changer d'habits en raison de la répartition binaire

[864] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit.,* p.80
[865] LEMEBEL Pedro, *Serenata cafiola, op., cit.,* p.26
[866] *Ibidem.*

générique. L'impétuosité soulignée, « *el tirón* », indique quant à elle le caractère radical de ce geste.

Une esthétique filmique se déploie, en retardant le moment de l'action principale pour créer une sorte d'anxiété. Nous saisissons la description qu'il fait de sa mère à l'image de celle d'une actrice hollywoodienne des années cinquante *« tan joven, tan bella, pálida azucena ».* Violeta, la mère prolétaire, devient l'héroïne salvatrice d'un père saoul qui ne voit pas l'acte épique. La mère-épouse descend du ciel « *bajó de dos en dos las escaleras* » pour faire justice en s'emparant d'une arme à feu. *Mamá pistola* nait ainsi dans l'imaginaire de l'écrivain qui, dans ce processus de récupération des petits actes inscrit les questionnements sur l'étanchéité du monde public/privé, sur les passages des femmes de l'intérieur vers l'extérieur. Ce *petit* acte fonctionne peut être de façon métonymique concernant la présence des femmes dans le monde cloisonné de la *pobla*, dans un contexte de pauvreté et de violence politique et patriarcale. La féministe chilienne Julieta Kirkwood, en restructurant le discours féministe à l'époque de la dictature affirme que pour arriver à un véritable rôle des femmes dans la société il faut nommer ce qui est de l'ordre du privé dans un langage politique. (*nombrar lo privado en clave política*), c'est-à-dire transformer ce qui est de l'ordre du privé en projet collectif [867]. À un moindre degré, il nous semble que ce glissement est celui retracé par l'écrivain.

De plus, ces mères *pobladoras* marquées par la carence matérielle font des affects la seule richesse à donner. Ces affects sont rendus visibles à travers les soins prodigués à l'enfant Lemebel lors de sa maladie intestinale : « *Mi madre no sabía qué hacer, sobándome la guatita inflamada como un globo, o dándome aguas de hierbas, azúcar quemada y cocciones de canela »*[868]. Ils transparaissent aussi par ces mères qui occultent « *esa peluca rosada debajo de la cama* »[869] du fils travesti supposé absent. Ces affects et soins transforment les mères en amies, en complices, en sœurs et même parfois en enfant de leur enfant.

[867] « los temas de pasillo se tornan temáticas de asamblea; lo privado, la mujer misma, se hace punta de tabla y del debate social. Se realiza una nueva mezcla de política y vida cotidiana. Se ha producido una desclasificación de los códigos, una inversión de los términos de lo importante. La participación se ha hecho acto, social, real y concreto », CRISPI PATRICIA, *Tejiendo rebeldías: escritos feministas de Julieta Kirkwood hilvanados por Patricia Crispi*, Santiago de Chile, CEM-LA MORADA, 1987, p.13
[868] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.,* p.17
[869] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit.,* p.114

L'un des exemples les plus parlants est celui de la Chumilou, personnage de la chronique *La noche de los visones* qui entretient une complicité unique avec sa mère qui la protège et l'aide à se travestir chaque nuit.

> *La Chumilou se conformaba con poco, apenas una pilcha de la ropa americana, una blusita, una falda, un trapo ajado que la madre cosía por aquí, por acá, pegándole encajes y brillos, acicalando el uniforme laboral de la Chumi. Diciéndole que tuviera cuidado, que no se metiera con cualquiera, que no olvidara el condón que ella misma se los compraba en la farmacia de la esquina, y tenía que pasar vergüenza por pedirlos*[870].

En même temps, la Chumi devient la mère de ses frères et sœurs lorsqu'elle doit couvrir avec son travail tous leurs besoins, ce qui la conduit à la mort.

> *Por golosa, no se fijó que en la cartera ya no le quedaban condones. Y eran tantos billetes, tanta plata, tantos dólares que pagaba ese gringo. […] Tanto pan, tantos huevos y tallarines que podía llevar a su casa. Eran tantos sueños apretados en el manojo de dólares. Tantas bocas abiertas de los hermanos chicos que la perseguían noche a noche. Tantas muelas cariadas de la madre que no tenía plata para el dentista, y la esperaba en su insomne madrugada con ese clavo ardiendo. Eran tantas deudas, tantas matrículas de colegio, tanto por pagar*[871].

Plus encore, la mère *pobladora* est aussi mère populaire, ce que dévoile son parler de la vie quotidienne, empli de diminutifs *« mijito »,* d'expressions locales *« sana, sana potito de rana »*, de dictons, de chansons, etc. Cette caractéristique met en évidence la tension de la langue entre sa force centrifuge et son unité ou autrement dit entre ce qui est local et global.

Les liens affectifs déployés par les mères, qui deviennent une constante chez les mères-folles, se répandent non seulement à leurs progénitures, mais aussi à d'autres figures que l'écrivain récupère. Dans la chronique *La Janet del 777* le narrateur nous présente la Janet, serveuse du bar 777, situé face à la première église de Santiago. Le récit débute en la décrivant comme la « *guardiana y protectora de las mujeres y de maricas dionisíacas* »[872]. Le lien entre la Janet et la Vierge est immédiatement établi. Cette serveuse/mère adopte, malgré sa jeunesse, toutes les subjectivités minoritaires qui transitent par le bar, lesquelles s'exposent souvent au danger. La Janet reproduit les soins et les affects d'une « bonne mère » : elle accepte de payer le dernier verre, sacrifiant son salaire, elle est humble face à la venue des artistes réputés et elle s'occupe de sermonner les folles lorsqu'elles s'aventurent dans des zones dangereuses. L'image de la bonne mère se métamorphose lorsque ces *filles-folles* se

[870] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.,* p.19
[871] *Ibidem.,* p.19
[872] LEMEBEL Pedro, *Serenata cafiola, op., cit.,* p.109

trouvent en péril :

> *Y en un momento, cuando la batahola era inmanejable, por suerte apareció la Janet corriendo y agarró una botella por el gollete. Pónte detrás de mí, Pedro. Qué te pasa con lo chiquillos conchetumadre, saltó ella brava y pantera*[873].

La Janet met en danger sa vie afin de protéger ses filles adoptives, sorte de constellation affective ou *conatus* qui établit une fois de plus le lien entre femme-mère-folle. La Janet avec sa chevelure de « *pelo rizado* » devient une méduse capable de pétrifier les machos qui s'enfuient en voyant la colère de la serveuse. « *Los machos se quedaron descolocados con esa Janet furiosa* ».

D'une certaine manière, cette constellation laisse apparaître les traces d'un matriarcat des mères populaires et prolétaires. Pourtant, malgré leur obstination et leur quête de dignité ces mères *pobladoras* ont été la risée de la caste politique pendant la dictature :

> *En el gimnasio municipal, se reunía la señora del dictador con las mujeres del PEM y el POJH, las abuelas, madres, tías y sobrinas que la escuchaban con rabia y pena. La oían en silencio dando sus conferencias para sobrevivir en estos tiempos difíciles. Saquen papel y lápiz, les ordenaba una secretaria, para que anoten las ricas recetas de comida barata que ustedes pueden hacer con desperdicios. Juntando cáscaras de papas, bien lavadas, pueden hacer una sabrosa sopa que reemplazará la cazuela agregándole una coronta de choclo. No boten las cáscaras de manzana porque pueden hacer un lindo küchen para la once, decorado con granos de uva que se recogen en la feria. Ustedes no saben lo que puede hacer la imaginación en estos tiempos de crisis. Sobre todo en la cocina popular. ¿No es cierto, Laurita Amenábar? No boten las sobras ni los cuescos, ni los huesos que es pura vitamina si los muelen, o también pueden hacer artesanías que enseñan las profesoras de Cema-Chile*[874]*. No son épocas para desperdiciar la comida, decían las damas encopetadas, despidiéndose de las tristes mujeres, alineadas en las veredas, con una banderita en la mano, saludando a las señoras paltonas de la comitiva presidencial*[875].

Face à la violence étatique symbolique représentée par la « moquerie », que Lemebel reproduit à outrance, le silence s'impose aux femmes comme le seul moyen éthique de conserver leur utopie, leur dignité. L'insertion du style direct au moment d'énoncer le nom de famille : « *¿No es cierto, Laurita Aménabar ? »* corrobore l'opposition honteuse de deux vécus de la réalité. D'une part, les femmes possédant le pouvoir et la richesse et de l'autre

[873] LEMEBEL Pedro, *Serenata cafiola, op., cit.,* p.111

[874] La CEMA était la corporation étatique reliant tous les centres sociaux pour les mères de famille. Fondée en 1964, elle fut renommée pendant la dictature CEMA-CHILE. La chercheuse chilienne Marisa Weinstein affirme que celle-ci devient l'espace privé privilégié de discipline pour les femmes afin de fortifier le rôle de « bonne mère » forgeuse de la patrie et de ses soldats. LERCHNER. N et LEVY. S « Notas sobre la vida cotidiana III : El disciplinamiento de la mujer », *M.D.* N ° 57, Flacso, Santiago 1980. Dans WEINTSEIN, M. *Estado, Mujeres de sectores populares y ciudadanía*, FLACSO, Santiago de Chile, 1996, p.11

[875] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.,* p.95

celles qui, à cause des carences de tout ordre, sont exposées à l'humiliation. La description lémébélienne exploite la rhétorique du déchet *« desperdicios, cascaras, sobras, cuescos, huesos »* pour dénoncer la violence exercée par ces femmes de pouvoir– variation de la violence étatique de l'époque– en leur proposant de manger des ordures transformées en plats délicieux et desserts « *küchen* ». Si pendant la dictature, des abus de violence physique ont eu lieu, de nombreux autres mécanismes symboliques pour établir la dualité dominant-dominé se sont mis en place. Ces femmes *« alineadas, con una banderita, saludando »* sont la preuve de cette violence intangible, mais toujours réelle qui fait émerger des sujets subalternes constitués à partir du silence et de l'obéissance. Ces subjectivités subalternes qui ne figurent pas dans les discours historiques deviennent, comme l'exprime Gramsci[876], seulement visibles à travers la praxis littéraire.

Tandis que la blancheur a teinté les mères *pobladoras* des récits de la pobla que nous venons d'étudier, le narrateur nous révèle une mère salie par les eaux boueuses du fleuve *Mapocho* dans la chronique *Chocolate amargo*[877]. Celle-ci retrace un épisode vécu par Lemebel lors d'une balade avec Álvaro Hoppe, photojournaliste reconnu pendant les années de dictature, durant laquelle ils sont témoins du repêchage des corps d'une femme et de ses deux enfants. La situation racontée se télescope avec les souvenirs de la dictature lorsque d'autres « corps » flottaient aussi dans cette rivière. La narration détaille les procédures du sauvetage et l'état des corps. Le narrateur abandonne la scène et nous reprenons la diégèse à travers l'écran du téléviseur quand les informations affichent le nom de Nadia Retamal Fernández et de son délit : son suicide avec ses deux enfants, Daniela et Brian. Le ton réprobateur de la présentatrice qui rapidement oublie l'information, « *Vamos a una pausa commercial y continuamos con las noticias* »[878], résonne dans la voix narrative qui invite à repenser la moralité régnante à travers la retranscription du nom de Nadia et de ses deux enfants dans le texte. Le narrateur, pris par un malaise, nous éloigne de la condamnation morale, en nous délivrant un « *puede ser*», « *tal vez* », « *y es posible* » qui introduisent d'éventuelles réponses, des arguments et des contextes que Nadia n'a pas pu partager. Il ouvre ainsi d'autres signifiés. Il place dans le récit cette voix noyée dans le chocolat amer de la vie dans un système impitoyable, qui prédispose à la pauvreté économique et existentielle. En

[876] GRAMSCI Antonio, *Lettere dal carcere*, Torino, Einaudi, (1949) 2007.
[877] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.*, p.117
[878] *Ibidem.,* p.119

somme, il dévoile l'histoire tatouée dans leurs chairs.

> *Y es posible que en ese último segundo quiso ver una ráfaga de futuro para detener el impulso. Un imaginario y tibio porvenir que cerrara la boca hambrienta de Daniela y Brian, sus hijos. Tal vez, en ese filo del abismo, no quiso escuchar los ecos del discurso presidencial, hablando del despegue económico y las migajas económicas que la patria reparte a la pobreza*.[879]

Le narrateur reconnaît en Nadia une mère, lui octroie ce lien que la société a nié à travers les médias. Pourquoi représenter, donner la voix à cette subjectivité maternelle impropre à la *mater* traditionnelle ? Les réponses résident dans la volonté de remettre en question le *sème* maternel, de donner à voir les fissures que celui-ci comporte dans une société dominée par la norme capitaliste et d'une certaine manière de faire parler ces visages pervertis par les médias en illuminant les zones privées, cachées, affectives. C'est aussi une sorte d'insolence qui nomme et institue des sujets rejetés.

6.2.2 Mères métisses

Violeta Lemebel est aussi une mère métisse et sans père, comme son nom de famille le dénote, car il correspond à celui de sa mère. Dans l'aire géographique chilienne, ce phénomène très courant de l'absence du père était rapidement reconnaissable, car les enfants portaient le nom de famille de la mère, ce qui impliquait la répétition de celui-ci, comme c'est le cas de Violeta (Violeta Lemebel Lemebel). Cette répétition a été institutionnalisée par l'État. L'adjectif *huacha*[880] était d'ailleurs très utilisé pour désigner les enfants portant ce stigmate. Être *huacho* o *huacha* impliquait une carence d'ordre familial et par extension d'ordre matériel, parce que la plupart de ces enfants provenaient des classes populaires. Mais ce phénomène n'est pas nouveau, car toute l'histoire du continent américain a été marquée par celui de « l'abandon » du père depuis l'arrivée des Espagnols, comme l'explique Octavio Paz dans son livre El *Laberinto de la Soledad.* La conquête « *fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino que también en la carne misma de las indias* »[881]. Le viol est selon l'écrivain, l'une des origines du peuplement du continent américain, ainsi le

[879] *Ibidem*.
[880] Qui proviendrait du mot quechua *huachchu*, solitaire. Diccionario DRAE, 2001, p.1233
[881] PAZ Octavio, *El laberinto de la Soledad,* México, Fondo de cultura económica, 1959, p.77

geste de revendication de ce métissage des mères lémébéliennes devient polysémique, car il rappelle la présence du sang indigène outragé, et en même temps *l'abandon* de ce père saccageur. Cet imaginaire des mères métisses portant des enfants *huachos* est repris, comme l'explique l'anthropologue chilienne Sonia Montecino[882], par le culte de la Vierge en Amérique latine, qui serait la cristallisation de cette mère abandonnée (portant seule son fils). Elle deviendrait une sorte de ligne de fuite de la représentation de la mère métisse bâtarde, autrement dit une image de la rédemption.

Dans un contexte plus moderne, la plupart des mères *pobladoras* décrites par Lemebel répondent à ce schéma de la mère seule et célibataire *La Janet del 777,* les mères de la pobla « *con racimos de chiquillos a cuestas* »[883] et d'une certaine manière « *Violeta Lemebel* » que l'écrivain évoque la plupart du temps seule. Elles reproduisent la mère métisse, *huacha* elles-mêmes et toutes leurs descendances.

La dictature avec sa cruauté a fait surgir d'autres mères qui éprouvent de l'absence, de la carence, en définitive de l'abandon : des mères qui deviennent « *huachas* », des pères, des enfants, des liens familiaux, des amis. Des mères qui réactualisent à l'infini la *perte* originelle.

Dans la section « Retratos » du recueil *Zanjón de la Aguada*, Lemebel rend hommage à trois femmes et mères emblématiques de la lutte contre la dictature chilienne : Carmen Soria, Gladys Marin et Sola Sierra. Le narrateur insère aussi la figure de Sybila Arredondo, une Chilienne qui a lutté pour les droits des Indiens au Pérou, condamnée à 15 ans de prison pour ses liens supposés avec la guérilla du Sentier Lumineux et qui était la deuxième femme de l'écrivain péruvien José María Arguedas. Dans le recueil *Serenata cafiola,* nous retrouvons la figure d'Anita González, amie personnelle de l'écrivain et activiste des Droits de l'Homme. Ces cinq femmes partagent l'absence d'un être aimé et la quête infatigable pour le récupérer, quête teintée de courage dans des années de violence, de silence et d'injustice. Elles sont devenues les porte-paroles d'autres femmes en subissant le même geste d'arrachement.

Selon l'anthropologue Sonia Montecino l'absence du père dans l'imaginaire du continent a été remplacée par :

> *Una figura masculina poderosa y violenta: el caudillo, el militar, el guerrillero. El padre ausente se trueca así en presencia teñida de potestad política, económica y*

[882] MONTECINO Sonia, *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*, Santiago, Cuarto Propio, 1991.
[883] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.,* p.16

> *bélica. Presencia que llena el espacio que está fuera de la casa; pero que impone en ella el hálito fantasmático de su imperio, aunque sea sólo por evocación o visión fugaz*[884].

Il existe donc une double tension chez ces mères qui voient dans ce *Pater* violent, mais nécessaire pour l'imaginaire, le coupable des absences d'autres êtres aimés. Cette tension est scellée par la lutte politique qui part d'un vécu privé pour devenir cris collectifs réclamant justice et vérité.

Les portraits-hommages de ces cinq femmes sont fatalement liés par les absences (du père dans le cas de Carmen Soria, de l'aimant-aimé dans le cas de Gladys, de l'époux pour Sola Sierra, du mari et des enfants pour Anita et de la liberté pour Sybila), mais aussi par la façon qu'elles ont de s'emparer de leurs vies, de leurs destins. Elles reproduisent le même geste de rébellion libertaire qui finit par faire germer un idéalisme collectif prenant forme avec la création de *« La Agrupación de familiares de detenidos, desaparecidos »*[885], ayant pour finalité de retrouver les disparus.

Lemebel nomme ce mouvement *« gesto desmelenado »*, locution citée dans trois des cinq portraits, rassemblant le caractère furieux, infatigable et incommensurable qu'il porte. Ce geste rebelle rend possible que ces femmes provenant des divers horizons socioculturels se réunissent et se confrontent à un État dictatorial et à une gauche marquée par la phallocratie. Elles manifestent dans les rues de la capitale, organisent des actes politiques et y participent, parcourent mille et une fois les tribunaux et les hôpitaux en quête de réponses et de coupables. En définitive, elles osent politiser une ville violente et violentée. Cette politisation passe par l'occupation des zones politiques peuplées auparavant majoritairement par les hommes et aussi par l'*énonciation* discursive faite à partir de leurs langages de femmes-mères. L'apparition, en 1977, des Mères de la Plaza de Mayo en Argentine fait écho à ce mouvement chilien qui commence à émerger.

Face à cette intervention dans l'espace politique, le narrateur ne rend pas seulement hommage à leurs présences, mais il magnifie leurs portraits. Lemebel entreprend ainsi par la

---

[884] MONTECINO Sonia, *op., cit.* p.31

[885] « Empezó a funcionar a fines de 1974 con veinte miembros. En marzo de 1975 contaba con 75 miembros y en junio del mismo año el número subió a 270, llegando a fines de 1975 a tener 323 miembros, representando un alto porcentaje de los afectados ya que en Santiago se estimaba que existían alrededor de 1.000 personas desaparecidas, habiendo perdido algunas de las mujeres que formaban parte de la agrupación a más de un familiar"“*Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* », Santiago de Chile, Reedición de la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación, 1996, p.612

plume un travail *quasi* photographique qui à force de « *instantáneas nómadas* »[886] prétend fixer sur la rétine du lecteur en quelques pages - en l'occurrence en quelques images - l'émergence de leurs trajectoires engagées. Il faut signaler que les portraits littéraires des trois femmes citées trouvent leurs représentations photographiques dans les différents recueils. Cela prouve d'une certaine manière le lien entre le texte et la représentation photographique que Lemebel utilise dans une volonté de les faire dialoguer, car aucune de ces images n'illustre directement les chroniques ; c'est *comme si* image et texte étaient l'extension l'une de l'autre, dans une volonté de complémentarité.

À cela, il faut ajouter la démarche entreprise par le narrateur qui, comme le photographe de portraits, fonde son travail sur l'espace de la complicité. La proximité sentimentale existant entre le narrateur et les femmes décrites, qu'il connaît personnellement, est ici cruciale. Lemebel l'exprime ouvertement dans la chronique sur Gladys avec qu'il a partagé des *« cicatrices de género,* […] *marcas de clandestinidad y exilio combatiente »*[887], et à qui il dédie le prix José Donoso en 2013. Plus encore, il préparait un livre pour 2014 qu'il souhaitait intituler *Mi amiga Gladys*[888]. Pour Anita, les liens d'amitié sont explicites. Dans le récit *A su linda risa le falta un color*, Lemebel la présente ainsi : *« Esa es la Ana González de Recabarren, de quien me considero su amigo, su mariposón de la crónica »*[889], en faisant de leurs retrouvailles un moment de fête. Pour Carmen, Sybila et Sola, le lien de proximité reste moins évident, même si l'auteur confie les avoir toutes rencontrées. Cette proximité énoncée par le narrateur-photographe avec son objet marque l'introduction de l'affectif dans la construction des photo-portraits. Lemebel revendique cette affectivité à la fin du récit : « *Desde aquella primera vez en que conocí a Carmen, […] supe que a esta mujer la tragedia no la había vencido* »[890], ou dans les paroles du tango qu'il écrit pour Sola Sierra : « *Aquí y ahora, junto a todos los que faltan, invocamos tu nombre Sola Sierra para flamearlo como una bandera contra el silencio. De aquí y para siempre, brillarán como estrellas las*

[886] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.*, p.134
[887] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.,* p.134
[888] Pedro Lemebel: "No reconozco padres ni madres en este mundo de la literatura http://www.latercera.com, 1 novembre de 2013. L'auteur a écrit la préface d'un livre hommage photographique sur la vie de Gladys intitulé *Gladys Una vida por la Humanidad,* CASTRO Víctor Hugo, Santiago de Chile, La vida es hoy-Fundación Gladys Marín, 2008.
[889] LEMEBEL Pedro, *Serenta cafiola, op., cit.*, p.70
[890] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.,* p.133

cuatro letras de tu nombre »[891].

En outre, ces portraits instantanés privilégient l'axe de la contre-plongée qui s'impose au lecteur, en accentuant la dissymétrie entre la grandeur du sujet photographié et notre positionnement inférieur comme spectateur-lecteur. Le narrateur l'expose au début de la chronique sur Gladys de la manière suivante : « *Desde qué lugar se podrá perfilar el peregrinaje de esta mujer, sobrevivida a las brasas históricas que aún humean el ocaso del pasado siglo* »[892]. L'incapacité de saisir sa figure confirme l'impossibilité d'approcher d'égal à égal le sujet choisi. De la même manière, le narrateur étire la figure de Sybila lorsqu'il raconte son choix éthico-politique de rester en prison, malgré les dures conditions d'enfermement :

> *[…] la suerte de Sybila Arredondo no ve futuro, ni siquiera cuando la presión de su madre ante el gobierno de Aylwin logró que Fujimori le concediera la expatriación a cambio de que ella renunciara a la nacionalidad peruana. Pero Sybila se negó y eligió prolongar su condena en esa polvorienta prisión de Chorrillos, cerca de Lima*[893].

Il est important de noter que le travail avec la lumière est déterminant dans la réalisation d'un portrait photographique. En fonction de la lumière douce, claire-obscure ou d'hiver, un portrait n'exprime pas la même chose. Dans le cas des portraits dessinés par Lemebel, nous voyons comment la lumière traduite par les couleurs évoquées rentre en contact avec le sujet photographié caractérisant son parcours de vie : Gladys est déterminée par un « *tinte de un "rojo amanecer"* » qui exprime son idéologie communiste et sa passion pour la liberté, Sybila par la froideur des couleurs d'hiver *« fría celda », « su larga trenza nevada »,* mais qui malgré cela, « *se ilumina de sol media hora cada día* ». Pour Carmen les couleurs favorisent les rayonnements du *« tibio sol »* et pour Anita les marrons évoquent le bourbier du Zanjón qui plus tard se transforme en bleu opaque des eaux profondes du Pacifique où ont été jetés les corps de ses proches.

Finalement, il faut souligner que ces femmes, comme toute « *La Agrupación de detenidos desaparecidos* » portent les visages de leurs disparus autour du cou. Cet acte est une manière de rendre présent le « corps absent » ou une autre façon de prolonger leur vie dans la mémoire. De ce fait, tout en portant les photos des disparus, ces femmes deviennent le sujet

[891] *Ibidem.,* p.143
[892] *Ibidem.,* p.134
[893] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit,* p.128

photographié et s'inscrivent dans ce même cheminement. C'est une mise en abyme qui rend hommage autant aux disparus qu'aux survivants.

En outre, ces photo-portraits qui célèbrent ces femmes soulignent à la fois leurs actes politiques et leurs trajectoires combatives, mais visent aussi à illuminer d'autres zones de lutte qui renvoient à ce « *gesto desmelenado* ». Ces zones auparavant hors-champs sont mises en lumière par le narrateur à travers un « détail » qui attribue aux portraits une force d'expansion, signalant d'autres lieux de résistance.

Nous rapprochons ce « détail » de la notion barthienne appelée *punctum*, travaillée dans son livre sur la photographie *La chambre claire*. Barthes définit le *punctum* comme « le petit trou, la petite tache, la petite coupure »[894] qui révèle et pointe ce qui était caché. Dans ce sens, c'est le détail dans l'image photographique qui reste sur notre rétine en faisant appel au souvenir, autrement dit, à ce que notre mémoire évoque presque intuitivement.

Dans le portrait de Carmen Soria, le procédé photographique narratif récrée l'image des attitudes de Carmen et de son employée de maison lors de l'identification du cadavre de Pedro, le fils de cette dernière, disparu sous la dictature. Ami et complice d'enfance de Carmen, Pedro a eu le même destin que le diplomate espagnol Carmelo Soria, le père de Carmen, retrouvé mort après avoir été torturé un matin de 1976 à Santiago.

> *Y a su lado estaba Carmen, mirando a la mujer inmóvil que recorría con sus nublados ojos la rigidez abollada de esa clavícula, el fémur trizado de su pierna futbolera, las falanges calcáreas en crispado reposo. Allí estaba Carmen hermanada con su empleada en el rito mordido de la identificación. Allí mismo la pequeña huérfana Soria fue testigo del único gesto de su nana al estirar la mano para acariciar las zapatillas de su hijo Pedro. Y Carmen compartió ese gesto, como si toda la pesantez del mundo cargara esa mano, ese tacto suave de yemas maternas que en la larga espera del encuentro, sólo reconocen el calzar oxidado de un interrumpido palomillar*[895].

Le narrateur souligne le *punctum* barthien, ce détail traduit dans le tissu textuel par *« ese gesto, ese tacto suave de yemas maternas »* que Carmen partage tendrement avec sa fidèle employée. Ce *punctum* devient force métonymique pour Carmen. Il étend son lieu de résistance à une façon de concevoir sa lutte pour la justice et la vérité sans privilèges de classe, comme elle l'exprime : *« El crimen de mi padre tiene la misma importancia que el de todos los ejecutados y desaparecidos, y en mi lucha por esclarecerlo están todas las víctimas,*

[894] BARTHES Roland, *La chambre claire,* Paris, Gallimard Seuil, 1980, p.49
[895] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.* p.132

y especialmente los menos garantizados, los más desaparecidos por su anonimato »[896].

Le portrait de Sybila, recouvert par les nuances « blanc acier » de l'enfermement trouve sa « ligne de fuite » dans le rayonnement du soleil qui illumine sa chevelure blanche ainsi que les autres détenues à travers les savoirs que Sybila partage généreusement :

> *Y ahí está todavía, su larga trenza nevada se ilumina de sol media hora cada día, el único tiempo que le permiten salir al patio para ver el sol, y en esos contados 30 minutos de vigilancia extrema, Sybila enseña francés y filosofía a sus compañeras de prisión. Pero el sol cruza fugaz, como un cometa navideño para ella, y luego la retorna a la oscuridad de su mazmorra, donde borda el silencio de su injusta relegación. Así transcurre su larga noche tras las rejas en el desolado paisaje de Chorrillos, esperando como una niña el regalo mezquino de esa tajada de sol que le otorga la justicia peruana.*[897]

Le *punctum* devient cette temporalité limitée, ces trente minutes emprisonnées, à travers lesquelles le désir de vivre en fraternité est cristallisé. C'est le lieu de résistance qui signale l'humanité niée par la prison et son manque de liberté.

Le portrait retenu pour Sola Sierra est conçu dans l'intimité de son foyer. Le narrateur décrit cet espace en nous montrant une Sola Sierra éloignée des combats quotidien, mais vivant dans son territoire marqué par la photographie de l'amour disparu.

> *Al entrar al pequeño living, observé la foto de su esposo desaparecido que coronaba la escena. Un conjunto de muebles simples, una radio, un televisor y algunos adornos multicolores y artesanales que seguramente ella había recibido de regalo. Ése era el habitar de Sola Sierra en este Santiago que tantas veces fue testigo de sus caminatas pidiendo justicia. En eso consistía su pequeño nido doméstico donde ella me invitó a sentarme*[898].

Le *punctum* est en concomitance avec ce décor de l'intimité dévoilée de Sola, car il est incarné par la photo de l'être disparu qui installe « la mort » dans la vie, en faisant coexister les deux univers pulsionnels. Cette photo représentant le « ça-a-été » atteint le spectateur-lecteur comme la lumière tardive d'une étoile.

L'instantané photographique d'Anita González est profondément émouvant lorsque le narrateur focalise son souvenir sur la danse « cueca » qu'elle exécute lors de l'enterrement de sa fille, morte du cancer. Anita « *fresca y alegre* » porte toujours « *esa sonrisa* », malgré les arrachements affectifs vécus.

> *Como no te voy a querer, como dicen los barristas, mi vieja del alma, mi fumadora crónica, bailando cueca en el funeral de tu hija, ahorita, animando la pena con*

[896] *Ibidem.*, pp.132-133
[897] *Ibidem.,* p.141
[898] *Ibidem.*, p.71

canciones y aplausos en el sepelio. Es el único funeral en el cual he estado presente, me dijo con su mano enjoyada en el pecho. Sus muchos anillos relampagueando la cueca funeraria que bailaba liviana como flotando sobre la pena, la incomparable Anita[899].

En tant que mère, Anita expulse intégralement le sème de la mère souffrante et douloureuse – Vierge Marie. Dans ce portrait, elle exerce un autre acte de résistance, au-delà du combat politique, qui consiste à affronter la souffrance avec la célébration de la vie dans l'instant de la mort. Anita vit, et dans cet acte de « vivre » réside son lieu de résistance. Ainsi, le *puntum* photographique devenu synecdoque textuelle est visible dans *« su mano enjoyada […] relampagueando »*, image condensant à travers l'évocation des étincelles la pulsion de vie contre la pulsion de mort.

Tous ces portraits de femmes combatives soulignent le caractère profondément éthique que chacune porte en elle autant dans le domaine politique que dans le domaine privé. Le narrateur introduit cet élément à travers l'évocation d'un souvenir : « *Algún eco de esas risas vuelve a retratar a la Sybila de ese tiempo, castaña y altiva con un chispazo de gallarda ética en su mirar risueño* »[900]. Pour Carmen, le souvenir se situe dans son adolescence lors du meurtre de son père : « *Quizás este golpe para una adolescente que transitaba su pasar estudiantil a principios del setenta, pudo inmovilizar para siempre su alegría castaña, de chica aguda que eligió hacer de su vida un ético rodar* »[901]. Pour Gladys et Sola Sierra l'acte mnémonique est celui évoqué par le narrateur : « *por ser una de las numerosas mujeres que capitalizaron ética en el rasmillado túnel de la dictadura »*[902]. Pour Sola le souvenir transparait dans les paroles d'un tango écrit par Pedro Lemebel lors de sa mort en 1999 : *« Eternamente Sola, pero nunca más solitaria, porque la ética de tu presencia será el abrazo generoso a todos los oprimidos* »[903].

Il n'est pas anodin que l'acte mnémonique se présente comme celui qui véhicule le caractère éthique, car pour ces femmes, l'éthique passe non seulement par leur engagement pour la justice et la vérité, mais aussi par le fait d'invoquer l'humanité en tant qu'acte de résistance, comme nous venons de le voir à travers la danse d'Anita, le partage de connaissances de Sybila et la fraternité de Carmen. Cette humanité ne peut exister qu'à partir

[899] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.,* p.137
[900] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.,* p.124
[901] *Ibidem.*, p.131
[902] *Ibidem.,* p.137
[903] *Ibidem.*, pp.143-144

d'une mémoire et d'une histoire partagées. De cette manière, l'éthique présente dans les portraits de ces femmes est hautement liée à la notion de responsabilité qui fait allusion à notre capacité d'affecter, au sens du *conatus* spinozien, les autres et nous-mêmes.

À travers ces portraits, l'auteur travaille la mémoire minoritaire qui s'efforce de se souvenir. Lemebel se réapproprie ainsi une mémoire généalogique en luttant contre le *trauma* qui établit un maintenant éternel insoutenable et linéaire.

6.3. Folles - mères - vierges - femmes fatales : *Las loquis mamis*

Les diverses variations du sème « mère » chez Lemebel continuent à se réactualiser et à se métamorphoser lorsque la figure de la folle et des homosexuels apparaissent comme des subjectivités porteuses de liens d'affectivité et de parenté. Bernardita Llanos, dans son article *Esas locas madres de Pedro Lemebel*[904], avait déjà signalé la convergence présente chez la folle entre la femme fatale, la mère et la Vierge. Cette affirmation nous semble un point de départ intéressant à approfondir et à développer pour notre recherche autour des subjectivités et de leurs stratégies d'existence et de résistance.

La question de la sexualité chez la folle lémébélienne passe la plupart du temps par la perversion des mâles hétérosexuels qui tombent dans leurs *lits* poussés par la précarité matérielle ou par un besoin affectif. La première affirmation est corroborée dans les récits *Las Locas del Verano leopardo*[905] et *Atadas a un granito de Arena*[906]. Les deux narrations sont construites à partir de la même *fabula*, c'est-à-dire les péripéties des folles en quête de rencontres sexuelles avec de jeunes amants pendant l'été sur une plage populaire du littoral central. La chaleur de l'été et celle des corps prédisposent la pulsion libidinale des jeunes corps que les folles décrivent comme : « *Apolos proletas que nos deleitan con sus shorcitos y blue-jeans bien cortados. Mostrándonos su cuerada mapuche, su pellejo morocho, casi al alcance de la mano* »[907]. Les folles désirant ces corps s'approchent des jeunes hommes par

[904] LLANOS Bernardita, « Esas locas madres de Pedro Lemebel » in *Desdén al infortunio, sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel,* Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2008.
[905] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón*, *op.,cit.*
[906] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.*
[907] *Ibidem*, p.63

l'intermédiaire de questions presque rhétoriques : *¿Qué andai haciendo* ? *¿No tenís dónde quedarte ?* Ces questions attendent moins une réponse qu'elles ne verbalisent les désirs de la folle qui voit la précarité flotter dans l'air.

> *[…] cuando no queda ropa que mover, recogiendo colillas, pidiendo una moneda, un copete, lo que sea para sobrevivir de guata al sol en el grafito negruzco de las arenas proletarias. Así, de loca a loco, de choros a machas y de fletos por carencia, no falta el ano ansioso que vitrineando el mariscal, lanza una ojeada al péndex mestizo que se deja acariciar los muslos descuerados por el ojo del ozono. El chico sabe que a esas alturas del verano lo único que le queda por transar es su verde sexo. Por eso pide un cigarro, seduce con el manoseo del bolsillo, y se olvida de la polola cuando juntos entran a la pieza de mala muerte que el coliza arrienda con el sudor de rizos y permanentes*[908].

La suite est marquée par les va-et-vient dans le territoire corporel « *boqueando juntos en la sábana estampada de pulgas* »[909] et par l'attente du départ imminent du corps aimé puisque les faveurs économiques ont été soldées par les « *favores erectos* ». Bien que cette logique homoérotique soit présentée apparemment comme le résultat d'un besoin matériel de la part des jeunes, ce qui élimine ainsi toute jouissance homosexuelle, une autre lecture coexiste dans l'extrait et est dévoilée par l'utilisation du verbe « *seducir* » qui évoque la persuasion consciente de l'acte à accomplir de la part des jeunes. La stratégie linguistique fondée sur le calembour « *de loc**a** a loc**o*** » suivi de l'énumération « *de machas a choros* » joue avec le double sens, en mettant en parallèle l'univers érotique et celui du monde marin. En même temps, elle vise à banaliser le glissement de l'hétérosexualité vers l'homosexualité *comme si* la barrière divisant les deux cadres sexuels était fondée sur un élément, une voyelle, interchangeable ou déplaçable.

Dans la chronique « *Atadas a un granito de Arena »,* le narrateur va plus loin et ironise sur le discours dissuasif des jeunes :

> *Un desvío gay para matar el hambre (dicen ellos). Una semana a cuerpo de rey, corriéndosele al cola cuando se pone cargante (insisten en mentir). Cuando le da por agarrarle las piernas quemadas y tirarle los cuentos (ellos le sacan la mano, dicen) Pero el chico sabe y le gusta horadar esa caverna submarina. Y en el fragor de esa tormenta, rodando entre las sábanas de vuelta y vuelta, ni sabe cómo en el descuido un mástil lo atraviesa de proa a popa, y a pesar del dolor, él se queda quietito gozando esa dureza (eso nunca lo va a contar)*[910].

La stratégie choisie mêle les deux voix narratives qui se chevauchent, celle qui expose

[908] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit.,* p.118
[909] *Ibidem.,* p.118
[910] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.,* p.64

l'histoire et celle qui par des sortes de didascalies, fonctionne en tant que rapporteur des vérités occultes. L'effet d'oralité obtenu par l'intrusion de ce dernier narrateur qui nous parle à l'oreille, crée une certaine intimité qui cherche à dévoiler le secret. Le mythe des hétérosexuels non corrompus par l'homosexualité est brisé. Malgré tout, le travail narratif voile cette vérité à travers les images métaphorisées « *horadar esa caverna submarina* », *comme si* le mythe devait continuer à exister.

Dans les deux chroniques citées, malgré les efforts menés par la folle, les jeunes amants quittent le territoire homoérotisé, car le besoin matériel est satisfait et l'expérience déjà accomplie à l'instar des amants de Lemebel qui quittent sa maison dans la plupart des chroniques du recueil *Adiós Mariquita linda*. Cependant, la folle parvient parfois à combler un autre espace précaire, celui de l'affectivité. C'est précisément dans ce territoire que la folle prend des allures de mère et qu'elle l'amalgame à l'imaginaire marial.

6.3.1. Folle-mère et vierge ?

La chronique « La iniciación de los conscriptos (o la patriótica hospitalidad homosexual*) »* du recueil *Zanjón de la Aguada*, reprend le même *topoï* lémébélien de la folle en quête de proie. Comme l'indiquent le titre et sa parenthèse, la chronique raconte les actes de sodomie pratiqués par les conscrits avec les *folles* qui rôdent dans ces territoires militaires. En suivant une rhétorique proche du récit traditionnel et en s'appuyant sur l'oralité, *« Siempre ha sido costumbre para las locas aventureras…»*, la narration tisse une partie de la mémoire collective chilienne.

La chronique suit une structure similaire aux deux autres évoquées précédemment. Le début est marqué par la description d'une atmosphère propice au désir marquée par la chaleur, la sueur et les peaux dénudées ainsi que, comme dans les chroniques précédentes, par la présence des « *territorios minados* » qui menacent de déstabiliser « *la pureza militar* ». La séquence suivante commence par l'irruption du style direct qui introduit le corps de la folle dans le corps textuel, en interpelant le jeune au milieu de la rue : *¿Tienes fuego? ¿Tú no eres de acá? ¿Cómo te llamas?* Le style direct laisse la place au narrateur omniscient qui exprime les pensées et les sentiments du militaire :

> *Y la verdad, a tantos kilómetros lejos de su hogar, de sus amigos machitos peloteros de la cuadra, de sus pololas del colegio, el pendejo ni lo piensa y se deja envolver por*

esa única forma de cariño mariposón que encuentra en este exilio militar.[911]

Cette stratégie est identique dans les deux autres récits. L'argumentation esquissée par le narrateur dévoile la fragilité de la construction générique établie surtout sur le système social qui dicte notre conduite et imposent des dispositifs disciplinaires : « *hogar, amigos, polola, colegio* ». Une fois désorganisé, ce système laisse place aux véritables besoins affectifs qui peuvent être comblés de façons très diverses.

La dernière séquence mélange une longue description des ébats sexuels et du lien qui s'établit entre le jeune et la folle. Cette dernière chronique se différencie par le degré de complicité nouée entre les deux, corroboré par les moments de confidence pendant lesquels le jeune homme recrée son histoire de famille :

> *Porque mi viejo no podía seguir manteniéndome, ¿cachái? Y todos los días me sacaba en cara la ropa y la cagá de comida que me daban en la casa. Por eso me inscribí para el servicio, y me mandaron al norte*[912].

La confidence devient ainsi le passage textuel utilisé par le narrateur pour configurer une folle réactualisant l'imaginaire de la mère mariale. Elle assume ici, en effet, le rôle de mère, sœur, famille et maîtresse. La folle offre au jeune son foyer chaque dimanche « *con su cariño mariposón* »[913], ce « *otro hogar, otra casa que lo recibe con café con leche y tostadas en la once* ». Cette folle-mère, qui reconstitue le lointain foyer perdu, apparait aussi comme une véritable mère de famille qui devient aussi une Marie Régina quand elle écoute attentivement son désespoir en le réconfortant :

> *Y allí, la melancolía 45 grados del pisco lo hace sollozar. En esa cama ajena, con olor a sexo y alcohol, es en el único nido que se permite quebrarse, y llorar, llorar amargamente como un mocoso, mientras la marica le pasa un pañuelo, lo consuela, y levanta su ánimo, diciéndole que no se ponga así, que ya todo va a pasar, que pronto va a regresar a su casa, que mañana será otro día. Y después de acurrucarlo en sus brazos, lo relaja con un masaje oriental, desenchufa la tele, apaga la luz, y lo deja dormir solo y bien arropado como una madre cariñosa que se guarda en el alma sus deseos incestuosos*[914].

Dans l'extrait, la folle est réabsorbée par la représentation maternelle. Tel un enfant, le jeune s'endort dans les bras de sa mère apaisante qui n'oublie pas d'éteindre les lumières afin de lui assurer une nuit sereine. La folle devient ici une mère immaculée protectrice et protégée

[911] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.*, p.72
[912] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.*, p.73
[913] *Ibidem.,* p.72
[914] *Ibidem.,* pp.73-74

de tout péché charnel possible.

Cet amalgame des imaginaires qui cristallise la folle dans la chronique gagne aussi l'imaginaire de la Mère-Patrie, lorsqu'elle sodomise le jeune militaire incarnant le modèle de la jeunesse mâle de la nation. En ce sens, la variante du sème « mère » que la folle porte dans cette chronique perturbe la constitution du pays en lui-même, si attaché à l'idée de la pureté masculine à travers un élément sacré comme l'imaginaire maternel.

Dans la chronique « La Régine de Aluminios el Mono »[915], appartenant au recueil *Loco afán,* nous percevons une persistance de ce schéma. La narration retrace les nuits *folles* dans la maison close du travesti nommé Régine, située dans la périphérie de Santiago, pendant les années de couvre-feu sous la dictature. L'appartement faisant office de maison close, des homosexuels y accueillaient chaque nuit les militaires responsables du contrôle d'une ville qui commençait à montrer des signes de désir de liberté. La Régine était la gouvernante qui s'occupait de recevoir les « *patrullas cansadas de apalear gente en el tamboreo de la represión* »[916] assoiffées de sexe et d'alcool.

Le fil conducteur de la narration est l'histoire d'amour platonique –ou pas– entre la Régine et Sergio, un conscrit devenu tortionnaire et torturé à son tour par les actes qu'il a commis. Du point de vue thématique, deux fléaux qui ravagent la nation convergent : le SIDA et la dictature. La figure de la Régine est le point de rencontre de ces deux épidémies, car elle est atteinte du SIDA et couche chaque nuit avec les jeunes militaires qui torturent la population civile.

Cependant, ce même corps, devenu presque métaphore du pays malade, retourne contre les tortionnaires leurs méfaits en leur inoculant la même souffrance qu'ils exerçaient sur les autres : « *A las hileras de conscriptos que entraban en su ano marchando vivos. Y salían tocados levemente por el pabellón enlutado del SIDA* »[917]. La confusion phonétique du mot « *marchando »* par *« manchando* », qu'une lecture rapide peut produire, introduit une condensation sémantique faisant allusion aux rythmes syncopés, autant militaires que sexuels, et aux souillures ensanglantées infligées par les militaires à la population civile.

La figure de la Régine, réunissant le SIDA et la dictature, rassemble aussi deux imaginaires, celui de la femme fatale et celui de la mère mariale.

[915] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit*., p.25
[916] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.*, p.27
[917] *Ibidem.*

La figure archétypale de la femme fatale accompagne l'humanité depuis les textes de l'Antiquité hébraïque et gréco-latine, mais sa cristallisation en tant qu'objet d'étude se situe dans le romantisme de la fin du XIX[e] siècle. Elle est retracée comme l'image d'une femme qui soumet par ses charmes, notamment sexuels, les hommes à ses volontés et à ses caprices. Cet imaginaire de la femme fatale apparaît historiquement avec la déesse sumérienne Ishtar, qui dans l'épopée de Gilgamesh réunit la volupté et la cruauté. Dans la tradition judéo-chrétienne, elle est incarnée par Lilith, qui dans le Talmud est décrite comme la créature qui « vole la semence des hommes durant les pratiques masturbatoires »[918] , par Ève, en tant qu'archétype de la femme qui réunit « le fantasme d'un état originel d'unité et de candeur absolues [et] celui de l'impureté »[919] , et enfin par Dalila[920] et Salomé[921] décrites dans la Bible comme des traîtresses. Dans la littérature de la Grèce antique, la femme fatale est incarnée par Aphrodite, la Sirène, le Sphinx, Scylla, Circé, Lamia, Hélène de Troie, et Clytemnestre. Toutes ces représentations partagent la caractéristique de réunir la vie et la mort, en étant capables ainsi de donner la vie et de la reprendre.

Dans cette continuité, l'imaginaire de la femme fatale est retranscrit à travers le travesti Régina qui possède une vraie force érotique en même temps que le pouvoir de dérober le souffle de vie.

La Régine est décrite comme une femme sexuellement insatiable : « *Eran camionadas de hombres que descargaban su pólvora hirviendo en el palacio de Aluminios* »[922]. Elle sait séduire et éveiller les désirs de tous les hommes, même si cela apparaît comme un jeu pour les mâles virils : « *Apenas cruzando la calle transpirada, igual que el pecho de los cargadores gritándole: Regine estoy verde. Regine esta noche. Regine no te mueras nunca* »[923]. La sensualité exacerbée de la *folle* est transcrite par le narrateur par le double sens qui évoque le monde marin, les fluides et le visqueux au lieu des rondeurs corporelles.

> *Así, la Regine es reina de su contorno de marisquerías y pescados que tornasola con su encanto de sirena travesti. ¿Qué va a llevar princesa? Le dicen los hombres con las manos llenas de escamas. ¿No le gusta este congrio colorado? Mire está jugoso. ¿No*

[918] BRUNEL Pierre, *Dictionnaire des Mythes féminins*, Paris, Éditions du Rocher, 1994, p.1153
[919] *Ibidem.,* p.729
[920] BIBLE, livre des Juges (16-17) http://www.bible-en-ligne.net/bible,07O-1,juges.php
[921] Dès les Évangiles, elle est celle qui « danse » et « plaît » à Hérode. Elle est aussi celle qui se résume à une phrase « Je veux que toute suite tu me donnes sur un plat la tête de Jean le Baptiste » BIBLE, Marc VI : 25 http://www.bible-en-ligne.net/bible,41N-6,marc.php.
[922] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.*, p.27
[923] *Ibidem*., p.26

> *quiere unos mariscos para la caña? ¿O unos picorocos rosados para la mona de Aluminios El Mono que anoche le dieron frisca?*[924]

La métaphore du monde marin voile le contexte hautement érotique du passage, car tous les éléments visent subrepticement la sexualité et l'acte sexuel. Elle sert également à décrire le contexte appauvri et dégradant dans lequel la Régine est « *reina* » et « *sirena* ».

La rhétorique des fluides est quant à elle omniprésente dans la métaphore de la soupe traditionnelle que la Régine prépare chaque nuit pour la troupe : *« Noche a noche, había derrame para todos : cazuela de potos en la madrugada para la tropa ardiente* ».[925]

Ces fluides corporels signalent la sexualité omniprésente et rappellent la maladie de Régine qui se répand aussi dans les autres corporalités. Ils évoquent également d'autres fluides présents dans les textes et dans la réalité de la nation tels les fluides du sang des victimes de la dictature : « *cuando algún grito trizaba esa campana y llovían balas sobre los habitantes. Cuando ese mismo grito empañaba el cristal en una* ***gota de sangre*** »[926]. En ce sens, les fluides deviennent des éléments actifs de la chronique, concentrant les significations de mort. Métaphorisés ou non, ces fluides symbolisent l'abjection par laquelle le pays est submergé.

Cette sexualité homoérotique présente chez la figure de la Régine prend d'autres variantes lorsque l'écrivain décrit les tableaux sodomites entre les militaires et les folles qui chaque nuit récréent « *la capilla sodomita* ».

> *Cadáveres de boca pintada enroscados a sus verdugos. Aún acezantes, aún estirando la mano para agarrar el caño desinflado en la eyaculada guerra. Aún vivos, incompletos, desmigados más allá de la ventana, flotando en la bruma tísica de la ciudad que aclaraba en los humos pardos de la protesta*[927].

Cet extrait décrivant la chapelle Sixtine homosexuelle évoque les différentes morts qui envahissent la maison de la Régine : celle de la *petite-mort* des conscrits et des folles, la mort future de tous les participants à cause du SIDA et celle des victimes de la dictature. La *mise en abyme* de la mort et de la fatalité parcourt toute la réalité. Ce procédé est renforcé par les allitérations du mot « *aún* » qui introduisent la vie face à la mort.

La Régine devient la représentation de la femme fatale par excellence lorsqu'elle

[924] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.,* p.26
[925] *Ibidem.,* p.30
[926] *Ibidem.,* p.27
[927] *Ibidem.,* p.30

contamine avec le SIDA tous ses partenaires, les menant à la mort : « *el teniente y la tropa iban a entender el amor platónico de la Regine y el Sergio. Cuando los calambres y sudores fríos de la colitis les dieran el visto positivo de la epidemia. Para entonces Madame Regine ya estaba bajo tierra* »[928].

La Régine ne répond pas seulement à l'imaginaire de femme fatale, mais devient beaucoup plus complexe lorsqu'elle assume presque le rôle de mère aimante auprès de Sergio. Le travail lémébélien imbrique ces deux représentations. La folle Régine dénature leur imaginaire originel.

Le premier rapprochement du sème maternel est perçu dans les soins prodigués par la Régine à la troupe qui arrive au milieu de la nuit : « *Y de la nada inventaba una sopa, un levanta muertos, como le decía a los caldos calientes que les preparaba a los milicos* »[929]. Ce glissement vers le lien affectif, comme nous l'avons déjà signalé, est plus marqué avec Sergio. Ce conscrit mapuche venu du sud, est le seul à ne pas vouloir tomber dans les griffes des folles. Il est le seul à ne pas vouloir partager la fête carnavalesque teintée par les couleurs du sang et les fluides homosexuels, il est le seul qui ne voulait pas faire son service militaire, il est le seul qui porte le poids de la conscience et le seul qui accompagne la Régine jusqu'à la fin de ses jours.

L'amitié entre la Régine et Sergio commence lorsqu'il décide de lui faire une confidence sur la réalité du pays : « *¿Qué te pasa ? Cuéntame, yo soy tumba. Venga, le dijo el Sergio arrastrándola hasta la ventana, hasta el alfeizar enrojecido por el neón de Aluminios El Mono. Santiago había desaparecido en un mar de alquitrán* »[930]. Le passage est un enchâssement métaphorique opérant comme prolepse du secret dévoilé par Sergio à la Regine, mais que le texte ne transcrira pas. Les images de mort sont nommées de manière transversale : « *soy tumba* » marque l'omniprésence de la mort, « *alfeizar enrojecido* » introduit l'image sanglante des nuits de Sergio et « *mar de alquitrán* » fait allusion à sa conscience marquée par la souffrance du peuple.

Une fois de plus la confidence scelle le lien qui deviendra indissoluble entre la folle et l'ami hétérosexuel, comme dans la chronique *La iniciación de los conscriptos*[931]. C'est l'acte

[928] *Ibidem.,* p.30
[929] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.*, p.26
[930] *Ibidem.,* p.28
[931] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada., op., cit.,* p.71

intime de partage d'un secret ravageant la conscience de Sergio qui éveille la conscience de Régine et instaure le lien maternel. Émerge ainsi la représentation de la mère compréhensive prête à lui pardonner ses actes. Des indices de rapprochement avec l'image de la Vierge sont activés dans notre imaginaire puisque dans la tradition chrétienne Marie est décrite comme la « femme de l'écoute ». À partir de ce moment d'intimité, la Régine l'adopte comme « *su amante oficial* », mais sans jamais avoir de rapport sexuel, jusqu'à la fin du récit lorsque les amies de la folle trouvent un préservatif dans sa chambre d'hôpital après sa mort.

> *Y dicen que le hace pero no le hace, "tan chiquitito y quiere casarse", con la loca porque lo tiene como un chiche. Ni su mamá le dejaba los calzoncillos tan blancos. A puro cloro, a puro resfregado le quitó el olor a pata al cabro que ahora se ve bonito y oloroso cuando le dan permiso en el regimiento. Cuando sale con la Regine a tomarse un helado en las tardes sofocantes de La Vega*[932].

Telle une mère attentive, Régine essaie de blanchir les vêtements abimés de Sergio en transformant son allure prolétaire. Cette image du « *resfregado a puro cloro* », que nous avons déjà évoquée lors de notre analyse sur les mères *pobladoras*, indique d'une part l'appartenance de la Régine à cette confrérie matriarcale et renvoie d'autre part à la purification de la conscience de Sergio. Cette conscience tachée par les violations des droits de l'Homme commises peut être purifiée grâce à la présence et à la complicité de la Régine, cette mère qui l'écoute et le protège de la mort qu'elle pourrait lui infliger.

Lors du moment de la confidence, dont le lecteur ne prend pas connaissance textuellement, l'oreille devient non seulement l'organe à travers lequel on déverse les aveux, mais elle est transformée en réceptacle érotisé. S'inaugure ainsi un double jeu de pénétration : autant l'oreille de la Régine est pénétrée et pervertie par les aveux de Sergio, autant l'oreille de Sergio est corrompue par l'érotisme homosexuel de la Régine.

> *Ahora sí bailamos, le susurró queda en la oreja, batiéndole la punta de la lengua en los pliegues cerosos. El Sergio se dejó lamer el oído para no escuchar los timbales de la pólvora. Dejó que esa succión, apagara los gritos de mujeres agarradas a los hombres que él arrastraba a culatazos hasta los camiones. Y él también se dejó arrastrar en la ebullición babosa de la Regine, para no escuchar el gemido del nylon al rasgarse las camisas de dormir de esas mujeres, que él separaba de sus familiares. Ahora, la punta de la lengua recorría su patilla y una mano empollaba sus colgajos viriles. La retiró brusco, pero dejó que la lengua de la Regine cosquilleara su mejilla. Porque era como la lengua de una perra que limpia las heridas de la noche, su gran abismo de cadáveres, aún vivos, lamiéndole las manos agarrotadas por el arma*[933].

[932] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.,* p.28
[933] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.,* p.29

L'expérience érotique calme l'esprit torturé de Sergio, la cavité de l'oreille devient synecdoque de sa conscience et la langue de la Régine métaphore de l'affect qui l'éloigne de la violence. La simulation de l'acte sexuel, de la pénétration sodomite, accomplie par une autre cavité devient un acte de rédemption pour Sergio, *comme si* ce passage eut été nécessaire pour continuer à exister. Les sons de la douleur sont étouffés par des fluides « *lamer* », « *succión* », « *ebullición babosa* » que la Régine, comme une mère généreuse et désireuse, lui offre.

L'écriture lémébélienne brandit le personnage de la Régine comme une figuration combinant le sème maternel et celui de la femme fatale, qui dénonce la décadence de toute une nation plongée dans la violence. Cette figuration métamorphose l'imaginaire de la femme, de la mère et de la folle. La Régine inaugure un nouvel itinéraire cartographique pour agir, sentir et aimer.

6.3.2. Bâtir des identités : *La Berenice*

Dans la chronique *Berenice (o la resucitada)*[934]*,* nous sommes en présence d'un texte fondé sur un fait divers célèbre des années 90 au Chili. Celui-ci retrace le vol d'un bébé de deux ans par sa nounou, qui était un travesti. L'information prit des dimensions inattendues lorsque les médias révélèrent la véritable identité du kidnappeur. Les journaux de l'époque diabolisèrent l'homosexualité en signalant les possibles dépravations que l'enfant pouvait subir entre les mains du ravisseur et les quelques heures de l'enquête policière servirent à étiqueter comme « pervers » et à condamner à l'exclusion sociale tous les homosexuels. Quelques années plus tard, ce fait a été repris par l'émission de télévision *Mea culpa* qui a intensifié la diabolisation du travestisme et de l'homosexualité, en l'amalgamant avec la pédophilie. Les mouvements homosexuels ont réagi vivement à cette émission et ce fait divers est devenu source de débat public.

La chronique prend cet événement comme point de départ pour tisser un questionnement autour de la construction identitaire et de l'ingérence de la violence générique dans celle-ci. Ainsi sont retracées les métamorphoses dans la cartographie identitaire de la Berenice, un parcours accidenté qui la mène à un choix de genre pas réellement souhaité.

[934] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.,* p.163

Immergée dans la sensibilité, la chronique nous plonge dans l'univers de cet homosexuel depuis sa plus jeune enfance. La narration opte pour un style indirect assumé par un narrateur omniscient qui révèle les réflexions du personnage. L'intimité dévoilée fonctionne ainsi comme une stratégie qui rapproche le lecteur du protagoniste, créant une sorte de sympathie, mais sans tomber dans l'identification avec celui-ci. Le lecteur ne se met jamais à sa place, ce qui implique une lecture plus proche de l'objectivité. La description de l'enfance du personnage commence par sa prise de conscience d'être un « *chiquillo raro [y] feíto »* et un étranger dans la micro-société rurale à laquelle il appartient. Mais cette étrangeté est traduite par le narrateur à travers des formulations baroques qui la subliment. Les référents gréco-latins et égyptiens font de la corporalité « anormale » une rêverie inatteignable.

> *Él era un cuerpo de ninfa que sauceaba entre los cañaverales. Un cuerpo de Venus nativa que aunque trataba de ocultarlo entre las ropas enormes que le dejaba su abuelo, siempre había algún peón espiando su baño egipcio en las ciénagas del estero. Apenas asomaba su pubertad, y ya se le notaba demasiado su vaivén colibrí en el mimbre de esclava nubla perdida entre las pataguas. Por detrás era una verdadera chiquilla, una tentación para tanto gañán temporero que no veía mujer hacía meses*[935].

Sa corporalité sublimée ne répond pas à la norme imposée, sa façon de marcher « *sauceaba* », « *vaivén colibrí* », qui reprend les mouvements de la nature, fissure autant la représentation du sexe masculin que celle de la nature humaine. C'est une corporalité dont l'intelligibilité est marquée par l'incohérence et la discontinuité des discours de la société. Cette manière de marcher génère les interpellations par les paysans chaque fois qu'ils le voient dans la rue : « *Mijito tome esta frutita* », « *mijito cómase esto* », « *cabrito vamos pa los yuyos* ». Toutes ces phrases sont investies par l'injure et voilées par l'humour. Le linguiste J.L. Austin[936] les a analysées comme des énoncés *performatifs* au sens où ils produisent une action qui n'est ni vraie ni fausse, mais dont les effets ou les conséquences sont déterminants. D'une certaine manière, ces énoncés assignent une place dans le monde à celui qui en est le destinataire. Dans la chronique, ces énoncés marquent l'inadéquation du jeune homme à la réalité, son anomalie qui, dans le tissu littéraire, réunit l´étrangeté corporelle et la rêverie sexuelle : « *cuerpo de ninfa* ». Par la suite, le désir du jeune ou la nécessité qu'il ressent de *fuir* cet espace est marqué par « je te réduis à » ou « je t'assimile à », l'anormalité qui prédispose à la violence générique. Ces phrases révèlent aussi un désir homosexuel investi par

[935] *Ibidem.,* p.163

l'homophobie, paradoxe que l'écrivain pointe : *« siempre había algún peón espiando su baño egipcio en las ciénagas del estero ».* Le mot *ciénagas* devient polysémique, concentrant le « désir homosexuel », en raison de l'abjection que ce désir représente dans le monde paysan.

À l'âge de 18 ans, le protagoniste de la chronique, dont nous ignorons encore le prénom, part à la recherche d'une vie meilleure dans la capitale. Le récit récupère certains éléments de la tradition picaresque, configurant une série d'épisodes miséreux, dans lesquels le héros essaie de s'en sortir par tous les moyens. Mais le départ pour la grande ville se fera plus tard, car le jeune homme va d'abord séjourner chez les journalières qui travaillent dans le ramassage de fruits à la campagne.

Portant une corporalité rejetée par la société et par lui-même *« trataba de ocultarl[a] entre las ropas enormes que le dejaba su abuelo »,* mais poétiquement sublimée par le narrateur, le protagoniste est sollicité par l'univers féminin, celui des femmes prolétaires « *temporeras* » et exploitées. Ainsi, Lemebel installe comme toile de fond le monde féminin précaire si peu représenté dans la littérature[937]. Le narrateur dresse les portraits des femmes, en dignifiant leurs corporalités qui subissent l'horreur quotidienne :

> *Todas esas mujeres de brazos fuertes, señoras de manos verrugosas por el amasijo de tierras y enjundias campestres. Obreras de sol a sol, desmigadas por los surcos de las parras. Hormigas con sombreros de paja, soportando la gota del sopor a las tres de la tarde. Cuando el astro amarillo clava en la frente su espada fogosa*[938].

À travers ces femmes, Lemebel expose la réalité économique et celle du travail dans les campagnes chiliennes. La réussite du *jaguar* d'Amérique du Sud s'appuie sur la politique[939] d'exploitation et de maltraitance menée par les entreprises. Ainsi, ces femmes

---

[936] AUSTIN John Langshaw, *Quand dire c'est faire,* Paris, Seuil, 1970, pp 10-11

[937] Les écrivaines chiliennes Diamela Eltit dans son roman *Mano de obra* (2002) et Lina Meruane dans *Fruta podrida (*2007) abordent la thématique de la précarité dans le monde féminin.

[938] *Ibidem.,* p. 164

[939] La chronique retrace les conditions du travail précaires des années 90 pour les femmes. L'article de Angélica Alvarez Cerda « Agroindustria chilena, las temporeras y el empleo precario » (2009) insiste sur les mauvaises conditions des travailleuses saisonnières. Nous avons décidé de citer ce témoignage proche de la chronique :
« - Cuando empecé a trabajar las condiciones eran muy malas. No teníamos donde comer, no había baños, no se respetaban los horarios, no nos daban implementos de seguridad; y el trato de los jefes y mandos medios, que a veces son las propias compañeras que van asumiendo ese rol, era muy malo, nos gritaban, nos echaban garabatos. Nos decían que si no nos gustaba nos podíamos ir, que afuera había personas esperando para trabajar, dice Maura, refiriéndose a un aspecto que sigue siendo crítico en la agroindustria exportadora chilena. »
ÁLVAREZ CERDA, Angélica « *Agroindustria chilena, las temporeras y el empleo precario* » (2009) http://www.solidar.org/IMG/pdf/c12_estudiogn_chilemyt.pdf [consulté le 26 mars 2015]
Aujourd'hui les conditions du travail se sont améliorées, mais elles restent encore fragiles. Comme nous pouvons le constater dans l'article « *Campesinas o empleadas temporeras de Chile: las esclavas del siglo XXI* » de Patricio Bravo qui déroule une longue liste de violations aux droits des travailleuses.

perdent leur identité à cause du travail abrutissant, et deviennent un maillon de la chaine du capital, leur subjectivité est réduite à la main d'œuvre, à la production. Le récit consacre seulement quelques paragraphes à cette réalité, mais ils suffisent à exposer les vecteurs du modèle économique qui prend toujours en otage les plus démunis, les minorités.

La plupart de ces femmes sont des mères élevant seules leurs enfants, et pour qui la cueillette des fruits signifie l'une des seules possibilités de vivre dignement :

> *Quizás, un bluyín nuevo para el Luchín que lo tiene hecho pedazos. Tal vez ese mantel colorinche, colgado en la tienda del pueblo, para avivar la mesa. A lo mejor, si alcanza la paga, una blusita, una faldita floreada, un rouge barato, una Crema Lechuga para humedecer los pómulos llagados de amapolas por la irritación solar*[940].

Dans ce monde féminin, le protagoniste trouve une place et est adopté par le groupe, *comme s'*il était l'une d'entre elles. La différence sexuelle est inexistante et rapidement les expériences de vie se partagent, se fondent et se confondent. Il donne des conseils pour qu'elles protègent leurs corps des méfaits du travail, en définitive il prend soin d'elles :

> *Usted se agacha solamente doblando las rodillas, como si recogiera una flor tirada en el camino. Entonces, las mujeres copiaban sus lecciones muertas de risa, entre aplausos, gritos y besos que se tiraban jilguereando la tarde*[941].

Ce premier mouvement du protagoniste qui le mène à une alliance avec le monde féminin est l'antichambre de la véritable métamorphose. La mort d'une collègue de travail appelée Berenice devient, de façon impromptue, l'opportunité de « *fuir* » l'« anomalie » permettant d´assumer un genre qui représente la liberté : « *Ella nunca pensó llamarse Berenice, y menos ponerse ropa de mujer »*[942]. Il s'agit d'une naissance, d'un nouvel être.

La description de la mort de la journalière est marquée par la violence des conditions de travail et la dégradation du corps : *« Se quedó tan muerta entre los racimos, tan ovalada* y *mora su cara desafiando al sol. Casi orgullosa de morir así, amortiguada por los algodones jugosos de aquel colchón, vinagre* »[943]. Les femmes partent à la recherche d'un coupable, en laissant le « *marucho* » veiller le corps sans vie. Une fois de plus, la violence de genre, cette fois-ci exercée par les femmes, agit sur le protagoniste : « *Tú no, le dijeron al coliza, tú no*

---

http://www.rebelion.org/noticia.php?id=22324
[940] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op.,cit.,* p.164
[941] *Ibidem.,* p.164
[942] *Ibidem.,* p.163
[943] *Ibidem.,* p.165

eres mujer »[944]. La violence de genre résonne doublement dans la narration, autant de la part de la femme que de la part du narrateur, qui renforce avec le mot « *coliza* » sa condition de rejeté. Cependant, cette phrase le condamne et en même temps lui offre une alternative de vie. Le fait de rester seul avec le cadavre lui permet de prendre son identité :

> *Parece una virgen, se dijo, cerrándole los ojos. Pero para ser virgen tiene que tener un nombre, algún papel de identificación. Y comenzó a hurguetearle los bolsillos del delantal hasta encontrar un carnet agrietado y mohoso. Y en ese momento, al mirar la foto y leer el nombre, nació la Berenice. Se vio reflejado en esa identidad como en un espejo*[945].

L'appropriation de l'identité de Berenice, prénom d'un poids tragique selon l'histoire et la littérature, [946]installe la problématique de la construction identitaire du genre. Très proche de la pensée de Judith Butler, ce passage réactualise les « enjeux » du genre en questionnant son véritable ancrage. L'identité est ainsi le résultat d'un papier « *agrietado y mohoso* », c'est-à-dire un pur produit de la biopolitique instituée ou des pratiques discursives qui, comme l'expriment les adjectifs utilisés, renvoient à une histoire en train de se désagréger : l'histoire du binarisme des sexes. Les deux attributs choisis par le narrateur pour définir la pièce d'identité « la fissure et la moisissure » se télescopent avec le mot vierge, du début de la phrase, formant ainsi une triade qui souligne la perte de la norme identitaire, tout en condensant l'une des thématiques de la chronique.

De l'identité fissurée, moisie et pourtant virginale émerge la Berenice. Sa naissance est ainsi associée au reflet du miroir : « *se vio reflejada como en un espejo* ». D'une part, l'utilisation de cet objet –très symbolique– prend comme signification coaxiale le principe de la création par l'image fidèle de soi-même, mais inversée. Le jeune homme travesti en Berenice, condense ce désir de se voir tel qu'il est, tel qu'il se considère. D'autre part, il fait allusion au « stade du miroir » lacanien dans lequel l'enfant (en l'occurrence le jeune) a conscience pour la première fois de son *corps*, autrement dit, il initie la véritable connaissance de soi, de sa création. Ainsi, il se voit lui-même et pas un autre, pas celui créé par

---

[944] *Ibidem.*
[945] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.,* p. 165
[946] La tragédie marque ce prénom. D'abord, au niveau intratextuelle par la mort de la jeune fille qui le portait et ensuite par le paratexte qui nous renvoie à l'imaginaire du prénom qui historiquement était lié à une descendante d'Hérode. Elle était connue pour ces mœurs douteuses et pour sa liaison avec son frère Agrippa auquel elle reste attachée toute sa vie. Bérénice est aussi le protagoniste de deux tragédies universelles, celle de Racine et de Corneille. Toutes les deux racontent les amours malheureux de la reine de Palestine –Bérénice- avec l'empereur de Rome Titus, obligé de la renvoyer en vertu du préjugé qui régnait sous l'empire. Le dernier référent littéraire est celui de la nouvelle d'horreur d'Edgard Allan Poe *Bérénice (*1935) qui raconte la folie d'un jeune mari.

l'intelligibilité des sexes. Et finalement, nous pouvons le rattacher au symbole de la porte à franchir pour accéder à un autre monde, à parcourir, à créer.

Ce devenir Berenice commencé par un travestissement est suivi par une errance géographique qui finit dans la capitale, lieu représentant la liberté à cause de l'anonymat[947]. Les métamorphoses corporelles et l'enchainement des divers métiers sous le ciel gris de Santiago font que son regard marqué par « *los ojos secos de tanto cemento* »[948] personnifie Berenice (par un effet de synecdoque). Dans la capitale, elle continue à *fuir*, mais cette fois-ci pour échapper au seul destin possible pour un travesti :

> *Ella nunca quiso terminar su vida como las otras maracas de nacimiento. Nunca olvidó el sur, ni su cielo nublado, como la cola de un zorro gris enredándose en sus sueños. Por eso le hizo asco a tanto maquillaje, a tanta pintura que se echaban sus compañeras, a tanto tacoalto y pelucas y pilchas brillosas que inútilmente trataban de encajarle. No había forma de quitarle lo campesina, ni siquiera un arito, ni una pestaña postiza.*[949]

Ce paragraphe concentre la notion d'identité qui prévaut dans l'écriture lémébélienne, celle de l'identité attachée aux origines, au territoire. Malgré le déplacement du genre, il reste toujours une *substance* donnée par l'histoire personnelle qui configure la véritable identité, la subjectivité. C'est une mémoire vive, moléculaire qui prend le dessus. La Berenice a beau métamorphoser sa corporalité, elle est et sera toujours une histoire, son histoire.

La précarité de sa vie dans la capitale est transformée quand Berenice est embauchée, en tant qu'employée de maison chez les riches. Travestie en femme et en femme de ménage, elle s'occupe de l'enfant de la famille. Les liens avec celui-ci se nouent lorsqu'elle voit la possibilité d'avoir une famille, surtout quand l'enfant l'appelle *mamá* :

> *El bebito de rizos dorados que se robó en un arrebato sentimental cuando el crío le dijo mamá. Y ella no lo pudo soportar, no encontró recuerdo donde anidara esa palabrita, y sintió en el estómago una ebullición de ternura, como si la palabra la inflara de capullos que reventaron en rosas por cada uno de sus poros*[950].

Ce mot, cet énoncé performatif, agit sur la Berenice déstabilisant tous les travestissements jusque-là acceptés consciemment et inconsciemment par la société. Les représentations de femme, femme de ménage (que son allure de mapuche lui confère) et de

---

[947] Didier Eribon dans son livre *Réflexions sur la question gay* consacre un chapitre entier à déceler l'importance de cet exode chez les homosexuels.
[948] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op. cit.,* p.166
[949] *Ibidem.*
[950] *Ibidem.,* p.167

nounou sont interpellées, en éveillant le désir de devenir une véritable mère. Les divers travestissements vécus par le protagoniste préparent d'une certaine manière celui qui scellera sa métamorphose. Ainsi, Berenice s'identifie parfaitement au modèle de mère, qu'elle a bien connu lors de son séjour à la campagne. Le sème maternel évoqué l'investit d'une « *maternidad eunuca de Virgen María o Madre del Año* »[951] qui la conduit à répéter les rôles, valeurs et actions enseignés par la société et laissés derrière ce « *maricón huacho* » qui l'a déterminé. Elle n'est donc plus seule. Pendant toute la narration, le personnage agit dans la solitude, ses rapports avec la société sont très ténus ou presque inexistants. Ainsi, la solitude marque son parcours de vie en même temps que l'errance géographique et corporelle (du paysan *huacho* à Berenice, de prostituée à femme de ménage, et ensuite à pseudo mère). Cette solitude imposée se termine lorsque l'enfant aux cheveux d'or lui accorde une place dans la société. Pour la première fois elle est regardée, elle existe en tant que subjectivité, débarrassée de l'anomalie et des implications de sa condition, elle est enfin libre. Cependant, pour remplir son rôle de mère, elle doit *fuir* une fois de plus, quitter la capitale. Le récit recrée le conte de fée imaginé par Berenice qui récupère tout le savoir-faire d'une mère. Telle la Vierge portant son enfant, elle le porte loin de la corruption de la ville, en lui chantant : « *Que iban de paseo, pip, pip, pip, en un auto feo, pip, pip, pip, pero no me importa, pip, pip, pip, porque como torta* »[952], telles des écholalies maternelles à travers lesquelles elle tisse la relation affective et fictive mère-enfant qui cristallise son double travestissement. La suite expose la communion entre les deux : cajoleries, jeux et friandises comblent le récit.

Mais la liberté de la Berenice, prise dans le rôle de mère, est rapidement détruite. Le conte de fée laisse place à la tragédie. La police les retrouve recroquevillés sur une place pendant la nuit : « *cayó el telón para la Berenice* ». La loi condamne le désir (mal mené) de la Berenice qui va en prison, en même temps que la société blâme l'homosexualité. Le moment de liberté n'a été qu'un acte dans le théâtre de la vie marqué par la tragédie. Le protagoniste rend l'enfant sans tomber dans le sentimentalisme « *como si despertara de un final de fiesta conocido* »[953]. Et malgré les événements tragiques qui ont rythmé la vie de la Berenice, elle ne tombe pas dans le schéma attendu. La victimisation que nous pourrions attendre n'a pas lieu et Berenice réagit dignement sans faire couler « *ni una lágrima* ».

[951] LEMEBEL Pedro, *Loco afán, op., cit.,* p.166
[952] *Ibidem.,* p.167
[953] *Ibidem.,* p.168

Dans cette longue chronique, qui pourrait être considérée presque comme une nouvelle, nous relevons le croisement de deux thématiques lémébéliennes concernant les subjectivités : d'une part, la violence de genre, social, économique et d'autre part, la construction identitaire. La Berenice a toujours fui son anomalie et la violence générique qui l'ont contrainte à devenir ce qu'il/elle ne souhaitait pas. Ainsi, son identité est le résultat d'une série de contraintes ou de processus de subjectivation qui a marqué sa vie. Malgré cela, la Berenice a réagi afin de fuir ces parcours tragiques déjà tracés.

Nous avons tenté, dans notre troisième partie d'explorer les figurations les plus importantes qui se présentent dans le projet littéraire lémébélien. De ce fait, nous avons abordé ou plutôt cartographié le nomadisme identitaire opéré par les folles et les subjectivités homosexuelles. Nomadisme qui s'exprime à travers les *topos* et *tropes* visant les transformations et métamorphoses corporelles et territoriales des subjectivités.

Ce nomadisme prend d'autres chemins à travers les figurations *Femmes- Mères et Folles* que nous avons décidé de relier entre elles. Nous constatons, comme nous l'avons déjà explicité dans l'introduction, que ces trois figures participent d'une osmose ou d'une certaine fusion, surtout dans le cas des folles-mères dans l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain. Le traitement littéraire de ces trois figures vise une ré-articulation de chacune de ces représentations dans l'imaginaire.

Toutes ces stratégies littéraires opèrent comme des tactiques contre l'essentialisme et la pensée binaire au sens où ce que la lettre révèle et propose libère les subjectivités des normes des systèmes de représentation.

CONCLUSION

L'épigraphe de Jacques Rancière avec lequel nous avons mis en oeuvre notre recherche renvoie à la valeur politique de la littérature en tant qu'intervention dans le coupage et le découpage de l'espace-temps qui rend visible l'invisible. Cette pensée semble très proche du travail de l'écrivain chilien Pedro Lemebel qui a envisagé son projet littéraire comme la possibilité de construire une autre société. L'intégration à l'imaginaire des subjectivités de la marge et des thématiques auparavant inexistantes vise la re-connaissance de l'*Autre* comme participant et constructeur de la société. Ce geste passe avant tout par la connaissance des différences et par la prise en compte des épaisseurs de ces singularités. C'est précisément sur ce double exercice que se situe la proposition de l'écrivain chilien.

Le travail de recherche a mis en évidence l'intérêt de Pedro Lemebel pour les subjectivités peu représentées dans l'imaginaire sociétal et littéraire. Notre premier angle d'analyse s'est focalisé sur les subjectivités alternatives dans les chroniques lémébéliennes à partir de deux hypothèses. La première tendait à prouver que les subjectivités alternatives étaient constituées à partir de stratégies discursives visant à mettre en évidence les processus d'assujettissement imposés par le système économique, politique et social. La seconde soutenait que ces subjectivités adoptaient un caractère politique lorsqu'elles intervenaient dans la réalité, en déstabilisant l'ordre symbolique consensuel, à travers des *figurations* ou des déplacements *corpo-textuels*. Ces déplacements ont pour but de les libérer des systèmes normatifs phallocentriques et monolithiques auxquels elles sont confrontées. Dans ce sens, nous pourrions affirmer que le projet littéraire lémébélien est aussi un projet politique.

Afin de confirmer nos hypothèses, nous avons mis en place une trame critique fondée sur les notions de subjectivité, de mémoire, de géopolitique et de figuration.

L'intérêt de Pedro Lemebel à révéler les subjectivités alternatives passe avant tout par son choix générique. Même s'il a du mal à l'avouer ouvertement, l'auteur s'inscrit dans la tradition da la chronique littéraire qui a émergé durant la période de la conquête. Ce genre littéraire l'a conduit vers la description de sujets et d'identités dans un espace-temps déterminé. Nous avons pu établir diverses filiations avec le genre ainsi que plusieurs

variations. La rhétorique corporelle mise en exergue dans les textes lémébeliens pourrait être considérée comme une réactualisation ou une revivification de « *lo visto y lo vivido* » des chroniqueurs des Indes. L'écrivain chilien transforme sa corporalité en filtre afin de décrire le contexte par l'intermédiaire de son œil voyeur, de sa langue lécheuse, de son toucher velouté, de son ouïe attentive et de son odorat indiscret. Cette rhétorique corporelle consiste également à révéler un corps morcelé : le phallus, l'anus, la cicatrice, le cœur, la bouche. Enfin, elle dévoile des corps changeants : malades, errants, vagabonds, souffrants, travestis. En définitive, cette rhétorique qui rend visible l'invisible émane du corps même de la voix énonciative.

Dans la continuité de la réflexion, nous avons constaté que les chroniques de Lemebel recoupent les préoccupations des chroniqueurs modernistes qui voient dans la vie urbaine naissante une source de description et d'interprétation des réalités sociales et humaines. Le regard moderniste vise à ordonner une ville et à créer des sujets types ou déterminés par des idéologies, en inaugurant une « *retórica del paseo* » qui les confronte aux réalités. Cependant, la particularité de Lemebel réside dans ce regard qui incarne un vécu. Les subjectivités décrites proviennent en majorité de la classe sociale dont il fait partie, ce qui établit un pacte entre la voix énonciative et les voix énoncées. Comme nous pouvons le vérifier dans son recueil *Zanjón de la Aguada,* Lemebel vit la ville à partir de sa corporalité, ou plutôt de sa « *vivencia »* ; expérience à travers laquelle l'écrivain cartographie la pauvreté des zones sud de la capitale tout en révélant la sienne. De cette manière, Lemebel passe d'une « *retórica del paseo »* à une « *retórica del callejeo* », beaucoup plus enracinée dans la corporéité de son énonciateur et dont la finalité n'est plus d'ordonner la ville, mais d'en perturber l'organisation.

Ce « *callejeo* » permet à l'auteur chilien d'aborder une multiplicité de thématiques toujours liées à la marginalité et à l'injustice. En ce sens, nous avons pu constater une filiation directe avec les chroniques journalistiques des années cinquante, issues du courant du *New journalism* étasunien qui se caractérisait par son éclectisme et ses prises de position contestataires. Ces deux éléments marquent les textes de Pedro Lemebel qui s'articulent autour des problèmes sociaux, des transformations de la ville, de la vie quotidienne des marginaux, des souvenirs des figures emblématiques de la musique, du cinéma et de la télévision. Malgré l'éventail de possibilités exploitées, il existe trois topiques itératifs qui

fonctionnent comme forces centripètes de son projet : les délits de la dictature militaire, l'avènement du SIDA et la marginalité sous toutes ses formes. Les trois thématiques sont régies par l'urgence de raconter, autrement dit par la volonté de construire la mémoire.

Les filiations avec la tradition du genre en Amérique latine ainsi que les variations proposées imprègnent la chronique de caractéristiques que l'auteur partage avec d'autres chroniqueurs du continent. Nous distinguons ainsi trois caractéristiques constitutives de la chronique lemébélienne. Tout d'abord, les textes sont marqués par la quête de l'oralité. Ainsi, la plupart des récits font appel à la tradition orale, au bouche-à-oreille ou à l'anecdote. Ensuite, les formes discursives essaient de privilégier le rythme, le style au concept. L'auteur s'attache à reproduire non seulement le dit, mais aussi la façon dont le discours a été prononcé. Il semble s'adresser plus à un auditeur qu'à un lecteur. Enfin, la présence des discours polyphoniques où l'ensemble des voix s'exprime et se rencontre constitue la dernière de ces trois caractéristiques. De cette manière, les chroniques sont un lieu d'entrecroisements où chaque subjectivité manifeste sa manière particulière et vitale d'appréhender le monde. C'est un carrefour de langues, de rythmes dissonants et d'univers singuliers orchestrés pour qu'aucun des personnages ne reste sans paroles et sans expressions. Chez Lemebel, cette polyphonie est renforcée par la mise en présence de diverses couches sociales dans un même récit, qui se côtoient et reçoivent le même traitement de la part du narrateur. Finalement, la consolidation des thématiques renvoyant à la périphérie s'installe au centre. Plus encore, la périphérie déplace le centre et l'auteur propose par ses textes une *re-politisation* de la ville et de la société.

Nous pouvons affirmer que la tradition hispanique de la chronique opère comme un élément foncier chez Lemebel qui, à son tour, fait de sa chronique un espace dans lequel se déplacent continuellement les frontières de l'imaginaire traditionnel. Pour que l'espace textuel puisse révéler les subjectivités *autres* dans leurs perturbations et transformations, il est nécessaire de déplacer les frontières matérielles, imaginaires, symboliques et politiques. L'auteur chilien crée une nouvelle géopolitique textuelle en prenant en compte ces quatre dimensions fondamentales, comme nous l'avons démontré dans notre première partie. Ainsi, la dimension matérielle ou territoriale se caractérise par la « fissure » (à l'image de la rupture baroque) et par la présence de zones de contacts entre les territoires qui se confrontent. Nous pouvons parler d'un regard manichéen porté par Lemebel sur la ville qui oppose « *el*

urbanismo de cajoneras » à « *los palacetes sin alma* ». Sa vision est soutenue par une stratégie où l'antithèse et l'oxymoron tiennent lieu de codes privilégiés. La dimension imaginaire se révèle à travers un « désir fondateur » qui propose de nouveaux regards concernant les subjectivités extérieures s'opposant aux systèmes référentiels tant sociopolitique que littéraire. Le désir est un « *modo de producción* » d'un autre ordre social conquis à travers la parole qui s'oppose à la langue dominante. Le « *locabulario* » ou *meta-lengua* produit non seulement une nouvelle manière de se raconter, mais aussi « l'enfantement de la forme »[954], du style lémébélien. À partir de cet exercice, l'écrivain accouche d'une *ville* régie par le désir, par les pulsions érotiques, sexuelles et de jouissance. Se révèle ainsi une opposition entre l'origine d'organisation rationnelle de la ville élaborée par les conquistadors et la genèse désirante proposée par l'écrivain. Ce désir constructeur du territoire fait écho au désir constitutif des subjectivités alternatives que Lemebel dévoile. Dans la dimension politique, le déplacement de frontières s'effectue à travers un exercice de renversement des pouvoirs que l'Histoire officielle a pérennisés. De cette manière, Lemebel re-politise en construisant une architecture de la mémoire qui passe par la récupération du capital symbolique des lieux abandonnés. Il examine les endroits qui dans le passé ont été investis d'idéologies et de valeurs libertaires, pour les confronter avec leurs devenirs appauvris et dégradés. La re-politisation devient plus évidente à travers les passions qui prennent corps dans la majorité des textes. Pedro Lemebel met au centre de ses œuvres des identités qui cherchent inlassablement le frottement et la confrontation. Nous voyons défiler des femmes prolétaires, des fous, des travestis, et surtout des jeunes qui re-politisent l'espace de la capitale. Finalement, ce déplacement des frontières atteint le domaine symbolique traversé par la prééminence des sentiments refoulés et leurs manifestations dans les représentations sociétales et littéraires.

Ce cheminement nous amène à constater que la chronique lémébélienne accueille ouvertement le mélodrame qui est utilisé comme un dispositif permettant de théâtraliser les imaginaires collectifs peu représentés dans la tradition littéraire. Le mélodrame oriente le texte vers la re-connaissance d'un espace sentimental hyperbolique ou démesuré, en faisant écho à la re-connaissance de subjectivités peu visibles. Si le *pathos* est convoqué par le mélodrame, le rire à outrance est aussi sollicité par les chroniques. Chez Lemebel, la

[954] BARTHES Roland, *Degré zéro de l'écriture,* Paris, Seuil, 1972, p.58

combinaison TRISA, entre « *la tristeza* » et « *la risa* », rythme le projet littéraire et le style[955] telle « l'espèce de poussée florale » définie par Roland Barthes. De ce fait, l'humour se heurte à la tristesse et vice versa, les textes ne répondent pas aux critères d'un genre unique comme le mélodrame, le drame ou la tragédie. Ce qui est donné à lire se trouve « *al filo de la navaja* », pour reprendre la phrase avec laquelle Carlos Monsiváis définit l'écriture de l'auteur chilien.

La géopolitique proposée par Lemebel est soutenue par un style d'écriture d'« ordre germinatif »[956] où se mélangent le viscéral (rhétorique corporelle) et le cisèlement de la tradition néo-baroque. De cette manière, Lemebel voile et dévoile la réalité en faisant de la métaphore et de la métonymie des éléments essentiels tout en multipliant les figures du néo-baroque. La « *jungla de ruidos* »[957], comme le chroniqueur nomme son style, reprend les traces du *neobarroso* perlonghérien pour ensuite l'imbiber du fleuve Mapocho où il deviendra *neobarrocho*, et finalement le tremper dans les beuveries auxquelles nous sommes conviés en tant que neoborrachos.

Nous pouvons donc à présent dire que le choix du genre littéraire et la géopolitique textuelle composent le cadre nécessaire au déploiement des subjectivités *alternatives* qui habitent les chroniques littéraires. Le déplacement des frontières permet que ces subjectivités soient dévoilées dans toutes leurs particularités.

La seconde partie de notre recherche intitulée « Passages »[958] analyse les processus d'assujettissement des subjectivités et leurs apparitions, car ces subjectivités *parcourent* les chroniques tout en incarnant des *transformations*, en reprenant le sens étymologique du terme. Nous avons donc montré comment le texte littéraire met en évidence trois dispositifs d'assujettissement : la biopolitique (école, caserne, religion), la sexualité (le genre) et le système économique et social dominant. L'analyse menée conclut que l'écrivain chilien

[955] *Ibidem.,*p. 16
[956] Barthes affirme que « le style a toujours quelque chose de brut : il est une forme sans destination, il est le produit d'une poussé, non d'une intention ». En ce sens, le style tel comme le conçoit l'auteur est rattaché à la nécessité de la chair. Autrement dit, « le style est la voix décorative d'une chair inconnue et secrète […], partie d'un infra-langage qui s'élabore à la limite de la chair et du monde ». *Ibidem,* p.16
[957] LEMEBEL Pedro, *Serenata cafiola, op., cit.*, p.12
[958] Passage : 1. « Fait de circuler ; fait de parcourir ou de traverser un lieu ; avec ou sans idée d'obstacle à franchir 2. « fait d'évoluer » 3. Fig. « Fait de subir ou d'effectuer une transformation »
http://www.cnrtl.fr/definition/passages, [consulté le 23 mai 2014]

radiographie de manière rapprochée les trois dispositifs, en soulignant l'apparente normalisation de ces discours dans la vie des sujets. Cependant, il existe toujours dans les chroniques des éléments qui visent à perturber cette vraisemblable normalité. Autrement dit, les processus de subjectivation sont troublés ou déplacés (comme les dimensions de la géopolitique textuelle) par une stratégie corpo-textuelle. De cette manière, les subjectivités autres mettent en place des actions corporelles traduites par des métonymies qui projettent la présence de *quelque chose qui ne s'ajuste pas,* ce que Foucault appelle résistance et que l'auteur chilien souligne de manière réitérative. Pour sa part, le dispositif de la sexualité est abordé à partir de la violence symbolique pour aller vers la violence physique qui condamne les subjectivités homosexuelles. L'auteur rend textuel le Réel, cette réalité phénoménale où les phantasmes refoulés prennent forme à travers la violence physique et la destruction. Lemebel expose ce réel en employant des éléments du monde journalistique, il évoque les faits, les circonstances, les séquences. Il essaie de répondre aux questions : qui ? Quand ? Comment ? Où ? Pourquoi ? Cette approche est mise en scène par un style qui combine le baroquisme, l'humour et l'oralité. Dans ce sens, nous avons montré que malgré la volonté d'exposer ce réel, l'auteur met aussi en œuvre une certaine forme de distanciation grâce au style. L'impact des faits est adouci par une sensibilité rhétorique qui tend à révéler ce réel afin qu'il imprègne nos rétines sans pour autant provoquer un sentiment de révulsion.

Bien que les deux dispositifs précédents installent une dynamique d'action-réaction *corpo-textuelle,* nous percevons que le troisième dispositif est dépourvu, à première vue, de ce mouvement. Il semblerait qu'à l'heure d'analyser les processus de subjectivation dérivés du consumérisme et de ses avatars, Lemebel soit dans l'impossibilité de concevoir une résistance corporelle des subjectivités. C'est donc le texte narratif en passant par ces stratégies qui introduit et revendique cette résistance. Lemebel organise le récit à partir d'une série d'arguments et d'expériences soudainement contrastés. À travers une dialectique du parallélisme et de l'antithèse, nous repérerons ce *détail,* appelé résistance, que l'auteur veut souligner. De cette manière, les subjectivités autres, « [los] *enanos, pendejos*, *gorriones, niños viejos, pequeños piratas, pobres pastorcillos* »[959] sont confrontées aux subjectivitées du marché, assujetties par le consumérisme, « [los] *niños dioses, niños triunfadores, niños tigres*

[959] LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón, op., cit.,* p.113

o cachorros de dragones »[960]. Le grotesque signale également la force du consumérisme en tant que dispositif d'injonction en ce qui touche les individualités. Les dissymétries, la démesure hyperbolique et l'animalisation visent à la dissolution des subjectivités tant dans la forme que dans le contenu.

Nous avons pu révéler l'intérêt de déceler les dispositifs de pouvoir et les processus d'assujettissement des subjectivités qui résistent en majorité à travers leurs corporéités. Lorsque cette résistance devient le *cœur* des subjectivités, elles sont rejetées, mises à l'écart ou n'assument simplement pas leur statut de sujet. Au contraire, elles existent et émergent à l'extérieur du système et de ses règles, en se constituant sur d'autres signes de matérialité et de discursivité.

Le cœur de cette étude reprend le cœur des subjectivités autres que Lemebel écrit et décrit. Il leur attribue un espace, les rend visibles, légitimes et surtout les révèle dans leurs perturbations ou leurs *passages*.

Nous pouvons à présent évoquer quelques caractéristiques de ces subjectivités qui se trouvent, pour la plupart, dans les marges de la marge, en étant ainsi les différents dans la différence. De cette manière, nous sont révélés : les travestis pauvres atteints par le SIDA (en opposition au gay accepté), les femmes prolétaires des bidonvilles (à l'opposée des femmes de la ville), les fous et folles démunis, la jeunesse délaissée de la *población* et les enfants des rues.

Malgré ce positionnement des marginés, provenant d'un monde où rien n'existe, ils portent le germe de la rébellion, autrement dit du désir. Les subjectivités lémébéliennes mettent au centre ce « *loco afán* » face à la vie difficile, à la mort, au désespoir. Elles sont des machines désirantes, en termes deleuzo-guattariens. Ainsi, les folles atteintes du SIDA et marquées par l'imminence de la mort construisent leur discursivité en exaltant leur *désir de vie*, traduit par le désir *de se raconter et se réinventer continuellement dans un renoncement constant de catégories fixes*, ce qui est accompagné par un désir de *jouissance*. Ce désir de création de soi, autrement dit de *resubjectivation*, passe par la rupture des codes corporels et discursifs. Ces subjectivités ne sont jamais une, mais multiples. Nous sommes face à des subjectivités en devenir, ce qui équivaut à dire que nous ne sommes jamais exposés à un seul discours.

[960] *Ibidem*.

Nous avons donc montré que les subjectivités travaillées par Lemebel sont des machines désirantes, multiples, en devenir et qu'elles sont presque insaisissables. Pourtant, elles sont assujetties par l'exercice mnémonique. La mise en place d'une mémoire omniprésente, autant dans le domaine individuel que dans le domaine collectif, devient cœur de ces subjectivités alternatives. La mémoire jaillit partout : elle est souvenir d'enfance, anecdote, reproduction d'une histoire d'antan, d'un film, d'une chanson ou d'une conversation. Soit, les souvenirs se présentent de manière soudaine, en interrompant la diégèse, soit ils initient, ferment les textes ou en constituent le noyau. Cette reconstitution est souvent amenée par la parole qui introduit l'aspect imagé du souvenir. Nous passons de la reconstitution du souvenir à sa reconstruction, parce qu'il répond à l'action d'un nouvel assemblage d'éléments véhiculés par la parole. De cette manière, l'imagination rend possible l'avènement du souvenir.

Les particularismes des subjectivités alternatives les contraignent à transiter par des *sentiers* difficiles et laborieux, parce qu'elles se trouvent dans les bordures de la pensée monolithique et phallocentrique. Nous avons constaté que Lemebel décrit ces subjectivités à partir de leurs *déplacements corporels*, qui leur permettent de contourner ces sentiers ou simplement de créer une nouvelle cartographie. Lemebel signale ces déplacements, *corpo-textuels*, de manière réitérative, quasi obsessionnelle, afin de leur attribuer une reconnaissance et une intelligibilité. Le premier mouvement récréé par l'auteur est le nomadisme identitaire et le devenir animal des subjectivités homosexuelles. De la même manière, le nomadisme identitaire brise la prétendue identité masculine forgée par la tradition hégémonique hétéro patriarcale. Ainsi les portraits d'hommes reconnus par la société sont teintés par les couleurs de l'homosexualité. Ces déplacements corporels agissent également du point de vue de la mise en avant des zones abjectes du corps : actes sodomites hyperboliques, zoophilie, fluides humains et bestiaux sont dévoilés. Ce nomadisme corporel prend d'autres formes lorsqu'il s'agit des corps abandonnés par la société dans des territoires cloisonnés comme la « *población* ». Ils se transforment en *machines de guerre* afin de parcourir les *sentiers* proscrits par le système régnant. Les corps individuels deviennent ainsi des corps collectifs lorsque des liens d'affection et de reconnaissance se créent dans la *población,* mais aussi à l'extérieur. L'errance et l'abandon du territoire lisse pour parcourir le territoire strié de la ville sont des actes politiques qui déstabilisent l'ordre supposé de la ville et qui soudent les

rapports entre les subjectivités marginalisées.

Le dernier déplacement *corpo-textuel* proposé par Lemebel répond à deux mouvements. Le premier est la mise en valeur de la corporalité féminine ou du matérialisme de la chair. Le second est l'accouplement des trois figures fondamentales de la tradition mariale : *femme-mère et folle*. À travers ces deux mouvements, l'auteur propose d'aborder la corporalité et de la valoriser, tout en perturbant les trois représentations citées. Il semblerait que la maxime de l'écrivain réside dans la transformation de l'imaginaire à travers un exercice de déconstruction. Cette manière de mettre en avant les déplacements toujours accompagnée d'un travail esthétisant met au centre la métaphore et la métonymie.

L'ensemble de la réflexion nous amène à confirmer les hypothèses qui ont donné vie à cette recherche. Il est indéniable que le projet littéraire de Lemebel réside dans sa volonté de mettre au centre les subjectivités *autres* de la société. Cependant, cette mise en lumière passe d'abord par la description des processus forcés d'assujettissement des subjectivités, par un exercice de prise de conscience et de critique de ce qui semble normal de prime abord. Le procédé visant à signaler à maintes reprises l'existence d'autres manières de faire et de se constituer comme sujet est sans aucun doute l'un des axes centraux du projet lémébélien.

Bien que le fait d'accorder un espace littéraire aux Autres qui se trouvent dans les marges de la société ne soit pas nouveau, la spécificité de Lemebel réside dans son approche des subjectivités. Il fait de la sublimation de l'abject son esthétisme fondateur au même titre que le grotesque. Ainsi, ces *autres* mis à l'écart sont signalés dans leurs anomalies face aux systèmes en même temps qu'ils sont sublimés par la parole littéraire[961].

> *No son ángeles, tampoco inocentes criaturas que adoptan la ciudad como una prolongación de su itinerario torreja [...] Ya no son ángeles, con esa biografía pata mala que avinagró su cachorro corazón. Ya no se podrían confundir con querubines, con esas manos tiznadas por el humo de la pasta base y las costras del robo a chorro que arrebata una billetera. Pero aun así, a pesar de la ciénaga que los escupió al mundo, todavía una luciérnaga infante revolotea en sus gestos. Tal vez una chispa juguetona que brilla en sus pupilas cuando trepan a una micro y la noche pelleja los consume en su negro crepitar*[962].

Cette manière d'embellir la supposée abjection (physique et morale) tout en restant

[961] BARTHES Roland, *Le degré Zero de l'écriture, op., cit., p.*59
[962] LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada, op., cit.,* p.35

près du référent suggère l'exaltation de la rupture, que nous pourrions rapprocher de la tradition baroque. En même temps, elle se rapporte à la ramification des nouveaux sens ou des manières de comprendre le monde. Nous apercevons de l'éclat là où il n'y en a pas à première vue. Nous pouvons d'ailleurs constater une similitude avec le style baudelairien qui sublime la laideur de la réalité à travers la puissance de l'exercice poétique. Cependant, chez Lemebel cette puissance du style ne se limite pas à transformer la réalité et les subjectivités. Elle va au-delà en rendant problématiques les catégories d'abjection et de laideur qui les déterminent. Sublimer l'abject et l'anormal devient un moyen pour déjouer les dispositifs d'exclusion. Émergent ainsi les questions suivantes : qu'est-ce que l'abjection ? Où se situent l'anormal et la normalité ?

Pour aller plus loin, nous pourrions ainsi nous demander si le travail de découpage de la réalité s'impose sur la création littéraire dans l'œuvre de Lemebel.

Dans ce sens, à la question posée au début de la recherche concernant la *valeur politique* de l'exercice d'écriture lémébélien, nous répondons que celle-ci émerge grâce à trois mouvements. Tout d'abord, elle passe par l'installation dans l'imaginaire des êtres exclus du système, afin de leur accorder une place. Ensuite, elle réside dans la perturbation de l'ordre qui les a exclues, en les révélant sans cesse. Finalement, elle passe par la mise en écriture ou plutôt par la création d'une écriture qui reflète ces autres manières d'exister.

Cette thèse nous a permis de réfléchir au concept de subjectivité en tant que dispositif de pouvoir, ce qui nous a menée vers des lectures dans divers champs disciplinaires, faisant des travaux de Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari et Rosi Braidotti nos guides.

Il est évident que la réflexion sur la notion de subjectivité comprend un champ très vaste, presque illimité. Cependant, notre étude de l'évolution du terme « subjectivité » nous a permis d'aborder de manière plus précise nos notions opérationnelles. Ainsi, les théories issues du féminisme de la différence ont été cruciales pour aborder les textes lémébéliens.

La méthodologie que nous avons utilisée tout au long de notre travail nous a permis de nous rapprocher de manière interdisciplinaire de l'œuvre de l'écrivain chilien. La mise en place d'une trame critique nous a donné la possibilité d'ouvrir des questionnements et de nourrir nos analyses à l'aide d'autres disciplines. Cependant, il nous semble que cette ouverture a pu parfois se faire en détriment des analyses textuelles.

De ce fait, nous n'avons pas suffisamment approfondi certains sujets. Tout d'abord, nous aurions souhaité travailler de manière plus poussée la problématique des traits autobiographiques dans les chroniques lémébéliennes, en soulevant la place de l'écrivain en tant que subjectivité alternative. Ensuite, il aurait été pertinent d'aborder la problématique *queer* dans les chroniques, en la confrontant aux discours féministes. Enfin, nous aurions souhaité développer la notion du grotesque lémébélien, en essayant de déterminer ses propres logiques de manière plus détaillée.

À la lumière de ces réflexions concernant notre travail de recherche, nous affirmons notre souhait de prolonger ce travail.

En premier lieu, nous voudrions insister davantage sur les traits du discours autobiographique dans l'ensemble de l'œuvre de Lemebel. Pour ce faire, nous souhaiterions engager une étude dont le sujet principal serait la *création de soi* à partir de l'auteur, de l'individu et de la figure littéraire. Les questions qui surgissent sont les suivantes : Lemebel construit-il véritablement une œuvre autobiographique dans ses chroniques ou serait-il plus pertinent de parler d'espace autobiographique [963]? Existe-t-il un projet autobiographique lémébélien ou serait-ce plutôt la « *teatralización del yo como puesta en escena biográfica* »[964] dont parle Diamela Eltit ?

Ensuite, nous envisageons de nous pencher sur l'étude de jeunes écrivaines chiliennes féministes Lina Meruane et Andrea Jeftanovic afin d'explorer la subjectivité féminine contemporaine à partir des voix féminines d'aujourd'hui. Ces deux écrivaines interrogent également la construction féminine ouvrière dénonçant un Chili rongé par le néolibéralisme. Les questionnements qui pourraient émerger seraient les suivants : comment perçoivent-elles les représentations du genre dans leurs écrits ? Quelles sont les caractéristiques des subjectivités féminines ?

Du point de vue méthodologique, nous souhaiterions poursuivre le rapprochement avec les études culturelles entamées à partir de ce travail de recherche. Il serait donc intéressant de poursuivre les réflexions avec un postdoctorat au Royaume-Uni où je vis actuellement. La tradition des études culturelles dans ce pays me permettrait d'approfondir la

[963] À ce sujet nous voudrions nous référer à LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996. CATELLI Nora, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991.
[964] ELTIT, Diamela, *Emergencias : Escritos sobre literatura, arte y política*, Santiago de Chile, Planeta, 2000, p.64

méthode pluridisciplinaire tout en la reliant à un travail sur le féminisme.

Concernant Pedro Lemebel, les années qui ont été consacrées à cette recherche m'ont ouvert à la connaissance de l'œuvre ainsi que de l'homme. Depuis 2006, j'ai eu l'immense joie de partager des moments avec Pedro Lemebel qui m'ont permis d'approfondir mes analyses sur son œuvre et surtout d'élargir mes approches critiques. Sa mort, survenue en janvier 2015 a marqué une étape difficile. Les funérailles de « l'écrivain du peuple », comme il a été surnommé par la majorité des journaux du pays, ont été à l'image de son écriture, un carnaval de joie et de tristesse : musique, chant, larmes, mélodrame, fleurs et surtout un défilé de ces *autres*, embrassés par Lemebel dans ses chroniques, qui se sont réunis pour lui offrir un dernier hommage.

La présidente de la nation Michelle Bachelet et diverses autorités du monde culturel et académique ont affiché leur tristesse face à sa mort. Au niveau international plusieurs voix du monde académique ont exprimé leurs condoléances. La philosophe espagnole, spécialiste du *queer*, Paul Beatriz Preciado a publié le 28 janvier 2015 une tribune dans le journal Libération intitulée « Lemebel : ton âme ne lâchera jamais »[965].

Il est certain que si la voix de Lemebel ne s'éteindra jamais, elle deviendra simplement un « *flujo que fluye* ».

[965] http://www.liberation.fr/debats/2015/01/28/pedro-lemebel-ton-ame-ne-lachera-jamais_1190362 [consulté le 02 février 2015]

BIBLIOGRAPHIE

I. Ouvrages de Pedro Lemebel

MARDONES PEDRO, *Incontables*, Santiago de Chile, ERGO SUM, 1986.

LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón Crónica urbana,* Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1989.

LEMEBEL Pedro, *La esquina es mi corazón Crónica urbana,* Barcelona, Seix Barral, 2001.

LEMEBEL Pedro, *Loco afán,* Santiago de Chile, LOM, 1996.

LEMEBEL Pedro, *Loco afán,* Barcelona, Anagrama, 2000.

LEMEBEL Pedro, *Tengo Miedo Torero*, Barcelona, Anagrama, 2001.

LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices*, Santiago de Chile, LOM, 1998.

LEMEBEL Pedro, *De Perlas y Cicatrices*, Barcelona, Seix Barral, 2010.

LEMEBEL Pedro, *Zanjón de la Aguada,* Barcelona, Seix-Barral, 2003.

LEMEBEL Pedro, *Adiós Mariquita linda,* Santiago de Chile, Sudamericana, 2005.

LEMEBEL Pedro, *Adiós Mariquita linda,* Barcelona, Mondadori, 2006.

LEMEBEL Pedro, *Serenata cafiola,* Santiago de Chile, Seix Barral, 2008.

LEMEBEL Pedro, *Háblame de Amores* Santiago de Chile, Planeta-Chile, 2012.

LEMEBEL Pedro, GÓMEZ Sergio, MOLINA Ricardo, *Ella entró por la ventana del baño*, Santiago de Chile, Ocho Libros, 2012.

LEMEBEL Pedro *Traüme aus plus* (trad. allemande par Mattias Strobel, Berlin, Suhrkamp) Berlin, Verlag KG, 2004.

LEMEBEL Pedro, *My tender Matador, (*trad. Anglais-Américain par Katherine Silver), Nueva York, Grove Press Reprint édition, 2005.

LEMEBEL Pedro, *Je tremble, ô matador*, Paris, Denoël, 2007.

LEMEBEL Pedro *Ho paura torero* (trad. italienne par Giuseppe Mainolfi et M.L Cortaldo), Milano, Marcos y Marcos editoriale, 2011.

ECHEVERRÍA Ignacio, *Poco Hombre,* Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2014.

II. Monographies, Articles et interviews.

Monographies

BLANCO Fernando, (ed.), *Reinas de otro cielo. Modernidad y Autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*, Santiago de Chile, LOM, 2004.

BLANCO Fernando, POBLETE Juan, *Desdén al infortunio*, Santiago de Chile, Cuarto propio, 2010.

SEMILLA DURÁN María Angélica, *L'écriture de Pedro Lemebel, Nouvelles pratiques identitaires et scripturales,* Saint Étienne, PSE, 2012.

Articles consacrés à l'œuvre de Pedro Lemebel

BENADAVA Salvador, « Pedro Lemebel Apuntes para un estudio», Revista *Mapocho* Santiago de Chile, N°50 (segundo semestre 2001).

BIANCHI Soledad, « Guante de áspero terciopelo, la escritura de Pedro Lemebel. » Trabajo leído en la Mesa Redonda: "Travestismo: la infidelidad del disfraz", días 19 y 29 de junio de 1997 en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

BILLARD Henri, « La pluma entre las plumas: La presencia de los pájaros en las crónicas urbanas de Lemebel », University Colorado, *Confluencia* Volume 28, Number 1, 2012.

BLANCO Fernando, *Ciudad sitiada, ciudad sidada. Notas de lectura para Tengo miedo, torero de Pedro Lemebel*, Cyber Humanitatis, Norteamérica, 0 4 10 2010.
http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewArticle/5560/5428

BLANCO Fernando, GELPI Juan « Entrevista a Pedro Lemebel. El cronista de los márgenes » *Revista Lucero*, Berkley Université de Californie, 2000,
http://www.letras.s5.com/lemebel50.htm

BLANCO Fernando, « La crónica urbana de Pedro Lemebel : Dicurso cultural y construcción de lazo social en los modelos neoliberales » *Revista Casa de las Américas,* La Habana*,* N°246, Enero-Marzo 2007.
http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistacasa/246/semanalemebel.pdf

CÁRCAMO-HUECHANTE Luis, « Las perlas de los mercados persas o la poética del mercado popular en las crónicas de Pedro Lemebel » *Revista Casa de las Américas,* La Habana*,* N°246, Enero-Marzo 2007,
http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistacasa/246/semanalemebel.pdf

DECANTE Stéphanie, « Chroniques et travestissements génériques dans l'œuvre de Pedro Lemebel » in SORIANO, Michèle, *Genre(s). Formes et identités génériques 1*, Montpellier, Université de Montpellier III 2005.

DECANTE Stéphanie, « La loca geografía de Pedro Lemebel : De las memorias de la ciudad a la memoria de los escritos de la Ciudad », in ORECCIA HAVAS Teresa, *Mémoires de la ville dans les mondes hispaniques et luso-brésilien,* Bern, Peter Lang, 2005.

DONOSO Jaime « Comunidad y homoerotismo : La trasgresión y la política en la crónica de Lemebel » *Taller de letras* N°36, Santiago de Chile, Universidad Católica, 2005.

DE LOS RÍOS Valeria, « Crónica chilena contemporánea : Roberto Merino y Pedro Lemebel, de lo real y sus cicatrices », *Revista Persona y sociedad*, Santiago de Chile, Vol XX N°2 2006.

ESPINOSA MENDOZA Norge, « Puig, Paz, Lemebel : la sexualidad como revolución » *Revista Casa de las Américas,* La Habana, Enero-Marzo N°246, 2007, http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistacasa/246/semanalemebel.pdf

FORNET Jorge, « Un escritor que se expone » *Revista Casa de las Américas,* La Habana, Enero-Marzo N°246, 2007. http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistacasa/246/semanalemebel.pdf

GONZÁLEZ Cangas, Yanko « Etnografía persistente Lemebel o el poder cognitivo de la metáfora » Revue *Atenea*, Concepción Chile, N° 496, 2007.

GUERRA CUNNINGHAM Lucía, « Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel » *Revista Chilena de literatura,* Santiago de Chile, N° 56, abril 2000.

GUERRERO DEL RÍO, Eduardo, « Entrevista a Pedro Lemebel », *Finisterrae*, Santiago de Chile, Año 10 N°10, 2002.

LANZA LOBO Cecilia, *Crónicas de la Identidad: Jaime Sáenz, Carlos Monsiváis y Pedro Lemebel*, Ecuador, Andina Simón Bolívar, 2004.

LÓPEZ GARCÍA Isabel, « El cuerpo sextual errante como lugar de resistencia en Loco afán, Crónicas de sidario del escritor chileno Pedro Lemebel », Barcelona, I Congreso Internacional Los textos del cuerpo: "Cuerpos que cuentan", 26 -30 Mars 2007.

LÓPEZ MORALES Berta, « Tengo Miedo torero de Pedro Lemebel : ruptura y testimonio » *Estudios filológicos,* Valdivia, N°40 septiembre 2005.

LUONGO Gilda, ÁLVAREZ Mauricio, SÁNCHEZ Pilar, « La teatralización de Pedro Lemebel, el voyeur invertido sobre sí mismo » http://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2013/05/LA-TEATRALIZACIÓN-DE-PEDRO-LEMEBEL-EL-VOYEUR-INVERTIDO-SOBRE-SÍ-MISMO.pdf

LUONGO Gilda « Lemebel rima con San Miguel » in SIERRA Marta (comp.), *Geografías imaginarias : espacio de resistencia y crisis en América Latina*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2012.

MARISTANY José Javier, « ¿Una teoría *queer* latinoamericana ? : Postestructuralismo y políticas de la identidad en Lemebel », *Lectures du genre* nº 4 : Lecturas queer desde el Cono Sur, 2008. http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_4/Maristany.html

MATEO DEL PINO Ángeles, « Crónica y fin de siglo en Hispanoamérica (del siglo XIX al siglo XXI) », *Revista Chilena de literatura*, Santiago de Chile, N° 56 noviembre 2001.

MATEO DEL PINO Ángeles, « Cronista y malabarista… Estrategias deseantes » en *Revista*

de Literatura y Arte, Espejo de Paciencia, Las Palmas de Gran Canaria, N° 61, 1998.

MATEO DEL PINO Ángeles, « Los rostros de la marginalidad Zanjón de la Aguada de Pedro Lemebel » *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Vol. LXXII N° 215-216, Abril- Septiembre 2006.

MATEO DEL PINO Ángeles, « Chile una loca geografía : o las crónicas de Pedro Lemebel » *Hispamérica* N° 80/81, Gaithersburg (USA), 1998.

MATEO DEL PINO Ángeles, « Performatividad homobarrocha: Las yeguas del Apocalipsis » *Ángeles Maraqueros*, Buenos Aires, Katatay, 2013

MELLADO Marcello, « Entrevista a Pedro Lemebel géneros bastardos » *Textos profanos I*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, noviembre 1997.

MORALES Leonidas, « Pedro Lemebel: género y sociedad ». *Aisthesis* [online]. 2009, n.46 pp. 222-235. Disponible en : http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812009000200012&lng=es&nrm=iso>.

MORALES ALLIENDE Pilar, « Entrevista a Pedro Lemebel : No tengo amigos ni amigas, sólo grandes amores », *Intramuros UMCE*, Santiago de Chile, Año 3 N°9, Septiembre 2002.

MOURE Clelia, « Crónicas neobarrocas: la construcción de una experiencia de la historia » *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* Lima-Berkeley, Año 34, N° 68, 2008.

NAVARRETE HIGUERA Carolina, « Vallejo y Lemebel : sujetos paralelos del éden y del desdén » *Fernando Vallejo : un nudo de sentido,* Sevilla, Arcibeles, 2012.

OLEA Raquel, *Las estrategias escriturales de Pedro Lemebel : comentario sobre el libro De perlas y cicatrices.* http://critica.cl/literatura/las-estrategias-escriturales-de-pedro-lemebel-comentario-sobre-el-libro-de-perlas-y-cicatrices

OSTROV Andrea, « La crónica de Pedro Lemebel : un mapa de las diferencias », *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa Latinoamericana* 1990-2000, Buenos Aires, Corregidor, 2003.

PLAZA ATENAS Dino, « Lemebel o el salto de doble filo », *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, N°54, abril 1999.

POBLETE Juan, « Violencia crónica y crónica de la violencia » en Mabel Moraña, *Espacio urbano, comunicación y violencia, en América Latina,* Pittsburgh, Instituto Internacional de literatura Iberoamericana, 2002.

POBLETE Juan, « De la loca a la superestrella » in *Desdén al infortunio, Sujeto, Comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2010.

POBLETE Juan, « Crónica, ciudadanía y representación juvenil en las crónicas de Pedro Lemebel » *Nuevo texto crítico*, Santford University, Vol XXII, 2009.

RUFFINELLI Jorge « Lemebel después de Lemebel » *Revista Casa de las Américas,* La Habana N°246, Enero-Marzo 2007, http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistacasa/246/semanalemebel.pdf

SEMILLA DURÁN María Angélica, « Los límites del Neobarroco : Pedro Lemebel y la insurrección estética » en *Ángeles Maraqueros*, Buenos Aires, Katatay, 2013.

SEMILLA DURÁN María Angélica, *L'obscénité baroque de Pedro Lemebel : des chroniques nues,* Lyon, Le Grimh-LCE Grimia, 2006.

PALAVERSICH Diana, ALLATSON Paul (Translator), «The wounded body of proletarian homosexuality in Pedro Lemebel's *Loco afán*», *Latin American Perspectives*, Riverside, N°2, March 2002, vol. 29.

PINO-OJEDA Walescka, « Gay proletarian Memory : the chronicles of Pedro Lemebel » *Continuum : Journal of Media & Cultural Studies*, N° 3, septembre 2006 vol 20, Carfax Publishing, Routledge, Taylor and Francis Group.

WIGOZKY Karina, *El discurso travesti o el travestismo discursivo en La esquina es mi corazón; Crónica urbana de PedroLemebel* in ZIMMERMAN Marc, SANTIBÁÑEZ C. CASTILLÓN Catalina (coor.), *La Casa*, Houston, N° 2, 2004.

ZURBANO Roberto, « Pedro Lemebel o el triángulo del deseo iletrado » *Revista Casa de las Américas,* La Habana N°246, Enero-Marzo 2007, http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistacasa/246/semanalemebel.pdf

Interviews et articles dans des journaux

ASPARÚA Javier, « Cambio de género », *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 14 abril 2001.

BIANCHI Soledad, « El cronista Pedro Lemebel » *La Época,* Santiago de Chile, domingo 13 de octubre de 1996.

BRESCIA Maura, « Una corona de espinas y un cristal roto para el poeta Raúl Zurita », *La Época*, Santiago de Chile, 23 de octubre 1988.

CISTERNAS Marianela, « Lemebel estremeció a todos con su relato de zoofilia », *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, viernes 9 de abril, 2004.

COSTA Flavia, « Entrevista a Pedro Lemebel : La rabia es la tinta de mi escritura », *Diario Clarín de Buenos Aires Revista Ñ*, Buenos Aires, sábado 14 de Agosto, 2004.

DONOSO Claudia, Interview « Lemebel », *Revista Paula*, N° 821, Santiago de Chile, julio 2000.

GARCÍA Javier, « Lemebel : no reconozco ni padres, ni madres en este mundo de la literatura » , La tercera, Santiago de Chile, viernes 1 de noviembre de 2013, http://diario.latercera.com/2013/11/01/01/contenido/cultura-entretencion/30-149783-9-pedro-lemebel-no-reconozco-padres-ni-madres-en-este-mundo-de-la-literatura.shtml

JEFTANOVIC Andrea, Entrevista a Pedro Lemebel. « El cronista de los márgenes » *Revista Lucero*, Berkley, Université de Californie, 2000. http://www.letras.s5.com/lemebel50.htm

LOJO Martín, « Mi escritura es un género bastardo », *La Nación,* Argentina, Sábado 13 de Marzo de 2010.

MATUS, Álvaro, « Juego de mascaras », *Revista de libros del Mercurio*, Santiago de Chile, 12 de Agosto de 2005.

NEIRA Elisabeth, « Entrevista a Pedro Lemebel, La metáfora de la subversión », *El Mercurio E12,* Santiago de Chile, 21 febrero1999.

QUEZADA Iván, « El baile de las máscaras de Pedro Lemebel » *La tercera,* Santiago de Chile, 6 julio de 2000.

RISCO María, « Escrito sobre Ruinas », *La Nación*, Santiago de Chile, domingo 18 de junio de 1995.

III. Ouvrages généraux et articles sur le féminisme et le genre

BADINTER Elisabeth, *XY De l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992.

BALDERSTON Daniel, *El deseo enorme cicatriz luminosa ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.

BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe II*, Paris, Gallimard, 1949.

BENGOA José, « El estado desnudo, acerca de la formación de lo masculino en Chile », in *Diálogo Masculino en Chile,* Sonia Montecinos et María Elena Acuña Compiladoras, 1996. http://cronopio.flacso.cl/fondo/pub/digitalfree/1996/libro/011865.pdf

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1997.

BRAIDOTTI, Rosi, *Sujetos Nómades*, Barcelona, Paidós, 2005.

BRAIDOTTI Rosi, *Metamorfosis,* Madrid, Ikal, 2002.

BRAIDOTTI Rosi, *Transposiciones. Sobre una ética nómade,* Barcelona, Gedisa, 2009.

BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent,* Paris, Amsterdam, 2009.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, Éd. La Découverte, 2005.

CIXOUS Hélène, « Sorties ou La jeune née » *Le rire de la méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010.

CRISPI Patricia, *Tejiendo rebeldías: escritos feministas de Julieta Kirkwood hilvanados por Patricia Crispi*, Santiago de Chile, CEM-LA MORADA, 1987.

ERIBON Didier, *Réflexions sur la question gay,* Paris, Fayard, 1999.

FEMENíAS María Luisa, RIUZ María de los Ángeles, « Rosi Braidotti : De la diferencia sexual a la condición nómade » *Revista 3 Escuela de Histoira*, Año 3 Vol 1, N°3, 2004, version électronique http://www.unsa.edu.ar/histocat/revista/revista0304.htm

FOSTER David Willian, « El estudio de los temas gay en América Latina desde 1980 », *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, LXXIV, 2008.

HUGO ROBLES Víctor, *Bandera Hueca*, Santiago de Chile, ARCIS-Cuarto Propio, 2009.

IRIGARAY Luce, *Spéculum - de l'autre : femme,* Paris, Minuit, 1974.

LAVRÍN Asunción, *Mujeres, Feminismo y Cambio social*, Santiago de Chile, Dibam, 2005.

LERCHNER Norbert, LEVY Susana, « Notas sobre la vida cotidiana III : El disciplinamiento de la mujer », Santiago de Chile, FLACSO, *M.D.* N ° 57, 1980.

MONTECINO Sonia, *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1991.

RICHARD Nelly, *Masculino y femenino : prácticas de la diferencia y cultura democrática,* Santiago de Chile, Francisco Zegers, 1993.

RICH Adrienne, *Blood, bread and poetry* « *Notes towars politics of location »* New York-London, Norton Paperback, 1996.

RICH Adrienne, *La contrainte à l'hétérosexualité et autres essais,* Genève-Lausanne, Mamamélis-Nouvelles Questions Féministes, 2010

WEINTSEIN Marisa, *Estado, Mujeres de sectores populares y ciudadanía*, Santiago de Chile, FLACSO-LOM, 1996.

IV. Ouvrages généraux et articles sur la notion de subjectivité

BENVENISTE Émile, « De la subjectivité dans le langage » *Problèmes de linguistique générale,* Paris, Gallimard, 1966.

CANGUILHEM Georges, *Le normal et le pathologique,* Paris, PUF, 1943.

DECARTES René, *Œuvres et lettres,* Paris, Pléiade, 1953.

DELEUZE Gilles, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle » in *L'autre journal*, Paris, N°1 mai 1990.

DELEUZE Gilles, *Dialogues,* Paris, Flammarion, 1996.

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.

DELEUZE Gilles, *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Minuit, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Le pli*. *Leibniz et le baroque,* Paris, Minuit, 1998.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Kafka pour une littérature mineure,* Paris, Minuit, 1972.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et Schizophrénie 1: L'Anti- Oedipe*, Paris, Minuit, 1972 - 1973.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux Capitalisme et schizophrénie 2*, Les

éditions de Minuit (coll. « Critique »), Paris, 1980.

DELEUZE Gilles, PARNET Claire, *Dialogues,* Paris, Flammarion, 1977.

DELRUELLE Édouard, *Métamorphoses du sujet* : *l'éthique philosophique de Socrate à Foucault*, Bruxelles, de boek, 2004.

DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

FOUCAULT Michel, *L'histoire de la sexualité I* « La volonté de savoir », Paris, TEL Gallimard, 1976.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir,* Paris, Gallimard, 1975.

FOUCAULT Michel, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire», *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, P.U.F coll. «Épiméthée», 1971.

FOUCAULT Michel, *L'herméneutique du sujet,* Paris, Gallimard/Seuil, 2002.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits Vol II*, Paris, Gallimard, 2000.

FOUCAULT Michel, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

FOUCAULT Michel, « Les mailles du pouvoir », conférence à l'université de Bahia, 1976, *Dits et écrits Vol IV* texte n°297, Paris, Gallimard, 1994.

FOUCAULT Michel, « Il faut défendre la société » *Cours au collège de France 1976*, Paris, Gallimard/Seuil, 1975.

FOUCAULT Michel, *Les anormaux*, Cours au collègue de France 1974-1975, Paris, Gallimard/Seuil, 1999.

FOUCAULT Michel, « Sexualité et pouvoir » *Dits et Ecrits Vol III*, texte N° 233 (1978), Paris, 1994.

GUATTARI Félix, ROLNICK Suely, *Cartografías. Micropolíticas del deseo*, Madrid, Traficantes de sueños, 2006.

KOYRÉ André, *Du monde clos à l'espace infini*, Paris, Presse Universitaire de France, 1962.

V. Ouvrages généraux et articles sur la mémoire

AVELAR Idelber, *Alegorías de la Derrota,* Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000.

BERGSON Henri, *Matière et mémoire*: *Essaie sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, 1963 – 1968.

HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, (1950) 1997.

NORA Pierre, *Les lieux de Mémoire Tome I « La république »*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984-1986.

RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli,* Paris, Éditions du Seuil, 2000.

RICOEUR Paul, « La marque du passé », *Revue de métaphysique et de morale,* n°1, mars 1998.

VI. Théorie et critique littéraire

BARTHES Roland, *Degré Zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

BARTHES Roland, *La chambre claire,* Paris, Gallimard Seuil, 1980.

BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire sous le moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BROOKS Peter, « Une esthétique de l'étonnement : le mélodrame » *Poétique,* N°19, 1974.

BRITO Eugenia, *Campos minados,* Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1994.

CATELLI Nora, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991.

DAVOINE Jean Paul, « L'épithète mélodramatique », *Revue des sciences humaines*, Tome XLI N°162, Avril-Juin 1976.

FIGUEROA SÁNCHEZ Cristo Rafael, « De los resurgimientos del barroco a las fijaciones del neobarroco literario hispanoamericano. Cartografías narrativas de la segunda mitad del siglo XX », en *Poligramas*, 25 julio 2006.
http://scienti.colciencias.gov.co:8084/publindex/docs/articulos/0120-4130/2/8.pdf

FRANCO Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 2009.

FRYE Northorn, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1977.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes,* Paris, Seuil, 1982.

GENETTE Gérard, *Figures III,* Paris, Seuil, 1972.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil Coll. Poétique, 1975.

SARDUY Severo, « El barroco y el neobarroco », *El barroco y el neobarroco en Obra completa* Tomo II, Madrid, Ediciones UNESCO, 1999.

SARDUY Severo, *Barroco*, Paris, Gallimard, 1975.

SARDUY Severo, *La simulación*, Caracas, Monte Ávila, 1982.

SARDUY Severo, *Ensayos generales sobre el barroco,* Buenos Aires, Fondo de Cultura económica, 1987.

VII. Ouvrages généraux et articles sur la chronique

ADORNO Rolena, « El Sujeto colonial y la construcción social de la alteridad », *Revista de crítica literaria latinoamericana XIV/28,* Lima.

BERNABÉ Mónica, *Prólogo de Idea Crónica*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2006.

CRISTOFF María Sonia, Introducción *Idea Crónica literatura de no ficción latinoamericana,* Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2006.

FALBO Graciela, *Tras las Huellas de una escritura en tránsito*, Buenos Aires, Al Margen, 2007.

GLANTZ Margot, « Ciudad y escritura: la ciudad de México en las *Cartas de relación* de Hernán Cortés » *Borrones y borradores,* México, Ediciones del Equilibrista, 1992.

RAMA Ángel, *Rubén Darío y el modernismo,* Caracas, Ediciones de la biblioteca de la Universidad de Venezuela, 1970.

REGUILLO Rosa, « La crónica una escritura a la intemperie » in *Tras las huellas de una escritura en tránsito*, Graciela Falbo compiladora, Buenos Aires, Ediciones Al margen, 2007

ROTKER Susana, « Prólogo », en *Crónicas. José Martí,* Madrid, Alianza, 1993.

ROTKER Susana, *La invención de la crónica,* México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

WOLFE, Tom, *New York*, 14 February, 1972, p., 37. Vol. 5, N° 7 ISSN 0028-7369, publié par New York Media, LLC.

VIII. Romans, recueils de poésie ou de chroniques

AGUIRRE Isidora, *La Pérgola de las flores*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1986.

ARTL Roberto, *Los siete Locos*, Buenos Aires, Losada, 1958.

ARTL Roberto, *Los Lanzallamas*, Buenos Aires, Losada, 1980.

BLANCO, José Joaquín, *Función de Medianoche*, México, Era, 1997.

BOLAÑO Roberto, *Estrella Distante*, Barcelona, Anagrama, 1996.

CHIHUAILAF NAHUELPÁN Elicura, « Nuestra lucha es una ternura » *Historia y luchas del pueblo Mapuche*, Santiago de Chile, Aún Creemos en los sueños, 2008.

DAMATA Gasparino, FREITAS Osvaldo, MONTÉIRO MACHADO A, *Historias do amor maldito,* Rio de Janeiro, Ed graf. Récord, 1967.

DAMATA Gasparino, AYALA Walmir, *Poemas do amor maldito,* Brasilia, Coordenada Ed, 1969.

DARÍO Rubén, « José Martí » en *Los raros,* Zaragoza, ed. Libros del Innombrable, 1998.

DONOSO José, *El Lugar sin límites,* Santiago de Chile, Alfaguara, 2005.

EDWARDS BELLO Joaquín, Crónica « *Pobres y ricos* » Santiago de Chile, Empresa Editora Zig-Zag, 1964.

EDWARDS BELLO, Joaquín, *El Roto*, Santiago de Chile, Nascimiento, (1920)1927.

ELTIT Diamela, *Emergencias : Escritos sobre literatura, arte y política*, Santiago de Chile, Planeta, 2000.

ELTIT Diamela, *Mano de obra*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2002.

ERCILLA Alonso de, *La Araucana,* Madrid, Taller de Pierre Cossin, 1569-1578-1589. Dernière édition : Madrid, Cátedra, 2011.

FLUXÁ Rodrigo, *Solos en la noche,* Santiago de Chile, Catalonia, 2014.

GARCÍA LORCA Federico, « Sonámbulo » *Obras completas : Romancero gitano,* Madrid, Aguilar, 1965.

GUILLÉN Nicolás*, Suma poética*, Madrid, Cátedra, 1990.

HUIDOBRO Vicente, *Poemario El espejo de agua*, Buenos Aires, Orión, 1916.

LIHN Enrique, « Monólogo del viejo con la muerte» *La pieza oscura,* Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1963.

MARTÍ José, *Obras Completas VII*, La Habana, Editorial nacional de Cuba, 1936-1965.

MERUANE Lina, *Fruta podrida,* Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 2007.

MISTRAL Gabriela, « Tala » *Antología de la Real Academia española,* Perú, Alfaguara, (1938) 2010.

MONSIVÁIS Carlos, *Aires de Familia*, Barcelona, Anagrama, 2000.

MONSIVÁIS Carlos, *A ustedes les consta*, México, ERA, 2006.

NERUDA Pablo, *Alonso de Ercilla, inventor de Chile*, Santiago, Ed. Pomaire, 1971.

PAZ Octavio, *El laberinto de la Soledad,* México, Fondo de cultura económica, 1959.

PERLONGHER Néstor, *Alambres*, Buenos Aires, Último Reino, 1987.

PERLONGHER Néstor, *Prosa Plebeya,* Buenos Aires, Colihue, 2008.

PONIATOWSKA Elena, *La noche de Tlatelolco,* México, Era, (1971) 2007.

PUIG Manuel, *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

ROKHA Pablo de , *Canto del macho anciano*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1961.

SARMIENTO Domingo Faustino, *Civilización y barbarie*, Santiago de Chile, Imprenta del Progreso, 1845.

SEMPRUN Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.

WALSH Rodolfo, *Operación Masacre un proceso que no ha sido clausurado,* Buenos Aires, Sigla, 1957.

IX. Dictionnaires, encyclopédies, ouvrages généraux

AROUX Alain, *Encyclopédie philosophique universelle*, Paris, PUF, 1990.

BIBLE, livre des Juges (16-17) http://www.bible-en-ligne.net/bible,07O-1,juges.php

BRUNEL Pierre, *Dictionnaire des Mythes féminins*, Paris, Éditions du Rocher, 1994.

CANDIA Ricardo, *Diccionario del coa*, Santiago de Chile, Latingráfica, 1988.

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles,* Paris, Robert Laffont, 1982.

COROMINAS Joan, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana,* Madrid, ed. Gredos, 1983.

COROMINAS Joan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* Volume I, Ed Francke, Berna, 1954.

ESTÉBANEZ CALDERON Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1999.

GARDES-TAMINE Joëlle, HUBERT Marie Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2002.

MARCHESE Angelo, FORRADELLAS Joaquin, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria,* Barcelona, Ariel, 1994.

MOLINER María, *Diccionario María Moliner* Segunda edición, Madrid, Gredos, 1998.

MORALES Félix, *Diccionario de Chilenismos,* Valparaíso, Puntángeles Universidad de Playa Ancha, 2006.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española* XXII, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

ROBERT Paul, REY Alain, *Le Grand Robert de la langue française*, Le Robert, Paris, 2001.

ROUDINESCO Élisabeth, PLON Michel, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 2006.

X. Thèses et travaux universitaires

LÉZIART Françoise, *La chronique au Mexique, un genre littéraire ?* Thèse de doctorat. Université Paris III, Thèse doctorale sous la direction de Monsieur Claude Fell, janvier 1992.

LÓPEZ Isabelle, *La question du genre dans les chroniques de Pedro Lemebel*, Université

Paris IV- Sorbonne, Thèse doctorale sous la direction de Milagros Ezquerro, 2007.

NAVARRETE HIGUERA Carolina, *Los Procedimientos escriturales y la construcción de memoria del país en las crónicas de Pedro Lemebel,* Mémoire de Master 2 sous la direction de Madame María Angélica Semilla Durán, Université de Lyon 2, 2008.

MOLINA Iván, *La Ciudad híbrida en la Esquina es mi corazón de Pedro Lemebel,* Mémoire de Master 2, sous la direction de Cristian Cisternas, Universidad de Chile, 2004.
http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2004/molina_i/html/index-frames.html

TOCORNAL OROSTEGUI Catalina, *Una mirada a la loca de Pedro Lemebel : de figura privilegiada a figura pragmática*, Mémoire de Master 2, sous la direction de la professeure Kemy Oyarzún, Universidad de Chile, 2007.
http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2007/tocornal_c/html/index-frames.html

SOUQUET Lionel *« Autofiction, homosexualité et subversion dans la littérature latino-américaine postmoderne : La « folle » évolution autofictionnelle Arenas, Copi, Lemebel, Puig, Vallejo* », Habilitation à diriger des recherches, sous la direction du Professeur Milagros Ezquerro, Université Paris-Sorbonne Paris IV.

VAILLANT Alexandre, *Lacan, Deleuze et Guattari : Processus et structure*, Mémoire de D.E.A sous la direction de David Franck Allen et d'Emmanuelle Borgnis-Desbordes, Université de Rennes 2, 2000.

XI. Autres

AGAMBEN Giorgio, *Homo sacer*, Paris, Seuil, 1998.

AGAMBEN Giorgio, *L'ouvert,* Paris, Payot & Rivages, 2006.

ÁLVAREZ CERDA, Angélica « *Agroindustria chilena, las temporeras y el empleo precario* » (2009)
http://www.solidar.org/IMG/pdf/c12_estudiogn_chilemyt.pdf

AUGÉ Marc, *Non-lieux Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

AUSTIN John, *Quand dire c'est faire,* Paris, Seuil, 1970.

BATAILLE George, *L'érotisme,* Paris, Minuit, 1957.

BECERRA Eduardo, « La narrativa contemporánea: Sueño y despertar de América, en *Historia de la literatura hispanoamericana »* de Fernández, Teodosio, Millares, Selena y Becerra, Eduardo, Madrid, Editorial Universitas, 1995.

BEVERLEY John et ACHÚGAR Hugo, *La voz del otro: testimonio, subalternidad y voz narrativa,* Lima : Berkeley, Latinoamerican Editores, 1992.

BLANCO Fernando, *Desmemoria y perversión : privatizar lo público, mediatizar lo íntimo, adsministrar lo privado*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2010.

BOZA C, « La recuperación de Santiago : la recuperación del río Mapocho », *El Mercurio*,

Cuerpo E, Santiago de Chile, 2001.

CALINESCU Matei, *Cinco caras de la Modernidad,* Madrid, Tecnós, 1991.

CASAS Francisco, « Fotógrafo por encargo » catalogue *Yeguas del apocalipsis : lo que el Sida se llevó*, Santiago de Chile, 2011.
http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/lo-que-el-sida-se-llevo/

CASTILLO Alejandra, « Ars disyecta ». *Aisthesis* [online]. 2012, n°51, pp. 11-20. Disponible en:
http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812012000100001

CASTRO Víctor Hugo, *Gladys Una vida por la Humanidad,* Santiago de Chile, La vida es hoy-Fundación Gladys Marín, 2008.

CERTEAU Michel (de), *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

CRETTIEZ Xavier, *Les formes de la violence*, Paris, La découverte, 2008.

CONTARDO, Oscar, Raro,

DE MUNCK Jean, « Les critiques du consumérisme » in *Redéfinir la prospérité*, CASSIERS Isabelle, Paris, De l'Aube, 2013.

DE RAMÓN Armando, *Historia de una población urbana*, Santiago de Chile, Catalonia, 2007.

DREYFUS Hubert, RABINOW Paul, *Michel Foucault : Beyonds Structuralism and Hermeneutics*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

FRASER Nancy, *Qu'est-ce que la justice sociale ?* Paris, La découverte, 2005.

GALTUNG Johan, « Violence, war and their impact » http:// them.polylog.org/5/fgj-en.htm, 2004.

GARCÍA CANCLINI Néstor, *Culturas híbridas*, Barcelona, Paidós, 2001.

GARCÍA CANCLINI Néstor, *Noticias recientes sobre la hibridación* en :
www.cholonautas.edu.pe/pdf/SOBRE%20HIBRIDACION.pdf

GARCíA CANCLINI, Néstor *Imaginarios Urbanos*, Eudeba, Buenos Aires, 2005.

GRAMSCI Antonio, *Lettere dal carcere*, Torino, Einaudi, (1949) 2007.

KOMI KALLINIKOS Christina, *Digressions sur la métropole*, Paris, L'harmattan, 2006.

KRISTEVA Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983.

KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur,* Paris, Seuil, 1983.

LACAN Jacques, *Le séminaire III Les psychoses,* Paris, Seuil, 1981.

LACAN Jacques, *Le séminaire livre IV*, La relation d'objet (1956-1957), Paris, Seuil, 1994.

LACAN, Jacques, « Le symbolique, l'Imaginaire et le Réel », *Paris, Bulletin de l'association freudienne* N°1, 1982.

LAPLANTINE François, *Le sujet essaie d'anthropologie politique*, Paris, Téraèdre, 2007.

LAPLANTINE François, NOUSS Alexis, *Métissage,* Dominos Flammarion, 1997.

LOROT Pascal, *Histoire de la géopolitique*, Paris, Économica, 1995.

LUDMER Josefina, *El cuerpo del delito. Un manual,* Buenos Aires, Perfil, 1999.

MARTIN BARBERO Jesús, *De los medios a las mediaciones,* México, Editorial Gustavo Gili, 1987.

MARTIN-BARBERO Jesús, « El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada » *Narraciones anacrónicas de la modernidad*, Ed. Herman Herlinghaus, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2002.

MASIELLO Fransine, « Las políticas del texto, La representación de lo popular » *El arte de la transición,* Buenos Aires, Norma, 2001.

MATTELARD Armand, *La globalisation de la surveillance aux origines de l'ordre sécuritaire*, Paris, La découverte, 2007.

MORAÑA Mabel, *Espacio Urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburgh, Instituto Internacional de literatura iberoamericana, 2002.

MOSQUERA Gerardo, *Copiar el éden*, Santiago de Chile, Puro Chile, 2008.

MOULIÁN Tomás, *Chile anatomía de un mito,* Santiago de Chile, LOM, 1997.

MUÑOZ Gonzalo, « El gesto del otro » en *Cirugía plástica,* Berlín, NGBK, 1989.

MOUFFE Chantal, *En torno a lo político*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2007.

NIETZCHE Friedrich, *La volonté de puissance II*, Paris, Gallimard, 1995.

ORTEGA Eliana, « Entrevista a Elena Poniatowska por Rubí Carreño y Fernando Blanco » *Más allá de la ciudad letrada. Escritoras de nuestra América,* Santiago de Chile, Isis, 2001.

PRATT Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation,* Nueva York, Routledge, 1992.

QUIROGA, José, *Mapa Callejero*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

RAMA Ángel, « La dialéctica de la modernidad en José Martí » *Estudios Martianos*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1974.

RAMOS Julio, *Desencuentros de la Modernidad en América Latina*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2003.

RANCIÈRE Jacques, *Au bord du politique*, Paris, La fabrique, 1998.

RANCIÈRE Jacques, *Politique de la littérature*, GALILÉE, Paris, 2007.

REVEL Judith, *Le dictionnaire de Michel Foucault*, Paris, Ellipses, 2009.

RICHARD Nelly, *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis),* Santiago de Chile, Cuarto propio, 1998.

RICHARD Nelly, *Residuos y metáforas,* Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000.

SANTANDER Pedro, AIMONE Enrique, « El Palacio de la moneda : el trauma de los Hawker Hunter a la terapia de los signos » en *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, Noviembre N° 32, 2005.

SARLO Beatriz, *La Ciudad vista* : *Mercancía y cultura urbana,* Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

SARTRE Jean Paul, *Critique de la raison dialectique*, cité par Juan José Sebreli dans *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, *seguido de Buenos Aires, Ciudad en crisis*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

SOMMER Doris, *Ficciones fundacionales*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2004.

SONTAG Susan, *La maladie comme métaphore*, Paris, Christian Bourgeois, 2005.

SONTAG Susan, *L'œuvre parle* Vol 5, Paris, Christian Bourgeois, 2010.

SUTHERLAND Juan Pablo, *Nación Marica prácticas culturales y crítica activista*, Santiago de Chile, Ripio, 2009.

SUTHERLAND Juan Pablo, *A corazón Abierto*, Santiago de Chile, Sudamericana, 2002.

VERGARA Pilar, *Auge y caída del neoliberalismo en Chile*, Santiago de Chile, FLACSO Ediciones Ainavilo, 1985.

ZOURAVICHVILI François, *Le vocabulaire de Deleuze,* Paris, Ellipse, 2003.

XII. Cybergraphie complémentaire

http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/doc_jm_gob_pino8/DMdocjm0005.pdf

http://www.antoniorios.com/biografia.htm

http://www.theclinic.cl/

http://www.camara.cl/camara/media/docs/discursos/21mayo_1990.pdf,

http://www.cidh.org/annualrep/87.88sp/cap.4a.htm

http://www.cnrtl.fr/

http://correo.uasnet.mx/cronicadesinaloa/documentos/cronica%20y%20fin%20de%20siglo.htm

http://www.ddhh.gov.cl/ddhh_rettig.html,

http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=121&groupe=Anti%20Oedipe%20et%20Mille%20Plateaux&langue=1
http://www.franciscopello.com/presentacion.html
http://www.indh.cl/informacion-comision-valech
http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0044764.pdf
http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/perder-forma-humana-imagen-sismica-anos-ochenta-america-latina
www.leychile.cl,
http://miguelpaz.blogspot.com/2001/12/entrevista-pedro-lemebel.html, [vendredi 7 décembre
http://objetolibro.com/2013/09/06/chile-pedro-lemebel-gana-premio-de-literatura-jose-donoso-2013/
http://www.universalis.fr/encyclopedie/anomie/,
http://www.uchile.cl/portal/presentacion/la-u-y-chile/acerca-de-chile/8141/himno-nacional
http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/abalos_c/html/index-frames.html
http://www.radiotierra.info/node/1844
http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/EIDOLON.HTM
http://www.senado.cl/fin-al-binominal-en-ardua-y-extensa-sesion-despachan-nueva-composicion-del-congreso-y-sistema-electoral-proporcional/prontus_senado/2015-01-13/101536.html
http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/lo-que-el-sida-se-llevo/

XII. Peintures, Films, Vidéos

RUBENS P, *Bacchanal*, Gravure sur cuivre, 1557-1640, Anvers, Musée Plantin-Moretus.

BUÑUEL Luis, *Los olvidados*, México, 1950.

HITCHCOCK Alfred, *Rear Window*, États-Unis, 1954.

QUENSE Verónica, « *Corazón en fuga* », Santiago de Chile, Producciones la Perra, 2008. http://cinechile.cl/pelicula-982

Interview, *Trazo mi Ciudad*, https://www.youtube.com/watch?v=n21S1UQoMlA

Tango *Los muchachos de antes no usaban gomina*, Paroles de Manuel Romero, musique de Francisco Canaro (1926)

Milonga *¿Dónde están los varones?,* Paroles de Azucena Maizani, Musique de Francisco

Trópoli

Entrevista a Pedro Lemebel *Off the Record UCV-TV*. http://www.arcoiris.tv/scheda/es/122/

XIV. Ouvrages consultés sans participer directement dans notre développement

AUGÉ Marc, *Los no lugares: Espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad,* Barcelona, Gedisa, 1996.

BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand* Vol I, Paris, Flammarion, 1985.

CHAKRAVORTY SPIVAK Gayatri, *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Paris, Amsterdam, 2009 (2008).

LAVABRE Marie Claire, "Cadres de la mémoire communiste et mémoires du communisme", Bernard Pudal, Claude Pennetier, *Autobiographies, biographies, aveux,* Paris, Belin, 2001.

MAYOL Alberto, *El derrumbe del modelo la crisis de la economía de mercado en el Chile contemporáneo*, Santiago de Chile, LOM, 2012.

PASTÉN Agustín, « Paseo crítico por una crónica testimonial de la Esquina es mi corazón a Adiós Mariquita Linda de Pedro Lemebel» *Acontracorriente,* Vol 4, N°2, 2007. http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/275/403 [consulté le 3 janvier 2009]

SÁEZ Javier, *Teoría Queer y psicoanálisis*, Madrid, Síntesis, 2008.

SARDUY Severo, *Travestismos*, París, Piel de Leopoardo n°3 1994.

ANNEXE

Interview avec Gilda Luongo, docteur en littérature, écrivaine, chercheuse, féministe et amie proche de Pedro Lemebel.

C. N. ¿De qué manera la escritura de Pedro Lemebel cambia el escenario literario y social de Chile y de América Latina en el siglo XX?

G. L. Tu pregunta me lleva a pensar, antes que nada, en lo que Pedro Lemebel dijera en uno de los lanzamientos de las reediciones de uno de sus libros: "Antes los maricas no escribían". Creo que lo señaló en el evento de una nueva edición de *Loco afán*, texto que presentó el escritor Juan Pablo Sutherland[966] o en un conversatorio entre ambos escritores. Conecto este decir suyo, - la emergencia de la diferencia homosexual en el Chile conservador, presto a silenciar los sitios disidentes que hacen posible las transformaciones culturales y políticas tan necesarias- , con el escrito que él denominó "Manifiesto" y con otro que llamó "A modo de preludio"[967], de menor difusión que el primero nombrado. Este último texto lo leyó en la Universidad de Chile, por última vez, en una celebración que le hicieron desde el Departamento de Literatura de la Facultad de Filosofía y Humanidades el año 2013[968]. En ambos escritos Pedro desarrolla un explícito posicionamiento ético-estético-político acerca de cómo llega a ser el escritor que transformará la escena literaria, sin quererlo, sin proponérselo como vía o camino estético sinuoso, sin perseguir de modo convencional y tradicional la fama en las letras, haciendo explotar las bellas letras. La escritura de Pedro Lemebel será una alteración, una disrupción literaria porque su subjetividad no está cruzada por ningún ímpetu hegemónico desde el territorio autotélico de las letras. Formará parte de un alfabeto alterado que se compone de una "lengua salada", de "metáforas inmundas", de "deseos malolientes",

[966]Relanzamiento del libro de crónicas *"Loco afán"* (Editorial Planeta), de Pedro Lemebel, a cargo de Juan Pablo Sutherland, versión 29 feria internacional del libro de Santiago, 2009, Sala Acario Cotapos. Texto sin publicar.
[967] Lemebel, Pedro, disponible en: http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistacasa/273/flechas.pdf
[968] Ver:
http://www.filosofia.uchile.cl/noticias/110157/departamento-de-literatura-rinde-homenaje-a-pedro-lemebel

una "Babel de su lengua" en la que tienen cabida "mar y luz", "mar y sombra", la rabia, la ira. Su lengua con sabor de "arrastre de tango maricueca", de "bolero roquerazo". Cada letra de su alfabeto cimbreante en el trapecio de la escritura floreará como un "estilete", "como una prolongación de mi mano el gruñido la llora", dice de manera inigualable; en lugar de la claridad y de la emoción letrada produjo "una jungla de ruidos". Esto que Pedro Lemebel señala a modo de *ars* poética, manifiesta, asimismo, la alteración de los contextos del consumo literario y de circulación. Sus lectores y lectoras, jóvenes y mayores cercanos a la proliferación de las diferencias, a la justicia social, a la denuncia irreverente, lo amarán y se harán sus seguidores porque precisamente, en su escritura se escucha ese llamado de jungla de ruidos en la que tienen cabida las letras en llamas: sus crónicas. El Abecedario en llamas, hecho performance el año pasado en uno de los pasos peatonales de la Panamericana Sur, se incrusta en su escritura. Cada letra incendiada conforma la intervención de las zonas más ordenadas, de las figuras retóricas más elegantes para quedar transformadas, luego del fuego, en una mancha oscura, cenicienta, mancha que permanecerá alquitranada, y que será recibida con placer por quienes hemos querido, desde siempre, abrir los lugares estancos, simplones y repetidos de la literatura normativa, esa homosociabilidad sin brillo que se habla a sí misma como si sólo existiera ella en todo el horizonte letrado, en su letanía carente de atrevimiento y osadía estética, ética y política. Sí, así es como Pedro, bellamente, señala: "Aquí va este pentagrama donde la historia tambaleó su trágico ritmo. Les guste o no, pulso aquí el play de este cancionero memorial."[969] Por último, he dicho en un artículo lo siguiente sobre su escritura. "Quiero decir que Pedro Lemebel inaugura la escena escritural chilena con una boca llena. Boca abierta con una lengua que no se detiene, que se suelta y despliega para posarse, lamer, enroscarse, penetrar y libar la posibilidad de crear mundos a partir de escrituras-lecturas conectadas a referentes en movimiento; se encarama, -se sube al 'trapecio' en la creación, la invención, la acción, la intervención en/con las palabras-cuerpo, signos significantes, sonoridades y materialidades densas, llenas de ecos y resonancias múltiples siempre"[970].

[969] LEMEBEL Pedro, *op.,cit.,* p. 75.
[970] LUONGO Gilda, « Memoria del extremo Sur. Lemebel rima con San Miguel » en Marta Sierra (Coord.), *Geografías imaginarias. Espacios de resistencia y crisis en América Latina*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2014, p. 313. Con el título "Lemebel rima con San Miguel: memoria del extremo Sur", Disponible en http://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2014/04/Lemebel-rima-con-San-Miguel-memoria-del-extremo-Sur.pdf

C.N. ¿Cuál crees que será su legado en el dominio de la construcción de sociedad?

G. L. Creo que lo que llamas "legado", -no me gusta la palabra para referir a lo que Pedro nos provocó- ya ocurrió, empezó a ocurrir en los ochenta, plena dictadura con las performances de las Yeguas del Apocalipsis, y seguirá sucediendo. Es un movimiento ideacional y de acción inacabable que puede, sin duda, transformarse, transmutar como lo hizo desde los ochenta a los noventa y los dos mil en este país. Como señalé anteriormente, la escritura de Pedro circula cruzando una diversidad de masa de lectoras y lectores. Allí se encuentran quienes comenzaron a conocerlo a través de las publicaciones de sus escrituras en medios de circulación masiva, entre ellos "Página abierta", "La Nación", "Punto Final" y "The Clinic". Asimismo, están quienes lo seguían en su "Cancionero, crónicas radiales", transmitidas por Radio Tierra en los noventa. Luego, y hasta ahora, quienes perseguían/persiguen sus libros anhelando recibir algún autógrafo en su primera página. Muchos y muchas de sus lectoras se abrieron gozosos a los mundos de la diferencia de clase, de la diferencia sexual, de las marginalidades múltiples, a las luchas por los derechos de humanos y humanas que Pedro nos arroja con su verbo desatado, que nos canta encantando. A Pedro no le importaba ser pirateado, es decir, vendido en la cuneta de tal o cual calle, evadiendo así los horrorosos impuestos al libro, con tal de que sus lectores y lectoras amadas lo pudieran leer en este país, uno de nuestro Continente, en el que los libros resultan incomprables para una gran mayoría. Sin duda, las transformaciones sociales-culturales, políticas y artísticas que sus crónicas han dibujado de manera tan plural, irreverente y radical han calado hondo en los más jóvenes, convocándolos a la libertad creativa, activa, activista; en aquellos lectores y lectoras mayores, no se puede evitar reconocer las huellas acerca de cómo transformó sus imaginarios conservadores y hasta reaccionarios, típicamente chilenos. Habría que hacer un catastro en este sentido, hacer una radiografía de las lectoras y lectores de Pedro en su amplitud, e indagar los modos en que se vieron impactados vital, política y estéticamente en distintas épocas. Vuelvo a pensar, asimismo, en su performances, con las Yeguas del Apocalipsis tan disruptivas del ordenamiento socio-cultural dictatorial y las que continuó haciendo por sí solo hasta el año 2014[971]. Traigo a colación, a partir de esta vertiente creadora visual de Pedro,

[971] Ver: Juan Pablo Sutherland, "La voz cantante de la patota marica". Disponible en:

tres experiencias actuales y cercanas, herederas de Pedro y su arrojo creador: las Putas Babilónicas, colectivo del Liceo de Aplicación; el Colectivo Pedro Lemebel del Liceo Barros Borgoño y Roberto Bahamondes[972], estudiante de historia de la USACH cuyas acciones de arte le guiñan a Pedro en sus provocaciones.

C.N. ¿Cómo explicas que en un país tan conservador que solo en 1995 comienza el debate sobre la despenalización de la sodomía consentida, Pedro haya sido uno de los autores más leídos, y *pirateados*? ¿En qué reside su fuerza?

G.L. La despenalización de la sodomía y la derogación del artículo 365 del Código Penal ocurrieron, en realidad, en 1999[973]. Sólo insistiría en la cuestión ético-estético-política que su escritura incuba de modo inigualable en este país y en América Latina y resulta una provocación que mueve y remece los habituales modos de escribir y de leer. En los noventa, transición a la democracia pactada, la lucha de los movimientos de las diferencias sexuales resultaron fundamentales en contextos de supuesta apertura democrática, y Pedro fue muy cercano a estos movimientos, sensible a estas manifestaciones políticas, -insertas o no en la política tradicional o en la feminista-, fue capaz de crear una estética política que no dejó afuera a ninguno de los diferentes, raros, raras, de nuestra sociedad que emergían con voces inéditas en el marco histórico chileno: lesbianas, bisexuales, homosexuales, transexuales, locas, entre otr@s. Si las crónicas, en general, trabajan fuertemente con los referentes de manera insoslayable, Pedro supo hacerlo, además, desde su propia experiencia, es decir desde una incardinación apasionada, que se anhelaba política y vorazmente estética lo que posibilitó que su subjetividad, su memoria y su autobiografía militante y abiertamente homosexual, impulsaran una musicalidad que solo invita a danzar libremente en su trapecio, sin que importen los riesgos que ello implica. Pedro y su libre libertad es una experiencia del atrevimiento y del desafío que une, según mi mirada, estas tres puntas que explicito.

---

http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3826-2015-01-30.html

[972] Integrante del colectivo "Yeguas locas" que forma parte de la Coordinadora Feministas en Lucha.

[973] Ver: Víctor Hugo Robles, http://www.elciudadano.cl/2009/07/12/9395/nefando-10-anos-de-la-despenalizacion-de-la-sodomia-en-chile/. Cito: "En conclusión, siendo Eduardo Frei Ruiz – Tagle, Presidente de la República y María Soledad Alvear Valenzuela, Ministra de Justicia, fue promulgada la ley 19.617 el 2 de julio de 1999, transformándose en Ley de la República el 12 de julio de 1999. Desde ese memorable día, la sodomía consentida entre hombres adultos dejó de ser un delito en Chile, transformándose así en la victoria política, legal y simbólica más importante en la historia del Movimiento de Liberación Homosexual en Chile".

C.N. A pesar de su difusión literaria, Pedro Lemebel no existe en los planes y programas de lectura del Ministerio de Educación en Chile, es decir no es sugerido dentro del curriculum. ¿Crees que esto cambiará? ¿Cómo ves la figura de Pedro Lemebel en el futuro?

G.L. Mira, creo que Chile es un país de raigambre muy conservadora, tiene una matriz cultural colonial fuerte y las instituciones sociales que lo componen (familia, escuela, iglesia, estado) son de férrea estructura jerárquica, tradicionalista, prohibitiva, reformista. Mi experiencia de trabajo en los ámbitos de la sexualidad y la afectividad en educación, así como en los derechos reproductivos en el activismo, me lo ha demostrado con creces. Creo firmemente que no podemos esperar que la escuela legitime a algún autor o autora que innove y transgreda estos mandatos fijos y esclerosados. No podemos esperar sólo que la escuela, mandatada por el frágil Ministerio de Educación, hable de las diferencias sexo-género, de las diversidades de identidades múltiples y nómades. Estamos en una fuerte crisis educacional en Chile, tú lo sabes bien. Se ha desmantelado del currículum toda vertiente creadora, de corte reflexivo que pueda provocar revueltas en las y los estudiantes. Creo que lo que nos queda y nos ha quedado siempre es la multiplicación de estrategias culturales y sociales más abiertas, de diverso tipo, en distintos frentes de lucha, de apropiación de espacios, del armado de movimientos sociales y culturales que sean capaces de hacer circular aquello que nos libera. Esto implica explorar una enorme diversidad de espacios de formación cultural y política. En el caso de la escritura de Pedro Lemebel, soy partidaria de hacerlo circular sin restricciones, de ponerlo y exponerlo como nuestro y así hacer rodar sus efectos transgresores que multipliquen las sensibilidades y subjetividades desde su provocación ética, estética y política. Chile, con sus instituciones tan ordenadas y políticamente correctas, le negó el Premio Nacional de literatura, como ocurrió con Gabriela Mistral (lo logra tardíamente y vergonzosamente, luego de recibir el Premio Nobel) y luego con María Luisa Bombal, dos tremendas escritoras chilenas que se atrevieron desde sus escrituras a remecer lugares y zonas estancas de lo femenino normativo. A Pedro, por fortuna, nosotros y nosotras, ciudadanas insertos en categorías y territorios minoritarios, le dimos el mejor Premio, ese que él merecía, donarle nuestros tiempos de lectura amorosa y combativa, de dedicación receptora ancha a su

labor artística, este reconocimiento no tiene, ni tendrá, punto final.

C.N. Uno de los ejes de su proyecto literario fue develar las subjetividades invisibilizadas, menospreciadas, exiliadas del imaginario, o quizás pervertidas por cierto imaginario. ¿Cómo podrías definir o comentar este eje de su proyecto? ¿Cuáles crees que fueron sus gestos escriturales respecto a las subjetividades convocadas por su pluma? ¿Crees que existe algún escritor latinoamericano que haya desarrollado un proyecto similar?

G.L. Bueno, creo que su propia subjetividad está mezclada a esas otras que tú mencionas. El tinte autobiográfico en Pedro es inevitable a la hora de leerlo críticamente. Auto-bios graphé forman una conjunción que irradia hacia otras y otros que se encuentran en un tenor similar, semejante. Él es un autor cercano a lo abyecto, ese lugar que queda afuera, que no tiene sitio, que busca por lo tanto, entre resquebrajamientos de lo social, habitar lugares posibles. Lugares obscenos, fuera de la escena normativa. En este lugar no sólo sitúo la diferencia sexual abyecta, sino el sitio eriazo de la pobreza, nunca dicha en este Chile consumido por la doctrina neoliberal desde los ochenta. Siempre se menciona en su escritura la cuestión de los derechos humanos o de las humanas relativo a los eventos producidos por la dictadura militar, la diferencia sexual en su más ancha creación, pero el sitio de la pobreza, como experiencia material se pasa por alto, como si al mencionarla estuviéramos cometiendo un desatino. Este punto ha llegado a ser tan políticamente oscurecido en Chile, sin embargo en la escritura de Pedro se hace carne y hueso vivos. La cuestión de la clase social en nuestro contexto de país, siempre ha resultado incómoda porque nos arroja a la cara lo horrorosamente discriminadores que podemos llegar a ser desde este sitio abyecto. Sobre todo en los ámbitos de la literatura. Como si no quedara bien señalar el origen de clase pobre de las y los autoras/es más destacados de Chile y de América Latina ¡Si no es necesario posicionarse críticamente desde allí! Con la escritura de Pedro es absolutamente relevante, en mi opinión. Y esta diferencia política está pulsando como vena abierta en la mayor parte de sus escritos, aun cuando no sea dicha de modo directo a través de experiencias explícitas de la miseria material. Si antes esta diferencia había sido trabajada por autores chilenos de modo magistral, tales como Manuel Rojas, Nicomedes Guzmán, José Donoso, o por autores latinoamericanos como Juan Rulfo de

México, José María Arguedas de Perú, con Pedro Lemebel esta zona de la pobreza material se hallará tramada entre diferencias múltiples. De este modo vuelve a aparecer ese fuego escritural, esa llamarada que grita las diferencias de clase tejida, anudada con lo sexual abyecto, con lo indígena expoliado, con la diferencia sexual ligada a lo femenino normativo y estigmatizado, con las diferencias conectadas a la justicia y los derechos de los humanos y de las humanas. Tal vez Donoso, específicamente en *El lugar sin límites*, intenta un modo semejante. Pero, este paisaje abigarrado, heteróclito, no ha sido elaborado de este modo por ninguna pluma hasta ahora, menos con la textura palabrera que Pedro alfabetizó, su lengua que se enrosca para hacernos libar con ella. Por esa razón la escritura de Pedro Lemebel se hace inigualable.

C.N. Así como lo político es un rasgo esencial dentro de la constitución de las subjetividades lemebelianas, también está la presencia de la abyección. ¿Crees que este rasgo también puede ser político?

G.L. Yo entiendo que la escritura de Pedro Lemebel trama lo abyecto a partir de esas subjetividades vinculadas a las diferencias que construye desplegando así la suya propia. Desde mi perspectiva feminista, lo abyecto no sólo cruza los cuerpos, esos que no importan, como señala Judith Butler, sino también lo que queda fuera de escena, lo desechado, lo excluido, porque socialmente, culturalmente, no tiene lugar debido al repudio y entonces se abren zonas de lo invivible, inhabitable, impensable relativos a las diferencias. Hay una intemperie que nos asalta desde lo abyecto que es muy política porque convoca, de algún modo, una reacción ante esta exclusión y ella puede o quiere llegar a ser acción en medio de lo público, quiere ser manifestación multiplicada. La lucha entonces está a la mano, en nuestra mano para que territorios y sujetos que han sido construidos desde lo abyecto puedan entrar disruptivamente en terrenos de disputa social, cultural, artística. Parece paradójico, pero tal vez lo abyecto, desde una perspectiva política feminista, surge tan necesario porque de este modo logra aparecer el sujeto excluido, y sus territorialidades, disputando de este modo su emergencia y la de los otros y otras que lo construyen o constituyen como tal.

C.N. Otro de los ejes del proyecto literario de Lemebel fue su compromiso con la memoria histórica, comunitaria, personal. Me gustaría que ahondaras en este lazo de Lemebel con el ejercicio memorioso.

G. L. Con mucho gusto me refiero a esta entrada que he asediado gozosa en la escritura de Pedro. El hacía y deshacía este ejercicio todo el tiempo, con su música cantora, con sus relatos e invenciones orales en nuestras conversaciones y en su escritura, por cierto. Esta labor forma parte de su belleza. Cuando el año 2010 me invitó a presentar una nueva edición de su texto *De perlas y cicatrices*, quise tomar allí esta entrada: su labor memoriosa[974]. En esa ocasión abrí mi escritura sobre su texto con un epígrafe que tomé de una de nuestras conversaciones telefónicas (con fecha 15 del 10 del 2010): "Olvido, pero no perdono, al revés de mi mamá que me decía que perdonaba, pero no olvidaba". La encontré tan hermosa como memoria misma que quise vincularla a su labor en *De perlas y cicatrices*. Ahora pienso otra vez en esta aseveración suya, en esta confesión y creo que Pedro, cuando escribía hacía labor del recuerdo inconsciente, o más bien practicaba en su escritura y su habla lo que Ricoeur llama el "olvido de reserva"[975]. Este implica una existencia inconsciente del recuerdo, la latencia del olvido, dice el filósofo francés. Como tesoro del olvido está allí pulsando y podríamos decir que constituye esa zona "a la que se recurre cuando 'me viene el placer de acordarme de lo que una vez vi, oí, sentí, aprendí, conseguí´."[976] Sin duda, Pedro hacía de la memoria un reservorio, un cultivo, una levadura, su simiente. En su escritura, en la narración y en las imágenes poéticas que cubren su prosa, cobra distintos relieves, tonos y matices, ya sea como olvido de reserva, como memoria feliz o desdichada[977]. En *De Perlas y Cicatrices* recorrí en las crónicas de Pedro ese tramo del pasado histórico herido de Chile y hablo del modo en que nos toma de la mano y nos pasea por las palabras, los referentes, las fotografías antiguas que componen el texto, y nos sube a su tren zigzagueante, uno en el que perlas y cicatrices se confunden y se traman sinuosas. Pedro quiere funar, denostar, castigar, culpar a la náusea

[974] Luongo, Gilda, "Perladas cicatrices: signos memoriosos en Pedro Lemebel", disponible en http://www.bibliotecafragmentada.org/perladas-cicatrices-signos-memoriosos-en-pedro-lemebel/
[975] Ricoeur, Paul, *La historia, la memoria, el olvido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 533-535, 536
[976] Luongo, Gilda, "Memoria y revuelta en poetas mujeres mapuche: intimidad/lazo social I" en *Aisthesis*, N° 51: 185-200, julio 2012, 199. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-71812012000100012&script=sci_abstract
[977] Ricoeur, Paul, *La historia, la memoria, el olvido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 633-

dictatorial militar/civil con sus personajes deleznables, pero también quiere acunar, mecer, restañar las heridas de los y las víctimas de las atrocidades cometidas por el terror estatal. Por otra parte, casi en la misma época, año 2009, yo había comenzado a trabajar en el artículo "Memoria del extremo Sur. Lemebel rima con San Miguel" que nació como idea parida en conjunto con Pedro. En el escrito, abordé la noción de contra memoria (Braidotti) e imaginación y perseguí en una selección de diecisiete textos, -algunos de ellos pensados entre ambos-, figuras relativas al territorio que habitamos juntos con Pedro. Éramos vecinos en esta comuna de la periferia Sur de Santiago, lo que hacía que nuestro deseo mutuo confluyera fácilmente ("La fidelidad al pasado no es un dato sino un deseo")[978]. En las cinco figuras abordadas se encuentran: memoria/infancia/pobreza: casa/calle; memoria púber/adolescente y diferencia sexual: escuela/calle; memoria del territorio poblacional: pobre arquitectónica heterogénea; memoria telescopio: antes/después del golpe y por último, memoria de personajes barriales: periferia-centro/centro-periferia. Finalizo el artículo así: "Descubro a Lemebel memorioso, lo descubro en el trapecio de su escritura a la búsqueda del (des)equilibrio y me contento de saberlo al fin en su pleno sueño y le digo: -siempre fuiste y has sido trapecista Pedro, en tu pintura, en tus dibujos, en tus *performances*, en la búsqueda incansable de la calle, de la justicia social, de amigos y amigas, del amor escamoteado "donde tuve un sueño de embriagado trapecista, sin red…" (*Adiós mariquita*…158); en el armado de tus casas, en ganarte la vida, en tus salidas y entradas a este país en la búsqueda de la madre tan… tan…tan…todo. Atesoras el mejor trapecio: tu escritura, en ella imaginación, memoria y afectividad logran hacerte volar por los aires junto a los pájaros de tus precoces manos. Esta escritura-memoria mía, es uno de los tantos focos con que soñabas –sueñas- y tú estás (estarás) en el centro de la pista iluminado por ella"[979].

C.N. Pedro Lemebel nos expuso a la lectura del cuerpo, de nuestros cuerpos, haciendo de la materialidad un tejido simbólico. ¿Crees que este ejercicio corpo-textual se

---

636

[978] Ibid, p. 633

[979] Luongo, Gilda, "Memoria del extremo Sur. Lemebel rima con San Miguel" en Marta Sierra (Coord.), *Geografías imaginarias. Espacios de resistencia y crisis en América Latina*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2014, p. 326. El mismo artículo con el título "Lemebel rima con San Miguel: memoria del extremo Sur", Disponible en http://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2014/04/Lemebel-rima-con-San-Miguel-memoria-del-extremo-Sur.pdf

transforma en una retórica corporal en su proyecto literario?

G.L. Tal vez sería posible enfocarlo así como lo haces. O tal vez no es retórica porque entonces se volvería letra-cuerpo domable, domeñable en tanto la retórica como arte del buen decir, Pedro estuvo lejos de esta normatividad. Tal vez es esa jungla de ruidos, como dice Pedro en "A modo de preludio", una propuesta que desarticule los cuerpos normativos, que evidencie las prácticas reguladoras que nos constriñen a pensar el cuerpo, los cuerpos, como lo que deberían ser sin pensar aquello de ficción que los supone generizados normativamente. Esto habría que pensarlo más anchamente. Perseguirlo en sus crónicas y elaborar una analítica crítica al respecto, sobre todo a partir de la presencia de la "loca" o del "travestismo"; de los cuerpos abusados de las mujeres; los cuerpos vejados y exiliados, torturados y desaparecidos; los cuerpos explotados y mercantilizados del neoliberalismo depredador del tercer mundo latinoamericano, entre otros.

C.N. Lemebel estableció una alianza con lo femenino desde su cambio de apellido que continuó afianzando en sus crónicas. Crees que para Pedro no existe diferencia entre mujer (minoría) y homosexualidad, puesto que ambos son minoría. En este sentido la literatura de Pedro no podría rotularse como literatura homosexual.

G.L. En julio del año 1996, fecha en que comenzó nuestro vinculo cómplice y amoroso, en una entrevista hecha a Pedro en mi casa de entonces en San Miguel, le propuse pensar en ese lugar complejo de asumir el apellido desde la genealogía de lo femenino en su biografía[980]. Cito la pregunta y la respuesta de Pedro:

G.L. "Cuando cambiaste de Mardones a Lemebel fue un gesto de paternidad hacia tu madre, fue como darle "carta de ciudadanía". ¿Pero también fue una especie de (con)fusión con ella?

P.L. Es bonita esta pregunta. Porque el nombre tiene mucho que ver con lo que hablábamos antes. El

[980] Ver: Luongo, Gilda, et. al. "La teatralización de Pedro Lemebel: el voyeur invertido sobre sí mismo". Disponible sur : http://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2013/05/LA-TEATRALIZACI%C3%93N-DE-PEDRO-LEMEBEL-EL-VOYEUR-INVERTIDO-SOBRE-S%C3%8D-MISMO.pdf

nombre en la homosexualidad es un fichaje, es una forma de detección, es el "dónde estás". Y en esta fuga de identidad el cambio de mi apellido tuvo que ver con la subordinación del nombre, en segundo lugar, de las mujeres en mi familia. Mi abuela cuando quedó embarazada de mi mamá se arrancó de la casa y para que no la encontraran ella se cambió apellido. No me preguntes cómo se inscribió con este Lemebel que no existe en el registro civil. Ella travistió su apellido, a lo mejor influyó cierta fantasía, cierto arribismo francés que tuvo. Se puso Lemebel y a ella le gustó como sonaba. A mi madre le puso Lemebel, mi madre es hija natural. Es un apellido que viene por heredad materna, porque todos los apellidos en este país son paternos, el apellido de tu mamá se lo puso su padre. A mí me pareció interesante esta elaboración clandestina de apellidos que tuvo mi abuela con el famoso Lemebel y por eso lo adoptó. En el gesto de cambiar mi apellido, no rechazo la experiencia con mi padre. Él lo entiende por el amor que le tiene a mi madre. Eso por un lado. En el gesto de cambiarme el nombre yo reconozco a mi madre en su orfandad, pero más bien hacemos una complicidad materna. La voz me la dio ella y cuando yo digo la voz, hablo de mi escasa construcción oral, de ahí viene todo. Generalmente el hombre es más parco no tiene esa fantasía carnavalesca y cotorra que yo hago con mi lengua. Además el discurso feminista nos ha aportado mucho a "Las Yeguas". Las mujeres tienen un discurso y mi homosexualidad, tiene hilachas con las que tejo un discurso. El discurso feminista me ha servido para plantear una diferencia, en una elaboración temporera de identidad, tal vez no solamente un discurso corporal como también lo tiene la mujer. No sé si más válido porque digo corporal, yo creo que el feminismo no es un esencialismo. Todo lo que yo estoy hablando es precisamente por haber pasado por ahí."

Como ves, en esta respuesta de Pedro sin duda que hay una opción de complicidad con la genealogía difusa, clandestina y oscura de las mujeres en su elección libertaria para nombrarse, para decidir el nombre propio en medio de circunstancias vitales opresivas y castigadoras. Esto es política feminista, sin duda alguna. Desde su sensibilidad homosexual, Pedro elige estar más cercano a esta zona, elige confundirse con ella porque también detecta allí esa incerteza identitaria. Lo convocan esas zonas grises de lo femenino anchamente pensadas. Sin esencializar necesariamente estas identidades múltiples y complejas de las mujeres en nuestro intento por construirnos, o devenir aquello que tal vez ignoramos y que está siempre tensionado por lo mandatado por las prácticas reguladoras. Por otro lado, las mujeres no somos minoría, llegamos a serlo a causa de las condiciones y circunstancias en las que el sistema sexo-género nos sitúa de modo androcéntrico, hegemónico y dominador. En este sentido, la homosexualidad, como territorio habitado por sujetos y designado como sitio

abyecto, se aproxima a las luchas feministas que, como bien señala Pedro, hemos levantado discurso, hemos hecho palabra para teorizar y denunciar aquello que nos constriñe y aplasta. Él no señala asumir completamente este discurso, señala haber intentado en su escritura construir hilachas posicionado como escritor homosexual. Creo que Pedro estuvo muy cercano a la diferencia sexual traducida como el lugar denostado y sometido de las mujeres, pero a la vez mantenía un distanciamiento desde ese otro lugar homosexual que era capaz de complicidad amorosa, intelectual, artística con las mujeres. De algún modo reconoce que esa locuacidad palabrera de las mujeres, Violeta Lemebel, la voz de su madre mediante, es un impulso que lo alimenta y lo nutre en su creación. Creo que muchas de sus amigas y cómplices cercanas experimentamos con él, de alguna u otra manera, la repetición y el eco de ese caldo de cultivo de lo femenino ideador y creador desde sinnúmeros abismos. Pienso, a la vez, que estos puentes entre Pedro y las mujeres fuertes y sensibles, le ofrecíamos una zona de reconocimiento que él buscaba, una especie de cobijo conectado al lugar de lo materno. Pero esta es otra punta compleja que habría que indagar más profundamente en su escritura.

C.N. Tú acuñaste una palabra para definir una de las aristas del trabajo de Pedro Lemebel que apunta a la combinatoria entre tristeza y risa: TRISA. Me gustaría que profundizaras un poco más en esta definición.

G.L. Cuando estaba indagando en el escrito sobre las crónicas y San Miguel, me quedé largo tiempo pensando en esa vertiente poética de la escritura de Pedro. En la proliferación de imágenes que suscita su lectura y que tiene su conexión con el lenguaje poético en tanto lógica que desata emociones profundas a partir de esa galería múltiple de sonidos, escenas, colores, sabores, olores y texturas, al mismo tiempo que arma mundos con los que podemos identificarnos con mucha facilidad. Entonces, de modo inevitable, pensé en César Vallejo, el poeta peruano de amar, quien es maestro en crear emociones intensas desde su creación en su poemario *Trilce*, a veces de difícil comprensión. Este funcionó como intertexto bello, una invención palabrera en la que se juntan dos términos hermosos: *tri*ste y du*lce*. Hice esta conexión con Pedro, pero algo fallaba en esta semejanza. La escritura de Pedro no es dulce, puede inclusive llegar a ser amarga por descarnada y brutal. Sí es triste. Hay una melancolía circulante, sobre todo en la relativa a los textos memoriosos y puede ser angustiosamente

provocadora en su denuncia de las violencias y vulnerabilidades de lo humano expuesto a las injusticias y exclusiones. Pero en su escritura no sólo emerge la tristeza como emoción preponderante, sino que junto a ella aparece la risa. Emoción liberadora, aquella que Mijail Bajtin ha trabajado, tan certeramente, en su impulso paródico que invierte y desarticula los lugares jerárquicos, que desmantela hegemonías y permite exorcizar la locura y la opresión. Pedro en su escritura es maestro en poner a circular esta risa, mordaz a veces, otras más tierna, aguda, burlona, venenosa. Ambas emociones están desplegadas en sus imágenes y construcciones de su alfabeto en llamas sin igual. Por ello vine a inventar, siguiendo el gesto poético vallejiano y emparentándolo con Pedro, una palabra síntesis para nombrar su estilo creador y ella bien podría ser "trisa": *tri*steza y ri*sa*. Al mismo tiempo, esta palabra existe como verbo en español, "trisar" que significa el canto de pájaros. Bien podría pensarse que "trisa" manifiesta el deseo de Pedro cuando dice, en "A modo de preludio", que él llega a la escritura, pero lo que quería en realidad era cantar.