

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

TISSAGE NARRATIF,  
LA CRÉATION DE L'IDENTITÉ PAR LE RÉCIT  
DANS *LE BAISER DE LA FEMME-ARAIGNÉE* DE MANUEL PUIG.

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
MARTIN GENDRON

JUIN 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Merci à Guillaume d'être mon port d'attache. Merci de ta confiance, de ta foi, de ton soutien et de ta fierté. Mon amour, le navire aurait bien vite sombré sans toi.

Merci à mes racines, Marc, Lancy, Yvon et Lise de m'avoir donné la chance encore et encore de faire quelque chose d'aussi fou que d'aimer les livres.

Merci à Émilie pour ses efforts de révision, ses conseils syntaxiques et sa qualité de précieuse référence.

Merci à Shawn Huffman d'avoir participé à la naissance de ce projet et de l'avoir guidé dans ses balbutiements.

Enfin, merci à Lori Saint-Martin pour son encadrement, sa clairvoyance et surtout sa patience indéfectible. Ce mémoire n'aurait pu être complété sans ses efforts et son soutien.

*À tous ceux pour qui un livre peut être une évasion de prison  
ou une main d'ami tendue.*

## TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	1
Introduction.....	1
Ce que les récits créent : notre projet .....	5
Comment les récits qui nous ont précédés influent sur le nôtre : corpus théorique.....	7
Chapitre 1 .....	11
Théories.....	11
1.1 Les théories queer .....	11
1.1.1 Les savoir pouvoir et la société de contrôle .....	11
1.1.2 La performativité.....	14
1.1.3 Le sexe, le genre, la sexualité et leur séparation .....	18
1.1.3.1 Sexe.....	18
1.1.3.2 Genre.....	20
1.1.3.3 Sexualité.....	21
1.1.3.4 La division de la triade.....	23
1.1.3.5 Homosocialité, hétéronormativité et hétérosexisme.....	24
1.2 Théories esthétiques et linguistiques.....	27
1.2.1 Le roman comme un genre plurilinguistique et dialogique .....	27
1.2.2 L'adresse comme une condition d'existence du soi .....	28
Chapitre 2 .....	31
L'extérieur : les discours prescriptifs .....	31
2.1 Le fonctionnement du discours de haine .....	32
2.2 Les discours qui cherchent à prescrire une identité .....	38
2.2.1 Discours scientifique : les notes de bas de page.....	38
2.2.2 Discours régulateurs : le pouvoir judiciaire.....	45
2.3 Discours adjuvants : le discours culturel.....	51
Chapitre 3 .....	56
Les protagonistes et leurs échanges : La parole vivante.....	56

3.1 La réarticulation du féminin à travers la parole de Molina : une démarche identitaire.....	56
3.1.1 Création d'identité par l'acte narratif .....	56
3.1.2 La revalorisation du féminin et du sentimental .....	58
3.1.3 Le détournement des codes .....	62
3.2 Le dialogue : formateur d'identité .....	67
Chapitre 4 .....	73
Le projet de Puig, ce que la parole crée .....	73
4.1 Le projet de l'auteur et la somme des discours .....	73
4.2 Un nouveau mode de dicible.....	75
4.3 – Le pouvoir de changer le lecteur.....	82
Conclusion.....	88
Bibliographie.....	94

## RÉSUMÉ

Le présent mémoire s'intéresse au potentiel de création identitaire sous l'angle du sexe, du genre et de la sexualité à travers l'acte narratif dans un roman, aux conséquences de cette création identitaire et au rôle du dialogisme dans ce processus. Il cherche à explorer comment il est possible de résister à une discrimination systémisée par le détournement et la réappropriation de codes culturels de genre et d'en tirer une source de force et de fierté, le tout, à travers l'acte narratif. Nous avons choisi comme corpus *Le baiser de la femme-araignée* de Manuel Puig pour l'importance accordée à la parole dans sa construction, qui prend la forme de dialogues, et l'architecture du roman, qui met l'accent sur la confrontation entre la parole des personnages et les discours opposants. Les théories queer sont utilisées d'une part pour expliquer le contexte de discrimination sociale se traduisant par de l'homophobie et du sexisme, et d'autre part pour permettre la compréhension de l'identité selon d'autres formes que celles prescrites par les discours d'une société conservatrice. Les théories de l'énonciation et narratologiques sont convoquées à leur tour afin d'examiner la structure du roman et le projet de l'auteur. L'analyse se concentre ensuite sur les discours extérieurs : légal, scientifique et culturel, représentés par les genres intercalaires. Par la suite, nous étudions la parole des personnages et le processus de création identitaire à travers les récits cinématographiques, puis par l'échange des dialogues tout au long du *Baiser*. La suite s'intéresse à la confrontation des différents niveaux discursifs du roman, au projet de l'auteur qui en émerge et à ses répercussions extratextuelles.

Mots-clés : parole; création identitaire; discrimination; homophobie; queer; féminisme; littérature argentine; Manuel Puig; *Le baiser de la femme-araignée*

## INTRODUCTION

*Quant à lui, le petit, il vous a jamais appartenu. Il m'a jamais appartenu non plus. Il appartenait à ses mots et aux anges qui lui parlaient.*  
-Robert Lalonde, *Le Diable en personne*

Nous vivons de récits. Ce sont eux qui nous permettent d'établir un ordre, de fabriquer du sens au milieu du chaos. Ils sont essentiels à la création d'un soi et au maintien de sa cohérence à travers le temps. L'art de raconter n'est pas qu'une façon de divertir; il permet de former et de réitérer son identité à travers ses mots. C'est un procédé que Judith Butler a étudié dans *Le récit de soi*, comprenant dès le départ que l'élément primordial de cette opération dépend des autres et de la façon dont ils nous modèlent. La rencontre et le contact sont donc au centre de la possibilité même de se définir par la parole, car sans autrui, nul besoin et nulle possibilité de se distinguer. Plus important encore, autrui nous fait et nous défait, nous remet en question et nous modèle avant même qu'un seul mot nous ait échappé. C'est une dette que nous contractons envers autrui, un apprentissage qui lègue le langage et une fondation de soi antérieure à tout ce que nos récits pourront conjurer. Afin de pouvoir constituer son récit, il faut cependant avoir le droit et la liberté de l'exprimer. La parole peut emprunter certaines voies, mais d'autres lui sont interdites. Les moyens de contrôle des discours fonctionnent parfois par l'imposition d'un seul chemin prescrit, parfois au moyen d'une interdiction et d'une obligation de silence. C'est Foucault, dans *L'histoire de la sexualité*, qui a été le premier à identifier cette volonté de contrôle; il a relancé la question aux institutions en contestant leur légitimité et leur autorité en matière identitaire. Il en va ainsi dans la plupart des contextes, mais dans le cas d'une œuvre littéraire comme celle analysée dans la présente étude, un niveau s'ajoute : la médiation de l'auteur et de son travail. Nous nous intéressons ici à l'identité sous ses dimensions de genre, de sexe et de sexualité, et plus particulièrement, à ce qui est politiquement et discursivement permis ou interdit, imposé ou censuré.

Le sujet que notre mémoire se propose donc d'étudier est le processus de création identitaire à travers l'acte narratif dans un roman. Il s'agira d'explorer ses conséquences

textuelles et politiques sur les modes d'être et l'élargissement de la définition de l'humain et du semblable. Nous avons choisi pour cette étude *Le baiser de la femme-araignée* (1976). Ce roman de l'Argentin Manuel Puig (1932-1990) nous a paru particulièrement propice à notre étude puisqu'il accorde une très grande place à la parole des personnages en évacuant la plupart des signes de la narration traditionnelle. De plus, le conflit entre un gouvernement répressif et des prisonniers incarcérés pour leur idéaux et leur identité offre un exemple très clair de la dimension politique de la discrimination qu'opèrent les discours dominants. La richesse du *Baiser* s'exprime cependant dans le concert des discours et dans leurs différentes interactions. Nous nous intéresserons particulièrement à la façon dont les voix des protagonistes finissent par détourner et se réapproprier les signes et les codes à leur avantage dans un processus de séduction qui finit par atteindre le lecteur du roman lui-même.

*Le baiser de la femme-araignée* se déroule dans le contexte d'un régime dictatorial. Presque entièrement constitué des dialogues des personnages et sans l'intervention d'un narrateur traditionnel, il mettra en scène l'histoire de deux prisonniers, l'étalagiste homosexuel Luis Molina, condamné pour atteinte à la pudeur, et le prisonnier politique Valentin Arregui. Ils sont enfermés dans la même cellule de prison et Molina distrait son compagnon en lui relatant des films qu'il affectionne. Les deux hommes finissent par développer une affection réciproque et chacun se transforme au contact de l'autre. Se mêlent au texte des notes de bas de page insérées par l'auteur, où se confrontent diverses théories concernant la ou les causes de l'homosexualité. On apprend cependant que les geôliers, désireux d'obtenir de Valentin des informations sur ses co-révolutionnaires, utilisent Molina comme espion. Ce dernier, retournant sa veste, acceptera à la demande de Valentin de passer des informations aux résistants une fois libéré. Le tout se dénoue par la mort de Molina, sans que l'on puisse être certain de ses intentions, et se conclut par un certain optimisme de Valentin qui, même torturé à nouveau en prison, laisse croire qu'il gardera la volonté de résister.

Une brève histoire des régimes dictatoriaux du pays nous éclairera sur le climat politique dans lequel se déroule le roman<sup>1</sup>. L'Argentine a obtenu son indépendance de la métropole au terme d'un conflit qui s'est étendu de 1810 à 1818, même si la reconnaissance officielle de l'état argentin par les Britanniques et les Espagnols n'arriverait pas avant encore plusieurs années. L'État s'est ensuite doté de son propre gouvernement et les mandats présidentiels se sont succédés jusqu'au 20<sup>e</sup> siècle. L'économie du pays a souffert lors de la crise économique de 1929, ce qui a provoqué un fort exode rural vers les centres urbains. Un premier coup d'État en 1930 plonge le pays dans une période d'instabilité politique qui a finalement conduit à d'autres coups d'État et à la prise du pouvoir par les militaires. Cette période connue comme « l'infâme décennie » (Década Infame) est marquée par la corruption, la persécution de l'opposition politique et la fraude électorale. Le général Juan Perón prendra une première fois le pouvoir après la Deuxième Guerre mondiale, de 1946 à 1955. Grâce à des politiques populistes, à un fort soutien aux syndicats et à l'appui de sa charismatique deuxième femme Eva Perón (aussi connue comme Evita), il sera un dictateur populaire auprès des classes ouvrières. Son règne se termine lors de deux putschs successifs contre lui en 1955 et il s'exile en Espagne franquiste. Quelques généraux se succèdent et le pays replonge dans une période d'instabilité politique et économique alors que les militaires organisent des élections et finissent par reprendre le pouvoir. Un parti radical parvient à se faire élire en 1958 et lancera plusieurs réformes, ouvrant le pays aux investissements étrangers alors que Perón avait été jalousement protectionniste. Le président Frondizi sera déposé à son tour en 1962 par un autre coup d'État. Un président progressiste, Arturo Illia, est élu en 1963, puis chassé en 1966. Le renversement du gouvernement par le général Juan Carlos Onganía soumet le pays à une nouvelle dictature militaire qui dure jusqu'aux élections tenues en 1973. Le régime s'étant affaibli, les partisans péronistes sont alors vus comme les acteurs mieux à même à calmer la situation. Le président Cámpora se fait élire en guise de représentant de Perón, qui, inquiet de la division entre ses adhérents de droite et de gauche, décide de rentrer au pays. Il prend directement le pouvoir quelques mois après. Son second

---

<sup>1</sup> Le résumé qui suit s'inspire des sources suivantes : Gérard Guillerm, *Le Péronisme. Histoire de l'exil et du retour*, Paris, Publications de la Sorbonne, Paris, Éditions et matériels scientifiques, 1989, et Franck Lafage, *L'Argentine des dictatures, 1930-1983. Pouvoir militaire et idéologie contre-révolutionnaire*, Paris, L'Harmattan, 1991.

mandat se termine avec sa mort en 1974, après quoi sa troisième femme, Isabel Perón, lui succède jusqu'à sa propre déposition par un nouveau régime militaire en 1976. La dictature de 1976 à 1983, nommée « Processus de réorganisation nationale » (Proceso de reorganización nacional), a laissé derrière elle une grande vague de disparus, de prisonniers politiques, de tortures, de fusillés et d'enfants dérobés à leurs parents pour être adoptés par des partisans du régime. Le période de répression d'État de 1973 à 1981 est aussi nommée « guerre sale » (guerra sucia) et trouve des échos dans d'autres pays sud-américains tels que le Brésil et l'Uruguay. La dissolution du régime entre 1981 et 1983 donnera naissance à la nouvelle ère de démocratie contemporaine du pays. L'expérience de vie de Puig se déroule ainsi dans un contexte de répression, de violence et d'autoritarisme.

L'homosexualité est techniquement décriminalisée en Argentine à l'époque du *Baiser*, mais il n'existe aucune protection légale pour les personnes homosexuelles et la discrimination et les violences envers celles-ci sont critiques, particulièrement lors des périodes d'instabilité politique. Ils font partie des gens ciblés par les divers régimes et disparus au cours des dictatures, par exemple celle de 1976-1983. En plus des violences, les autorités médicales emploient à l'époque du *Baiser* la seconde édition du *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux* (DSMII), publié par la société américaine de psychiatrie et qui classe l'homosexualité et la transsexualité comme des maladies mentales. Nous nous attarderons aux influences de cette discrimination dans le roman lors du second chapitre de notre mémoire.

Manuel Puig est né en 1932 à General Villeguas, une petite ville d'Argentine. Il a grandi charmé par le cinéma, qu'il a plus tard étudié; il a tenté de devenir scénariste mais sans grand succès. Cet amour des films et de la culture populaire a perduré et transparaît dans son œuvre littéraire, comme l'illustre entre autres le personnage de Toto dans *La trahison de Rita Hayworth*, dont l'imaginaire ne se nourrit que de films. Puig a longuement vécu à l'étranger, d'abord dans ses années formatrices, pendant lesquelles il étudie le cinéma à Rome en 1956 grâce à une bourse. Il passera aussi par l'Angleterre, la Suède et les États-Unis. Il entame ensuite l'écriture de *La Trahison de Rita Hayworth*, qu'il publie en 1968. Son deuxième roman, *Le plus beau tango du monde*, paru en 1970, illustre encore sa grande affection pour la culture populaire. D'allégeance de gauche en plus d'être un indésirable en raison de son

homosexualité, Puig a été conduit à quitter sa patrie en 1973 en voyant le retour des militaires et de l'instabilité politique qui conduira finalement au régime dictatorial de 1976. Il s'exile au Mexique, où il écrira ses prochains romans comme *Le baiser de la femme-araignée*, qui vit le jour en 1976, et ne retournera plus en Argentine. Le fait d'assister à la montée d'une dictature a aiguisé son esprit politique, vision qui laisse ses traces dans son œuvre comme dans *Le baiser* et *Malédiction éternelle à qui lira ces pages* (1980).

### Ce que les récits créent : notre projet

Le présent mémoire explore l'hypothèse suivante : *Le baiser de la femme-araignée* présente des personnages évoluant dans une société qui, à travers différents discours, détermine et prescrit l'identité de ses sujets sous l'angle du sexe, du genre et de la sexualité. Cependant, grâce à certains procédés textuels, les protagonistes arrivent non seulement à résister, mais aussi à se créer une identité propre en modifiant et en brouillant l'usage courant de ces trois éléments. Enfin, notre mémoire s'intéressera à l'élargissement politique des possibilités identitaires et du discours de l'identitaire à travers la relation de séduction entre le texte et le lecteur.

Le roman de Puig a inspiré beaucoup d'études. On remarque tout d'abord une attention particulière portée aux questions cinématographiques : on s'est intéressé d'une part à la présence des films dans le récit et d'autre part à l'étude comparative du roman et de l'adaptation de 1985 d'Héctor Babenco<sup>2</sup>. Ces textes permettent de saisir l'importance de

---

<sup>2</sup> Michael Boccia, « Versions (Con-, In-, and Per-) in Manuel Puig's and Héctor Babenco's "Kiss of the Spider Woman", Novel and Film », *Modern Fiction Studies*, vol. 32, 1986, p. 417, En ligne, <[http://gateway.proquest.com/openurl?url\\_ver=Z39.88-2004&res\\_dat=xri:pao-us:&rft\\_dat=xri:pao:article:5040-1986-032-03-000003](http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:pao-us:&rft_dat=xri:pao:article:5040-1986-032-03-000003)>.

Claire Gauthier, *La voix des voix narratives de l'adaptation cinématographique du roman. Le baiser de la femme-araignée de Manuel Puig, réalisée par Héctor Babenco*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010, iv, 94 p., En ligne, <<http://www.archipel.uqam.ca/2668/>>.

Lise Gauvin et Michel Larouche, « J'aime le scénario, mais comme tu t'amuses à raconter, il faut bien que j'intervienne un peu, tu comprends? », *Cinémas*, vol. 9, n° 2-3, 1999, p. 53-66, En ligne, <<http://id.erudit.org/iderudit/024786ar>>.

Inga Karetnikova et Susanna Barber, « Cinematic Qualities in the Novel "Kiss of the Spider Woman" », *Literature/Film Quarterly*, vol. 15, 1987, p. 164, En ligne, <[http://gateway.proquest.com/openurl?url\\_ver=Z39.88-2004&res\\_dat=xri:pao-us:&rft\\_dat=xri:pao:article:b200-1987-015-03-000006](http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:pao-us:&rft_dat=xri:pao:article:b200-1987-015-03-000006)>.

l'influence du cinéma dans les procédés narratifs de Puig. L'article de Michael Dunne<sup>3</sup> poursuit cette lignée formelle en étudiant *Le baiser* du point de vue du dialogisme, ce qui ouvre d'autres pistes au niveau de la narrativité et des procédés textuels. Ensuite, on peut relever une série de textes s'intéressant au roman par le biais de la question des genres, à l'aide des outils des théories féministes<sup>4</sup>. Éclairants quant à la conception des genres du *Baiser*, ces textes tendent en revanche à voir les genres selon une conception binaire (masculin/féminin) alors que le roman cherche au contraire à brouiller leur définition. Une dernière catégorie de textes s'attaque au récit au moyen des théories *queer*<sup>5</sup>. Prenant en compte la triade sexe-genre-sexualité, ces analyses nourrissent l'étude présente et sont pertinentes au chapitre de la compréhension de l'identité et des fonctions sociales et politiques dans le récit.

---

<sup>3</sup> Michael Dunne, « Dialogism in Manuel Puig's "Kiss of the Spider Woman" », *South Atlantic Review*, vol. 60, n° 2, 1995, p. 121-136, En ligne, <<http://www.jstor.org/stable/3201304>>.

<sup>4</sup> Mary Lorenzo Alcalá et Kimberly Contag, « On Politics and Psychoanalysis in Puig's Second Trilogy ». *World Literature Today*, vol. 65, n° 4, 1991, p. 651-654, En ligne, <<http://www.jstor.org/stable/40147608>>.

Carolyn Pinet, « Who Is the Spider Woman? », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 45, n° 1/2, 1991, p. 19-34, En ligne, <<http://www.jstor.org/stable/1346921>>.

Shari A. Zimmerman, « "Kiss of the Spider Woman" and the Web of Gender », *Pacific Coast Philology*, vol. 23, n° 1/2, 1988, p. 106-113, En ligne, <<http://www.jstor.org/stable/1316690>>.

<sup>5</sup> José Amícola, « El debate queer ». *Lectures du Genre : ...dans la Production Culturelle Espagnole et Hispano-Américaine*, vol. 1, 2007, p. (pas de pagination), En ligne, <[http://gateway.proquest.com/openurl/openurl?ctx\\_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res\\_ver=0.2&res\\_id=xri:ilcs-us&rft\\_id=xri:ilcs:rec:mmla:R04088643](http://gateway.proquest.com/openurl/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:ilcs-us&rft_id=xri:ilcs:rec:mmla:R04088643)>.

Ross Chambers, *Room for Maneuver : Reading (the) Oppositional (in) Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, coll. « Theory and history of literature ». 1991, xx, 290 p.

Jamie Davis, « Queering Argentina : The Repatriation of the platero maricón in Manuel Puig's *El beso de la mujer araña* », *Hispanet Journal*, vol. 1, 2008, p. 1-18, En ligne, <[http://gateway.proquest.com/openurl/openurl?ctx\\_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res\\_ver=0.2&res\\_id=xri:ilcs-us&rft\\_id=xri:ilcs:rec:mmla:R04131526](http://gateway.proquest.com/openurl/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:ilcs-us&rft_id=xri:ilcs:rec:mmla:R04131526)>.

Graziana Ramsden, *Manuel Puig, Pedro Almodovar and the politics of camp*, Ph.D., Santa Barbara, University of California, 2003, 210 p., En ligne, <<http://proquest.umi.com/pqdweb?did=765244061&Fmt=7&clientId=13816&RQT=309&VName=PQD>>.

Erin H. Redmond, *Square pegs : The political function of ambiguous gender and sexuality in three novels from the Southern Cone*, Ph.D., Austin, The University of Texas at Austin, 2008, 180 p., En ligne, <<http://proquest.umi.com/pqdweb?did=1757055901&Fmt=7&clientId=13816&RQT=309&VName=PQD>>.

L'intérêt de notre projet de recherche tient à deux aspects novateurs : l'examen du processus de création identitaire que Molina entame par son acte narratif, puis la compréhension des divers discours du texte comme concurrents. La parole est ici l'objet du combat, puisque la personne qui la contrôle possède le pouvoir de se réinventer ou même de contrôler autrui. Ainsi, nous considérons l'énonciation dans le texte comme une force créatrice et comme le lieu d'une possible résistance au contrôle de l'identité par le biais de discours opposés. Ce projet reconnaît donc l'importance du récit, du travail de conteur et des stratégies narratives employées par Molina comme centraux à la constitution de son identité. De plus, il relève la souveraineté de la parole, qui devient une question de vie ou de mort puisque, face aux discours qui cherchent à supplanter et à remplacer la voix de Molina dans l'espace de la page, l'échec signifie la mort.

#### **Comment les récits qui nous ont précédés influent sur le nôtre : corpus théorique**

Nous avons choisi de travailler d'une part avec les théories queer et d'autre part avec certaines théories linguistiques et esthétiques, notamment à partir de Mikhaïl Bakhtine. L'école du queer est née d'une convergence entre les études féministes et les études des minorités sexuelles. L'un de ses principes fondateurs est une volonté d'inclusion des différentes sexualités et identités de genre; il soutient le droit à l'auto-identification. Le mot queer peut désigner une école de pensée autant qu'un mouvement de revendication sociale organisé ou même un sujet caractérisant son identité par ce mot. L'ambiguïté qui en résulte est représentative de la pluralité des identités désignées par un même nom et elle est en accord avec les principes du queer : brouillage, démultiplication, éclatement. Il faut également remarquer, suivant cette vision, que les identités sont toujours considérées dans une dimension dynamique; il est courant de les voir changer et évoluer. Nous avons retenu la filiation queer en raison de l'appareil conceptuel qu'il fournit, qui est apte à expliquer la construction identitaire au niveau du sexe, du genre et de la sexualité ainsi qu'à remettre en question les discours dominants. Cette mouvance de pensée est appropriée puisqu'elle permet d'examiner le conflit entre les protagonistes, évitant une opposition binaire réductrice. Ces théories descendent directement du féminisme de la deuxième vague, qui a distingué en premier les aspects du sexe et du genre dans l'identité et particulièrement la construction

culturelle des identités sexuées. Les intellectuels queer ont poursuivi leurs travaux en insistant sur l'importance de la dimension dynamique et mouvante de l'identité.

Les théories linguistiques serviront de leur côté à étudier l'architecture textuelle du *Baiser* et comprendre l'interaction des différents discours. La polyphonie et le dialogisme de Mikhaïl Bakhtine seront les concepts clés lors de l'examen formel du roman et permettront d'expliquer les répercussions de la confrontation des différents discours employés par Puig. Nous portons de plus un grand intérêt à la construction du roman en tant que projet politique avoué de l'auteur. Nous pouvons nous y intéresser grâce autant à une entrevue donnée par Puig et dans laquelle il détaille ce travail, qu'aux concepts de Bakhtine, qui développe la question des intentions autoriales.

Notre mémoire comptera quatre chapitres. Un premier chapitre théorique et méthodologique présentera les concepts qui étayent notre réflexion.

Avant d'analyser les discours identitaires des personnages, il nous faut rendre compte des instances normatives présentées dans le roman et contre lesquelles Molina et Valentin se définissent. Ainsi, le deuxième chapitre portera sur les processus formels qui introduisent les discours scientifiques, politiques et culturels dans le récit, ainsi que sur leur caractère normatif. Nous les décrirons comme des discours extérieurs puisqu'ils sont les voix qui entrent en compétition avec celles des protagonistes. Il sera plus précisément question des notes de bas de page, du rapport de police et des récits de films, qui se réfèrent au cinéma étranger. Nous chercherons à voir comment ces procédés représentent des discours qui agissent politiquement sur les identités en cherchant à diriger ou à remplacer la parole des sujets, ou même lui refuser droit de cité. Les textes d'Eve K. Sedgwick et de Judith Butler serviront à éclairer les procédés hétéronormatifs, sexistes et homophobes qui sont illustrés dans le récit. Nous nous référerons de plus aux textes de Judith Butler (*Le pouvoir des mots*) et de Michel Foucault pour analyser les effets des discours.

Une fois cette analyse des discours extérieurs effectuée, le troisième chapitre s'intéressera au processus de création identitaire de Luis Molina à travers son acte narratif, mais aussi au dialogue avec Valentin et à la relation d'échange qui se crée entre les deux. Cette réciprocité les conduira à une meilleure compréhension l'un de l'autre et sera étudiée

grâce au concept de dialogisme proposé par Bakhtine. Il s'agira donc dans un premier temps d'examiner le travail que Molina réalise afin de se transformer en la femme-araignée à travers ses récits; il puise ainsi une force dans les archétypes féminins, contrairement aux normes sociales de la masculinité. C'est ce qui lui permet de résister à son incarcération et même de parvenir à son idéal de séduction. Nous ferons ici appel autant aux théories queer générales qu'à celles spécialisées dans l'énonciation par le biais d'autres travaux de Judith Butler, particulièrement *Undoing Gender* et *Le récit de soi*. Ces textes serviront à détailler le processus de création identitaire de Molina, effectué à travers ses récits. Dans un deuxième temps, nous étudierons la relation évolutive entre Valentin et Molina et passerons de l'examen des récits de Molina à celui des dialogues, que nous pourrions mettre en parallèle avec la dynamique du dialogisme de Bakhtine. *Le récit de soi* de Butler nous permettra de préciser le développement de cette relation en révélant comment autrui intervient dans la création d'une identité et constitue une part inextricable du processus.

Davantage centré sur le lecteur, le quatrième chapitre portera sur la structure du roman et la façon dont les différents discours sont confrontés dans le récit de façon à exprimer un projet politique précis. Nous nous y intéresserons à nouveau, appuyés par le dialogisme de Bakhtine. La somme de ces discours nous conduira à dégager les idéaux identitaires et de liberté que l'auteur fait porter à Valentin à la conclusion du *Baiser*. Il apprendra de Molina à reconsidérer sa propre identité de genre ainsi que la valeur du féminin. Alors que le dénouement est tragique, il conserve la possibilité d'une résistance que Valentin, transformé au contact de Molina, peut poursuivre. Les changements que tous deux vivent ouvrent la voie à une nouvelle conception ouverte et plurielle de l'articulation sexe-genre-sexualité. Ce chapitre examinera ensuite comment le roman permet par son contenu l'élargissement des possibilités identitaires et discursives à travers l'évolution des personnages, le tout, en réaction à un contexte social qui vise au contraire la prescription et la limitation des identités. Nous nous appuyerons sur *Room for Maneuver* de Ross Chambers et son concept d'oppositionnalité afin d'expliquer cette forme de résistance. Nous étudierons enfin, toujours avec l'aide de Chambers, la manière dont le lecteur est entraîné dans un réseau de récits qui le séduisent et le conduisent à sympathiser avec les personnages et à modifier sa conception de l'humain, du même et de l'autre. Cette dernière section mettra donc en lumière la façon dont

*Le baiser* touche son lecteur et le change en lui léguant le même espoir qu'à Valentin, celui de pouvoir poursuivre la résistance contre les discours et les pouvoirs hégémoniques.

À terme, notre projet permettra de mieux comprendre comment le genre narratif arrive à représenter différents niveaux de discours en conflit les uns avec les autres, de montrer leur incidence sur les identités individuelles, d'élargir notre conception du dicible et de repenser le rôle de la littérature comme moyen de résistance dans les sociétés qui cherchent à restreindre et à prescrire les possibilités identitaires.

## CHAPITRE 1

### THÉORIES

#### **1.1 Les théories queer**

Nous commencerons ce chapitre en présentant l'origine de plusieurs des concepts, c'est-à-dire le questionnement des études portant sur la sexualité proposé par Michel Foucault. Nous aborderons ensuite plusieurs outils employés par les théories queer, soit la triade-genre-sexe-sexualité et la performativité telle qu'entendue par Judith Butler. Deux facettes de l'homophobie, l'hétérosexisme et l'hétéronormativité, devront également être détaillées pour faciliter l'étude du texte de Puig. Enfin, nous parlerons tant de considération d'ordre linguistique comme le dialogisme du genre romanesque de Bakhtine et que de l'adresse comme condition d'existence selon Butler. Ces outils permettront de poser un regard informé sur les discours dans le texte et la portée politique de leur voix autant sur les identités sexuelles et genrées que sur la sexualité des personnages qui évoluent dans le roman. De plus, les concepts linguistiques serviront à l'analyse de la structure et de la composition du texte.

##### **1.1.1 Les savoir-pouvoir et la société de contrôle**

Avant de définir les différents concepts, il est nécessaire de montrer comment la réflexion critique sur la sexualité et les identités a été bouleversée par les théories de Michel Foucault. On lui doit d'avoir questionné le discours et l'étude de la sexualité en dressant tout d'abord un historique des savoirs du sexe, pour ensuite proposer sa propre interprétation. Il s'est intéressé entre autres aux pratiques du savoir du XIX<sup>e</sup> siècle en soulignant l'apparente neutralité dont elles s'étaient drapées :

Jusqu'à Freud au moins, le discours sur le sexe — le discours des savants et des théoriciens — n'aurait guère cessé d'occulter ce dont il parlait. [...] Et le seul fait

qu'on ait prétendu en parler du point de vue purifié et neutre d'une science est en lui-même significatif<sup>6</sup>.

En effet, la question était tout sauf neutre et les penseurs d'alors ont été aveuglés par leurs présupposés plutôt que de donner libre cours à une curiosité scientifique objective. Foucault parle d' « une science subordonnée pour l'essentiel aux impératifs d'une morale dont elle a, sous les espèces de la norme médicale, réitéré les partages<sup>7</sup> ». Le philosophe observe de plus que l'attitude des sociétés modernes face à la sexualité est moins une aversion et une invitation à la discrétion, que la marque d'un attrait pour un sujet présenté comme défendu : « Ce qui est propre aux sociétés modernes, ce n'est pas qu'elles aient voué le sexe à rester dans l'ombre, c'est qu'elles se soient vouées à en parler toujours, en le faisant valoir comme *le secret*<sup>8</sup>. » Comme n'importe quel sujet marqué d'opprobre, la sexualité est devenue source de fascination et l'apparence d'interdit séduit tout en donnant une impression de transgression à ceux qui l'explorent. Plus important encore, Foucault retient le moment où le sexe est passé d'une expérience ou d'une question purement législative à un objet de connaissance :

L'important, c'est que le sexe n'ait pas été seulement affaire de sensation et de plaisir, de loi ou d'interdiction, mais aussi de vrai et de faux, que la vérité du sexe soit devenue chose essentielle, utile ou dangereuse, précieuse ou redoutable, bref que le sexe ait été constitué comme un enjeu de vérité<sup>9</sup>.

De cette transformation en objet de savoir découle une nouvelle conception de l'identité : celle-ci prend désormais source dans les domaines médical et légal, pour ensuite avoir des échos dans le quotidien des sujets étudiés. Cette conception fonctionne de la façon suivante :

Ce pouvoir justement [celui de la société « bourgeoise » du XIX<sup>e</sup> siècle] n'a ni la forme de la loi ni les effets de l'interdit. Il procède au contraire par démultiplication des sexualités singulières. Il ne fixe pas des frontières à la sexualité; il en prolonge

---

<sup>6</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, coll. « Tel » n248, Paris, Gallimard, 2006 (1976), p. 71-72.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 76.

les formes diverses, en les poursuivant selon des lignes de pénétration indéfinie. Il ne l'exclut pas, il l'inclut dans le corps comme mode de spécification des individus<sup>10</sup>.

Il s'agit donc, non plus de pratiques, mais d'identités au sens quasi zoologique, qui sont forgées à partir des seuls comportements sexuels, c'est-à-dire qu'elles forment l'élément qui détermine l'ensemble de l'identité. Selon Foucault, la façon de catégoriser n'a que très peu changé depuis le début de l'époque moderne : cette démultiplication des identités sexuelles inscrites dans la corporalité et définissant l'ensemble de l'identité des sujets est toujours aussi valable à l'époque contemporaine. La propagation de ce système de production des identités instaure un pouvoir sur ceux dont il surdétermine l'intelligibilité sociale. L'exemple consacré de ce système est la déclaration de sexe à la naissance, qui montre à quel point le genre est construit tôt et comment difficile il est d'y échapper. Les mots : « C'est un garçon, c'est une fille » lancent la production d'une identité dans une conception binaire difficile à contrer. La sexualité, transformée en objet de connaissance, prend un poids, comme le souligne Judith Butler dans sa lecture de Foucault :

The question of who and what is considered real and true is apparently a question of knowledge. But it is also, as Foucault makes plain, a question of power. Having or bearing « truth » and « reality » is an enormously powerful prerogative within the social world, one way in which power dissimulates as ontology. According to Foucault, one of the first tasks of critique is to discern the relation « between mechanisms of coercion and elements of knowledge »<sup>11</sup>.

On comprend ainsi que la dimension du pouvoir prend sa force dans le fait de dissimuler sa propre origine sous le couvert de ce que Foucault nomme *neutralité*. Le pouvoir n'apparaît donc pas comme un oppresseur, puisqu'il se présente comme désintéressé et même altruiste. Butler avance plus loin sa propre théorie, selon laquelle c'est ce contexte qui a permis à la société bourgeoise du 19<sup>e</sup> siècle de se perpétuer et de se renouveler en s'arrogeant la position dominante, celle de l'universalité : « Cornered then between a compulsory heterosexuality and a prohibited miscegenation, something called culture, saturated with the anxiety and

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>11</sup> Judith Butler, *Undoing Gender*, New York, Routledge, Taylor & Francis, 2004, p. 215.

identity of dominant European whiteness, reproduces itself in and as universality itself.<sup>12</sup> » Présentée comme la norme et le non problématique, cette culture assure sa prédominance en dissimulant les procédés qui la maintiennent au sommet. Remarquons par exemple la création de la dichotomie hétérosexualité/homosexualité, qui désigne l'homosexualité comme l'Autre et dirige son attention sur sa définition sans pour autant reconnaître la création de l'hétérosexualité en tant que sujet supérieur. Cette culture dominante empêche donc toute forme de remise en question en désignant un objet qui est son contrepoids, et s'en sert pour détourner l'attention de ses propres procédés. L'un des éléments que Butler souligne ici est la dimension réitérative de cette transmission, dimension essentielle de la performativité qui sera détaillée plus bas. Ayant posé ce cadre théorique, il est maintenant possible de présenter les outils plus spécifiques qui serviront à l'analyse textuelle.

### 1.1.2 La performativité

La performativité occupe un rôle prédominant dans la pensée queer. Elle possède deux aspects, l'un langagier et l'autre lié à la représentation de soi. Il est également important de garder en tête qu'elle n'est significative que lorsqu'on considère sa dimension temporelle. Nous reviendrons sur ce point.

Judith Butler a élargi la portée du concept à partir des recherches du linguiste John Langshaw Austin (*How to Do Things with Words*) et le présente « comme la pratique réitérative et citationnelle par laquelle le discours produit les effets qu'il nomme<sup>13</sup> ». En d'autres mots, Butler souligne la capacité de répétition du langage et sa propension à dissimuler les traces de ses renouvellements. La langue possède une capacité d'action que Butler divise en deux catégories qui opèrent conjointement :

Alors que les actes illocutoires opèrent par le biais de conventions, les actes perlocutoires opèrent à travers leurs conséquences. Le présupposé implicite est ici

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>13</sup> Judith Butler, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe*, trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2009, p. 16.

que les actes de discours illocutoires produisent des effets immédiats, que le dire est un faire, et que l'un est l'autre simultanément<sup>14</sup>.

Les mots sont donc capables d'actions, qu'il s'agisse de se réclamer d'un acte, de condamner ou encore de nommer. Butler donne comme exemple tout acte de rendre un jugement qui devient effectif à l'exact moment de son énonciation. Pour notre étude, la nomination a une importance toute particulière, puisque l'acte de donner un nom modifie son sujet ou son objet. On peut influencer diverses dimensions de l'identité par l'appellation. L'exemple de « C'est un garçon, c'est une fille » montre qu'on agit sur le genre d'une personne par les mots dès la naissance et qu'on peut renforcer cette première assignation à chaque utilisation du paradigme féminin ou masculin tel : « femme, mari, homme, gars, meuf, même, chum, blonde, mec, époux, épouse... ». Cette capacité d'imposer une identité par un nom peut être sollicitée par un sujet à propos de lui-même, mais elle peut aussi venir d'un sujet extérieur, sans la participation dudit sujet, ce qui ne manque pas d'implications politiques. Il sera question plus en profondeur de cet aspect dans la section du présent chapitre consacrée aux théories de l'énonciation. Il faut également noter que les mots ont le pouvoir de blesser par l'injure, comme : « tapette, maricón, queer, folle, faggot... » pour désigner un homosexuel. Butler signale que le vocabulaire employé pour décrire la souffrance relève de la douleur physique; et il y aurait ainsi une dimension de l'injure qui sort du domaine purement langagier et qui influe sur le corps. Il sera davantage question des discours de haine ainsi que des effets du système judiciaire dans notre premier chapitre d'analyse.

Un autre volet de la performativité concerne la performance, la dimension représentative de l'identité, qui entrelace le corps et le langage. Si on reprend l'exemple de la désignation à la naissance « c'est un garçon, c'est une fille », on remarque que les deux vont de pair puisqu'on constate tout d'abord le corps sexué pour ensuite décréter par le langage l'identité de genre qui sera imposée au sujet. Butler a tout d'abord expliqué cet aspect en utilisant le

---

<sup>14</sup> Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2004, p. 38.

langage théâtral, ce qui lui permet de comparer l'incarnation d'identités considérées comme imitées et celles qui leur seraient originales :

categories like butch and femme were not copies of a more originary heterosexuality, but they showed how the so-called originals, men and women within the heterosexual frame, are similarly constructed, performatively established. So the ostensible copy is not explained through reference to an origin, but the origin is understood to be as performative as the copy<sup>15</sup>.

La dimension de représentation, empruntée au théâtre, consiste en le mécanisme même qui anime la création et la reproduction des identités genrées, ce que Butler nomme la performance. L'exemple de catégories extrêmes ou anormales, ici les cultures de masculinité et de féminité butch/femme, permet d'illustrer le processus à travers lequel toutes les identités genrées, *incluant celles considérées comme normales*, sont produites. On dénature ainsi l'hétérosexualité normative ainsi que les identités de genre (masculin-féminin) figées.

Butler reconnaît cependant les limites de ces énoncés et prend garde de nuancer cette définition, particulièrement en rapport au corps :

Affirmer que le discours est formateur, ce n'est pas prétendre qu'il est à l'origine de ce qu'il reconnaît, qu'il en est la cause ou qu'il le compose entièrement; c'est plutôt dire qu'il ne peut y avoir de référence à un corps pur qui ne participe pas à la formation de ce corps<sup>16</sup>.

Elle complète en soulignant dans un ouvrage subséquent que le corps possède des spécificités propres d'où le langage est exclu :

Every time I try to write about the body, the writing ends up being about language. This is not because I think that the body is reducible to language; it is not. Language emerges from the body, constituting an emission of sorts. The body is that upon which language falters, and the body carries its own signs, its own signifiers, in ways that remain largely unconscious<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Judith Butler, *Undoing Gender*, op. cit., p. 209.

<sup>16</sup> Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, op. cit., p. 25.

<sup>17</sup> Judith Butler, *Undoing Gender*, op. cit., p. 198.

Notre acception du corps n'est donc pas entièrement soumise au discours, mais il n'est pas non plus possible de concevoir le corps sans faire intervenir le langage. De même, Butler considère le corps et le genre comme deux éléments distincts, mais dont la construction est en partie langagière. La séparation entre le sexe, le genre et la sexualité sera discutée en détail plus loin.

Il importe enfin de mentionner la part de dynamisme qui permet à la performativité de se réaliser. Comme mentionné plus haut, celle-ci prend tout son sens lorsqu'on considère sa dimension réitérative. La nomination et la performance du genre sont deux aspects qui doivent être constamment maintenus en vie par des réactualisations des actes de langage. Butler souligne que la performativité, particulièrement la nomination, n'est pas un acte délibéré et singulier, mais « à la fois l'établissement d'une frontière et l'inculcation répétée d'une norme <sup>18</sup> ». Le fait de subsister à travers des répétitions a pour effet d'entraîner un effacement des traces du procédé, et donc une occultation du processus même d'assignation identitaire, ce qu'on nomme comme sa capacité citationnelle. Dans un contexte de politique des identités, cela a pour effet, par exemple, de permettre à un système de représentation d'apparaître comme naturalisé et légitime, alors qu'il est construit de la même façon que ceux qu'il présente comme inférieurs :

Through performativity, dominant and nondominant gender norms are equalized. But some of those performative accomplishments claim the place of nature or claim the place of symbolic necessity, and they do this only by occluding the ways in which they are performatively established<sup>19</sup>.

Butler met ainsi en lumière la double nature citationnelle et productive du mécanisme de la performativité. Elle pose le processus comme étant au centre de l'établissement d'une culture où la norme dominante est blanche, hétérosexuelle, et où le genre et le sexe sont liés dans une définition naturalisée. Elle insiste sur la répétition du processus : « But is there a way to break out of this circle whereby heterosexuality institutes monolithic culture and

---

<sup>18</sup> Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, op. cit., p. 21.

<sup>19</sup> Judith Butler, *Undoing Gender*, op. cit., p. 209.

monolithic culture reinstitutes and renaturalizes heterosexuality<sup>20</sup>? » La question peut être lue comme rhétorique ou non, mais l'appareil critique de Butler est l'une des façons de remettre en question ce système, notamment par la séparation de la triade sexe-genre-sexualité, dont la cohésion factice assure la stabilité tant de l'hétérosexualité normative que des rôles hommes-femmes traditionnels, deux aspects du questionnement identitaire chez Puig. Nous examinerons davantage cet aspect dans le chapitre trois.

### 1.1.3 Le sexe, le genre, la sexualité et leur séparation

L'un des enjeux primordiaux de la pensée queer est de problématiser la conception naturalisée de ces trois catégories et de les séparer, afin de les considérer chacune comme un sujet en soi. L'intérêt est de contrer les idées reçues qui amalgament les concepts et entravent la réflexion et la contestation. C'est un travail auquel s'est livrée Eve K. Sedgwick dans *Epistemology of the Closet*, à travers une série d'axiomes qui nous mettent en garde contre les raccourcis intellectuels.

L'un des postulats principaux des théories queer, dans la foulée des études féministes, est que le sexe, le genre et la sexualité ne forment pas un bloc monolithique. Ils sont tributaires du discours en tant que concepts travaillés et réactualisés par celui-ci, et dont la détermination relève d'un enjeu politique. Nous ne définirons pas ces éléments de manière exhaustive, mais mettrons plutôt en lumière les mécanismes de prescription identitaires qui les régissent, afin de mieux les repérer lors de l'étude du *Baiser*. Ces observations permettront également d'illustrer les processus utilisés par les personnages pour déjouer les pressions identitaires prescriptives.

#### 1.1.3.1 Sexe

Le sexe est souvent considéré comme un des éléments les plus simples à identifier, puisqu'on l'associe directement à la corporalité. Butler résume le tout ainsi : « Sex is made understandable through the signs that indicate how it should be read or understood. These bodily indicators are the cultural means by which the sexed body is read<sup>21</sup>. » On identifie

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 87.

donc des éléments précis pour assigner le sexe du corps selon deux catégories distinctes, à partir d'un modèle binaire (garçon-fille) qui n'aurait d'autres exceptions que des anomalies confirmant la règle. Les combats pour les droits des intersexes ou des transsexuels, surtout contre la législation et le pouvoir médical, illustrent pourtant diverses autres possibilités. L'assignation du sexe à la naissance n'est pas sans parfois créer une discordance entre le sexe assigné et celui choisi par le sujet. La version actuelle du DSM (Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux) considère d'ailleurs encore cette discordance entre identité de genre et de sexe comme un trouble mental :

[Le trouble d'identité sexuelle, en anglais « gender identity disorder diagnosis » du DSM-IV] imagines that each individual has a relation to its « assigned sex » and that this relation is either one of discomfort and distress or a sense of comfort and being at peace. But this notion of « assigned sex » — sex « assigned » at birth — implies that sex is socially produced and relayed, and that it comes to us not merely as a private reflexion that each of us makes about ourselves but as a critical interrogation that each of us makes of a social category that is assigned to us that exceeds us in its generality and power, but that also, consequentially, instances itself at the site of our bodies<sup>22</sup>.

Ce que nous apprend ce diagnostic, tout comme la notion de sexe assigné, c'est que le sexe est aussi une dimension affectée par le discours et mêlée à notre capacité à être reconnus socialement. Il faut se conformer au discours ambiant afin d'entrer dans l'intelligibilité courante, ou simplement pour avoir accès à des ressources financières et médicales : « In other words, it may not be a matter of whether you can conform to the norms that govern life as another gender, but whether you can conform to the *psychological discourse* that stipulates what these norms are<sup>23</sup>. » On comprend donc que le discours peut avoir une importance capitale pour ce qui n'est de toute évidence plus purement corporel. La binarité mâle ou femelle est donc inadéquate pour comprendre toutes les possibilités identitaires liées au corps; on peut cumuler différents signes jusque-là considérés comme opposés ou encore revendiquer un statut neutre. Par exemple, un film très intéressant d'une Argentine, Lucia Puenzo, *XXY* (2007)<sup>24</sup>, a pour sujet une jeune personne intersexe qui préférerait ne pas choisir son identité de

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>24</sup> Lucia Puenzo, *XXY*, Argentine, Espagne, France, 2007, 86 min.

sexe et de genre. Le film nous rappelle qu'il n'est pas impossible de vivre en dehors des catégories établies et que le sujet peut déterminer lui-même son identité.

### 1.1.3.2 Genre

L'alignement sexe-genre est l'un des concepts les plus naturalisés et dont la contestation rencontre le plus de résistance. On présume qu'il y aurait une masculinité ou une féminité (mais jamais les deux) attachée au sexe anatomique : avoir un corps « masculin » c'est « être un homme » et tout signe « efféminé » peut donc attirer l'opprobre. Au même titre que le sexe, le genre est assigné à la naissance en alignement avec le sexe présumé de l'enfant :

The view that the desire to become a man or a transman or to live transgendered is motivated by a repudiation of feminity presumes that every person born with female anatomy is therefore in possession of a proper feminity (whether innate, symbolically assumed, or socially assigned), one that can either be owned or disowned, appropriated or expropriated<sup>25</sup>.

L'étude du genre comme objet de discours a permis plusieurs constats. D'abord, on comprend mieux dès lors la production et la reproduction du concept de genre dans le discours comme un processus toujours en cours et assurée par ses répétitions :

gender is not exactly what one « is » nor is it precisely what one « has ». Gender is the apparatus by which the production and normalization of masculine and feminine take place along with the interstitial form of hormonal, chromosomal, psychic, and performative that gender assumes. [...] Gender is the mechanism by which notions of masculine and feminine are produced and naturalized, but gender might very well be the apparatus by which such terms are deconstructed and denaturalized<sup>26</sup>.

De plus, le genre serait généralement considéré comme une fatalité dont les signes ne peuvent être déplacés : « on supposait que le genre était soit une manifestation naturelle du sexe, soit une constante culturelle qu'aucun être humain ne pouvait espérer changer par sa capacité d'agir<sup>27</sup> ». Au contraire, il n'existe ni original ni faux genre, comme en témoigne la performativité et la théâtralité des drag queens. Lors de leur spectacle, on s'aperçoit que le

---

<sup>25</sup> Judith Butler, *Undoing Gender*, op. cit., p. 9.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>27</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005, p. 42.

genre peut être performé par une série de signes corporels, gestuels et vocaux déployés le temps d'un spectacle. La représentation ludique du genre que font les drag queens remet en question son caractère naturel inné. Ce que Butler souligne par l'expérience « trans » est qu'il est possible de modifier, de choisir, de s'appropriier et de répudier ces signes, voire l'ensemble de ces paradigmes. Malgré une finalité différente, les deux groupes jouent avec les mêmes codes. Dans *Trouble dans le genre*, Butler travaille donc à dénaturer le genre et à ouvrir un champ forclus par les normes discursives dominantes.

Retenons aussi que la mobilité des signes identifiant le genre rend possible la réappropriation du genre par un sujet, afin de le créer et de le recréer selon son désir et son agentivité :

What this means for gender, then, is that it is important not only to understand how the terms of gender are instituted, naturalized, and established as presuppositional but to trace the moments where the binary system of gender is disputed and challenged, where the coherence of the categories are [sic] put into question, and where *the very social life of gender turns out to be malleable and transformable*<sup>28</sup>.

Le travail sur le genre cherche donc à accomplir deux tâches. D'une part à comprendre la façon dont le genre est produit par le sujet concerné soumis au discours social à travers la superposition de différents niveaux (physique, psychique, langagier et social) dans un processus dynamique. D'autre part, à déterminer les mesures grâce auxquelles il est possible de le modifier, avec les implications pour l'intelligibilité du sujet qui s'ensuivent.

### 1.1.3.3 Sexualité

Ici il faut revenir à une épistémologie de la sexualité, proposée par Foucault et discutée plus haut. Rappelons que l'une de ses observations visait la façon dont les comportements sexuels catalogués comme anormaux ont été placés à l'avant-plan jusqu'à en devenir la caractéristique principale d'une identité :

L'homosexuel du XIX<sup>e</sup> siècle est devenu un personnage [...]. Rien de ce qu'il est au total n'échappe à sa sexualité. [...] Le sodomite était un relaps, l'homosexuel est maintenant une espèce [...] Ces beaux noms d'hérésie renvoient à une nature qui

---

<sup>28</sup> Judith Butler, *Undoing Gender*, op. cit., p. 216, [Nous soulignons].

s'oublierait assez pour échapper à la loi, mais se souviendrait assez d'elle-même pour continuer à produire encore des espèces, même là où il n'y a plus d'ordre<sup>29</sup>.

Cette forme de catégorisation pourra être récupérée par les mouvements des droits homosexuels pour en inverser la charge et en faire une force identitaire positive (par exemple substituer l'identité gaie à celle homosexuelle). Bien que la classification de maladie mentale du DSM ait été révisée, la stigmatisation perdure<sup>30</sup>; la structure d'analyse reste celle de l'inversion, qui repose sur la binarité des sexes. On y voit un autre exemple de l'abus de l'axe sexe-genre, puisqu'on considère anormal ce qui diffère du modèle de concordance directe. À titre d'exemple conservateur, le Vatican tient quant à lui un discours analogue à celui des médecins du 19<sup>e</sup> siècle, selon lequel la sexualité peut même créer de nouveaux sexes lorsque des sujets prennent une trop grande distance avec la norme :

This view of homosexuality [Les genres existants selon le Vatican seraient : masculin, féminin, lesbien, homosexuel et transsexuel] as proliferating gender seems to be based on the notions that homosexuals have in some sense departed from their sex, that in becoming homosexuals, they cease to be men, or women, and that gender as we know it is radically incompatible with homosexuality; indeed, it is so incompatible that homosexuality must become its own gender, thus displacing the binary opposition between masculine and feminine altogether<sup>31</sup>.

On comprend donc que différents discours jouissant d'un grand prestige et d'importants moyens de diffusion continuent à présenter l'hétérosexualité comme la seule norme et les autres formes de sexualité comme des déviances. Rappelons qu'à l'époque où Puig rédige son roman, le climat politique de l'Argentine n'était guère favorable à l'avancée des droits des homosexuels et l'auteur a même dû s'exiler pour sa propre sécurité<sup>32</sup>. Les théories queer s'efforcent donc à mettre en lumière ces discours et leur fonctionnement, pour ensuite mieux les déjouer et les contrer.

---

<sup>29</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, p. 59-60.

<sup>30</sup> Michel Dorais, *Mort ou fif. La face cachée du suicide chez les garçons*. Montréal, VLB Éditeur, coll. « Des hommes et des femmes en changement », 2000, p. 112.

<sup>31</sup> Judith Butler, *Undoing Gender, op. cit.*, p. 183.

<sup>32</sup> Ronald Christ and Manuel Puig, « A Last Interview with Manuel Puig » *World Literature Today*, vol 65, n° 4 (automne 1991), p. 572.

#### 1.1.3.4 La division de la triade

L'élément central de la triade sexe-genre-sexualité est l'articulation des trois éléments. Traditionnellement: à un corps d'homme correspondrait une identité masculine et une attirance sexuelle envers les femmes. L'un des constats les plus importants des études queer est qu'il est nécessaire de séparer les trois éléments, puisque le danger de raccourci intellectuel est intrinsèque à toute question de minorité, comme nous le rappelle Eve Sedgwick : « The study of sexuality is not coextensive with the study of gender; correspondingly, antihomophobic inquiry is not coextensive with feminist inquiry. But we can't know in advance how they will be different<sup>33</sup> » Par ailleurs, cet axiome est précédé d'un autre, dont les chercheurs doivent tenir compte malgré son apparente simplicité : « people are different from each other<sup>34</sup> ». Il s'agit d'une remarque d'autant plus fertile qu'elle rappelle la distinction entre le sexe, le genre et la sexualité et qu'elle permet l'émergence d'une plus grande liberté et variété identitaires. L'assimilation genre/sexualité peut également être problématique si on ne valorise que l'hétérosexualité. Butler cite en contre-exemple le personnage de Brandon dans *Boys Don't Cry* (1999)<sup>35</sup>. Ce film fait référence à un cas réel d'un homme transsexuel étant parvenu à incarner son identité masculine et créer ses liens sociaux en tant qu'homme. L'exemple est cependant tristement célèbre par le viol et le meurtre réservés à Brandon lorsque son statut de transsexuel a été dévoilé à son entourage. Le cas de Brandon rappelle que l'identité de genre n'est pas qu'une question subordonnée à la sexualité : « [...] such an explanation assumes that gender is merely instrumental in sexuality. But gender has its own pleasures for Brandon, and serves its own purposes. These pleasures of identification exceed those of desire, and, in that sense, Brandon is not only or easily a lesbian<sup>36</sup>. » L'amalgame entre sexe et genre est une source de tensions pourtant difficiles à faire éclater, car il a été fortement naturalisé. Comme mentionné plus haut, Butler a commencé ses travaux dans *Gender Trouble* en remarquant que le genre n'était ni inné, ni

---

<sup>33</sup> Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 2008 (1990), p. 27.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>35</sup> Kimberley Peirce, *Boys Don't Cry*, États-Unis, 1999, 108 min.

<sup>36</sup> Judith Butler, *Undoing Gender*, *op. cit.*, p. 144.

la chasse gardée d'un seul sexe. Le lien entre identité de genre et sexualité a comme cadre historique les théories médicales ou les discours de valeurs morales liant l'homosexualité à une inversion de l'identité de genre considérées comme normales. Butler en arrive à une conclusion découlant de l'axiome de Sedgwick :

Indeed, the correlation between gender identity and sexual orientation are murky at best : we cannot predict on the basis of what gender a person is what kind of gender identity the person will have, and what direction(s) of desire he or she will ultimately entertain and pursue. [...] it would be a huge mistake to assume that gender identity causes sexual orientation or that sexuality references in some necessary way a prior gender identity<sup>37</sup>.

C'est donc dire que les liens entre ces trois composantes de l'identité doivent être considérés avec précaution et qu'il est nécessaire de laisser une ouverture aux différentes possibilités, au risque de fausser ou de réifier l'analyse ou, pire, l'identité d'une personne. Nous verrons dans l'étude comment Puig travaille cette articulation dans *Le baiser*.

#### 1.1.3.5 Homosocialité, hétéronormativité et hétérosexisme

Trois derniers concepts doivent être mentionnés avant de passer à la portion esthétique de ce chapitre théorique. Les définitions de l'homosocialité, de l'hétéronormativité et de l'hétérosexisme permettront d'illustrer le climat auquel sont confrontées les communautés lesbiennes, gaies, bisexuelles, transsexuelles, transgenres et intersexes.

C'est Sedgwick qui a défini l'*homosocialité* comme une forme de socialisation entre hommes s'étant développée au début de la modernité, c'est-à-dire ici au moment de l'industrialisation et de la transformation des relations entre maître et apprenti en formes diversifiées :

Because the paths of male entitlement, especially in the nineteenth century, required certain intense male bonds that were not readily distinguishable from the most reprobated bonds, an endemic and ineradicable state of what I am calling male homosexual panic became the normal condition of male heterosexual entitlement. [...] If such compulsory relationships [...] all involve forms of investment that force men into [...] male homosocial desire, then it appears that men enter into adult

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 79.

masculine entitlement only through acceding to the permanent threat that the small space they have cleared for themselves on this terrain may always, just as arbitrarily and with just as much justification, be foreclosed.

The result of men's accession to this double bind is, first, the acute *manipulability*, through the fear of one's own « homosexuality », of acculturated men; and second, a reservoir of potential for *violence* caused by the self-ignorance that this regimes constitutively enforces<sup>38</sup>.

Ce qui définit l'homosocialité est donc un paradoxe opposant d'importantes relations sociales entre hommes à la crainte de l'homosexualité associée à cette proximité entre eux. La tension résultant de cette confrontation de tous les instants crée une forte sensibilité à l'accusation d'homosexualité et engendre une violence à plusieurs niveaux, notamment de l'agresseur à l'agressé, mais également une forme intériorisée de violence envers soi-même. Sedwick se sert de ce concept afin d'éclairer la lecture de plusieurs romans où les relations de grande proximité entre hommes sont teintées à la fois d'agressivité et de crainte. Ce concept lié à l'homophobie sera donc repris pour l'étude du texte de Puig.

Les deux concepts qu'il reste à définir — l'hétéronormativité et l'hétérosexisme — se révèlent en fait être deux facettes de l'homophobie, la stigmatisation systématique de l'homosexualité. L'hétéronormativité est le résultat d'une promotion de l'hétérosexualité comme étant la seule option, souvent par l'omission de la mention de toute autre sexualité dans le discours ambiant. L'hétérosexisme est plus explicitement une hiérarchisation des différentes sexualités, où l'hétérosexualité est placée au sommet et présentée comme la plus désirable. David Halperin synthétise la pensée de Foucault ainsi :

C'est la thèse originale de *La volonté de savoir* de soutenir que dans nos sociétés, le pouvoir n'opère pas principalement par la répression des pulsions sexuelles spontanées, mais par la production de multiples sexualités, et que c'est par la classification, la distribution, la hiérarchisation morale de ces sexualités que les individus qui les pratiquent peuvent être approuvés, traités, marginalisés, séquestrés, disciplinés ou normalisés<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Eve Kosofsky Sedgwick, *op. cit.*, p. 185-186.

<sup>39</sup> David M. Halperin, *Saint-Foucault*, trad. de l'anglais par Didier Eribon, Paris Éditions et publications de l'École lacanienne, coll. « Grands classiques de l'érotologie moderne », 2000, p. 35.

L'une des façons dont s'articule cet agencement est la production de la binarité homosexualité/hétérosexualité, qui ne présente que deux pôles, niant au passage la bisexualité, créant ainsi un sujet et un contre-sujet :

[...]Le binarisme hétérosexuel/homosexuel est une production homophobe, un terme non marqué et un terme différencié. Le terme marqué n'a donc pas pour fonction de désigner une classe réelle de personnes, mais de délimiter et définir par négation et opposition — le terme non marqué<sup>40</sup>.

Butler ajoute que cette négation est essentielle à la cohésion et à la préservation de l'identité hétérosexuelle : « For the human to be human, it must relate to what is nonhuman, to what is outside itself but continuous with itself by virtue of an interimplication in life<sup>41</sup>. » Il serait primordial d'avoir une négation afin d'exister. Non seulement y a-t-il une hiérarchisation des identités par la sexualité, mais celles-ci sont déterminées avant même que les sujets concernés n'y aient pris part. L'identification de ces deux concepts n'a cependant été possible que lorsqu'un regard stratégique et large a été posé sur l'homophobie, puisqu'il n'est pas possible de réfuter logiquement un à un les arguments des homophobes. L'homophobie opère entre autres par une structure de double contrainte qui condamne un sujet pour deux raisons contraires :

Chercher à réfuter les mensonges de l'homophobie n'a guère de sens [...] les réfuter n'affaiblit en rien le fonctionnement stratégique des discours qui opèrent précisément en déployant une série de présupposés mutuellement contradictoires, d'une manière telle que n'importe lequel d'entre eux peut être substitué à n'importe quel autre, sans que cela vienne modifier le résultat final de l'argumentation<sup>42</sup>.

Il a donc été nécessaire d'analyser, non pas chaque discours en soi, mais leur façon de fonctionner conjointement. C'est ce regard plus structurel qui a permis d'abord de comprendre l'homophobie, ensuite d'élaborer des théories plus constructivistes. À partir de celles-ci, on a pu déplacer certaines questions en interrogeant la neutralité des prémisses, par exemple, la nécessité de chercher l'origine ou les causes de l'homosexualité :

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>41</sup> Judith Butler, *Undoing Gender op. cit.*, p. 12.

<sup>42</sup> David M. Halperin, *op. cit.*, p. 53.

Si, comme Foucault l'affirme dans *La volonté de savoir*, la réussite du pouvoir « est en proportion de ce qu'il parvient à cacher de ses mécanismes », alors la description précise et le dévoilement de ces mécanismes peut, dans une certaine mesure, détraquer son fonctionnement<sup>43</sup>.

C'est à partir de cette posture de réflexion que Butler nous ramène à une conception ontologique de la question. Elle considère qu'il ne s'agit pas que d'une question d'égalité des droits et d'anti-discrimination; il s'agit également d'accéder au statut de semblables, d'humains : « when we struggle for rights, we are not simply struggling for rights that attach to my person, but we are struggling to be conceived as persons<sup>44</sup>. » Cette lutte est également celle du roman de Puig.

## 1.2 Théories esthétiques et linguistiques

L'autre aspect essentiel de notre étude porte sur la dimension langagière et formelle du genre proprement romanesque. Cette section étudiera donc la façon dont le dialogisme du roman influe sur l'énonciation, puis sur l'importance de l'acte énonciatif dans la constitution de l'identité.

### 1.2.1 Le roman comme un genre plurilinguistique et dialogique

En raison de la pluralité des voix présentes dans le récit, notre étude du roman de Puig se basera largement sur les travaux de Mikhaïl Bakhtine et ses concepts de dialogisme et de plurilinguisme. En ce qui concerne le plurilinguisme, Bakhtine décrit le genre comme suit : « Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal. L'analyste y rencontre certaines unités stylistiques hétérogènes, se trouvant parfois sur des plans linguistiques différents et soumises à diverses règles stylistiques<sup>45</sup>. » L'importance de cette énumération réside dans le fait que le roman est, selon Bakhtine, un microcosme de la société : celle-ci s'y retrouve sur plusieurs plans. À titre d'exemple de niveaux de discours, on retrouve les textes intercalés, les discours des personnages, la narration et les dialogues.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>44</sup> Judith Butler, *Undoing Gender*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>45</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 120, 2008 (1978), p. 87.

Le roman serait donc un site textuel où se cumulent les discours et contre-discours, employés en fonction de l'intervention que veut pratiquer l'auteur, de ses codes et de son contexte social : « le postulat de la véritable prose romanesque, c'est la stratification interne du langage, la diversité des langages sociaux et la divergence des voix individuelles qui y résonnent<sup>46</sup> ».

L'autre élément fondamental de la structure romanesque, situé au cœur de notre étude, est le dialogisme, c'est-à-dire la structure d'appel et de réponse sur lequel il se base. Ce mode est largement implicite et fonctionne à partir de codes qui peuvent être tant sociaux que langagiers. Les voix dans le récit sont positionnées face à d'autres, en référence au réel. On retrouve inmanquablement dans le texte cette structure : « Le discours conceptualise son objet grâce au dialogue. [...] Tout discours est dirigé sur une réponse, et ne peut échapper à l'influence profonde du discours-réplique prévu<sup>47</sup>. » Il n'est pas rare qu'un auteur emploie un discours dans le but de mieux le contredire, parfois à des fins idéologiques ou esthétiques, comme le fera Puig à partir des discours « expliquant » l'homosexualité.

### 1.2.2 L'adresse comme une condition d'existence du soi

Enfin, il reste à décrire la relation entre la constitution de l'ego et le langage. Judith Butler a montré dans *Le récit de soi* que l'on ne pourrait considérer l'identité d'une personne sans s'attarder à la dimension langagière de son existence. Pour elle, l'intelligibilité, c'est-à-dire la possibilité d'être reconnu socialement, repose sur ce niveau de contact. Autrement dit, à l'image du roman qui ne saurait exister sans la confrontation de différents discours, l'être humain ne peut se construire socialement sans la rencontre de l'autre : « Recevoir un nom [to be called a name] est aussi l'une des conditions de la constitution d'un sujet dans le langage [...] recevoir un nom, c'est aussi recevoir la possibilité d'exister

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 103.

socialement, d'entrer dans la vie temporelle du langage<sup>48</sup>. » Il importe de noter ici que le lien ou la série de liens prend le pas sur un sujet ou sur l'autre :

Quand le « je » cherche à se définir, il peut commencer par lui-même, mais il découvrira que ce soi est déjà impliqué dans une temporalité sociale qui excède ses propres capacités de narration [...]. La raison en est que le « je » n'a aucune histoire propre qui ne soit pas en même temps l'histoire d'une relation — ou d'un ensemble de relations — à un ensemble de normes<sup>49</sup>.

Butler affirme, en se fondant sur les théories psychanalytiques et linguistiques, que l'identité est forgée au contact de l'autre, et que ce processus débute avant même tout effort conscient d'autodéfinition ou d'autodésignation. Elle reconnaît que la dépendance à autrui est fondamentale et inévitable dans la constitution et la réactualisation de soi. Il est capital d'être en relation et reconnu par autrui pour être : « On ne commence à “exister” qu'en vertu de cette dépendance fondamentale à l'égard de l'adresse de l'Autre. On “existe” non seulement parce que l'on est reconnu, mais, plus fondamentalement, parce que l'on est reconnaissable<sup>50</sup>. » De plus, rappelons le lien étroit entre intelligibilité et conformité à une norme tant socio-sexuelle que linguistique.

Cette relation est primordiale également parce qu'elle est fondatrice. Le contact avec autrui suit une évolution. Il est tout d'abord nécessaire d'accéder au langage par autrui : « le langage appartient d'abord à l'autre et que je l'acquière par une forme de *mimésis*, mais également parce que la possibilité même de la capacité d'agir linguistique dérive d'une situation dans laquelle on se trouve interpellé par un langage qu'on ne choisit pas<sup>51</sup> ». Ce n'est qu'ensuite qu'il est possible de commencer à réciter, à raconter à cet autrui sa propre histoire. À travers cette relation, on peut se construire par les mots :

personne ne survit pour raconter son histoire sans qu'on l'ait d'abord porté au langage en le mettant en demeure de répondre, en lui proposant certaines histoires,

---

<sup>48</sup> Judith Butler, *Le récit de soi*, trad. de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2007, p. 22.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>50</sup> Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>51</sup> Judith Butler, *Le récit de soi*, *op. cit.*, p. 54.

en l'amenant dans le monde discursif de l'histoire. C'est seulement plus tard qu'on peut trouver sa propre voie dans le langage, après seulement qu'il ait été imposé, qu'il a produit un réseau de relations où l'affectivité accomplit une certaine forme d'articulation<sup>52</sup>.

Par l'accès au langage, il devient possible, à la suite de l'adresse d'autonomisation, d'entreprendre son propre récit, à condition de l'adresser à autrui à son tour. Comme les deux vases communicants d'un sablier, il n'est possible ni pour le roman ni pour le discours d'exister par eux-mêmes : « je ne peux raconter mon autobiographie qu'à un autre et l'on ne peut faire référence à un "je" qu'en relation à un "tu" : sans le "tu", ma propre histoire devient impossible<sup>53</sup> ». La double nature évolutive et d'interdépendance de la capacité du récit de soi telle que définie par Butler sera essentielle à l'analyse du texte, puisque *Le baiser* s'en sert à la fois sur le plan du contenu et dans sa forme. Grâce à ces concepts, il nous est désormais possible d'entamer l'analyse du texte de Puig, en commençant par les voix extérieures en tant que discours prescriptifs.

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 32.

## CHAPITRE 2

### L'EXTÉRIEUR : LES DISCOURS PRESCRIPTIFS

Si nous avons choisi de débiter par les discours opposants, c'est parce qu'il faut se souvenir de la conception butlérienne de l'affirmation de l'identité par le langage, c'est-à-dire qu'elle est imposée par les autres avant de pouvoir ensuite se forger de l'intérieur. Tout comme il est impossible de raconter son histoire sans se référer à autrui, il n'est pas possible de dire comment Molina se construit une identité sans au préalable analyser les discours qui le précèdent et qui l'ont constitué. Afin de comprendre le contexte et les obstacles contre lesquels Valentin et Molina se battent, il est donc tout d'abord nécessaire de connaître leur univers de référence.

Comme l'ont illustré Foucault et Butler, les systèmes discursifs ne cherchent pas tant à interdire une identité qu'à en fabriquer et à en prescrire une. Ils renforcent cette identité prescrite en renvoyant sans cesse à sa négation; l'hétérosexualité existe parce qu'on la met implicitement et explicitement en opposition à l'homosexualité, qui est dépréciée. On obtient ainsi un système comprenant deux pôles opposés, la norme et l'écart. On sait que la première est désirable précisément par sa qualité de norme et que la stigmatisation de l'autre pôle crée une hiérarchie des identités. C'est cette forme de classement et de survalorisation de l'hétérosexualité qu'on nomme hétéronormativité. Il nous faut maintenant voir quelles formes peuvent prendre ces discours dans le récit. Bakhtine explique que la polyphonie dans le roman passe en partie par les genres intercalaires. Il donne tout d'abord à titre d'exemple les interventions des personnages :

Les paroles des personnages, disposant à divers degrés d'indépendance littéraire et sémantique et d'une perspective propre, sont des paroles d'autrui dans un langage

étranger, et peuvent également réfracter les intentions de l'auteur, lui servant, jusqu'à un certain point, de second langage<sup>54</sup>.

Puis, il évoque différents genres intercalaires employés dans le texte :

Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genre, tant littéraires (nouvelles, poésie, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraires (étude de mœurs, textes théoriques, scientifiques, religieux, etc.) [...] Tous ces genres qui entrent dans le roman, y introduisent leurs langages propres, stratifiant donc son unité linguistique, et approfondissant de façon nouvelle la diversité de ses langages<sup>55</sup>.

On retrouve dans *Le baiser* plusieurs procédés textuels qui représentent les différents discours présents. Nous commencerons ce chapitre par une présentation des discours de haine et de leurs effets sur l'identité et l'ego des sujets visés. Nous scruterons ensuite le discours scientifique, qui se manifeste textuellement par les notes de bas de page insérées dans le roman. Nous verrons comment cette voix cherche à parler au nom des personnages. Le troisième discours étudié est de nature légale et exécutive, c'est la voix des policiers et des juges qui dictent les interdits dans le roman. Nous le voyons apparaître à travers les dialogues avec le directeur de la prison et le rapport de police placé vers la fin du récit. Ce discours régite, limite et remplace la parole des personnages. Le quatrième discours est culturel et nous le voyons transparaître à travers les dialogues des personnages et les récits des films que Molina détaille tout au long du roman. Cette dernière voix est employée par les personnages et est infléchie selon leur volonté d'expression et de représentation de soi. Ce sont ces trois discours majeurs, qui composent la trame de fond et façonnent l'univers textuel dans lequel les personnages évoluent, que nous détaillerons dans le présent chapitre.

## 2.1 Le fonctionnement du discours de haine

Au début du récit, Puig décrit différents aspects de l'homophobie à travers de discrets exemples, parfois directement à travers des dialogues, parfois par les implications contenues dans les discours. Le problème qui survient lorsqu'on cherche à mettre en lumière la portion

---

<sup>54</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 120, 2008 (1978), p. 136.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 141-142.

discursive d'une forme de discrimination, c'est qu'il n'est pas possible d'illustrer ses effets par un acte singulier; il est nécessaire de répertorier ses effets et sens passés et de les recontextualiser. Ce phénomène découle de la nature itérative du langage, qui « performe » tout en se dissimulant :

Assurément, les noms injurieux ont une histoire, laquelle est invoquée et renforcée au moment de leur énonciation, mais n'est pas explicitement formulée. [...] Si nous comprenons la force du nom injurieux comme un effet de son historicité, alors cette force n'est pas le simple effet causal d'un coup infligé, mais elle fonctionne en partie grâce à une mémoire chiffrée ou à un trauma, qui vit dans le langage et est véhiculé par lui<sup>56</sup>.

C'est donc dire que lorsqu'on énonce un mot injurieux, on fait également appel au contexte qui l'a créé et aux autres insultes qui l'ont précédé :

Celui qui a recours au discours de haine est responsable de la répétition de ce discours, de son renforcement et de l'établissement de nouveaux contextes de haine et d'injure. La responsabilité du locuteur ne consiste pas à refaire le langage *ex nihilo*, mais bien plutôt à renégocier les usages hérités qui contraignent et autorisent [*constrain and enable*] son discours<sup>57</sup>.

Une injure n'est donc pas contenue uniquement dans le moment de son énonciation ni limitée à son destinataire. Être la cible d'une injure, c'est aussi être la cible d'une réitération et d'une réactualisation de cette injure. Sachant ceci, on saisit davantage le sens de cette déclaration de Molina :

- Mais bien sûr. Et maintenant je vais devoir subir ce que tout le monde me dit.
- Voyons ça... Qu'est-ce que je vais te dire?
- Tous pareils. On me sort la même chose, toujours.
- Quoi donc?
- Qu'enfant on m'a trop dorloté, que c'est pour ça que je suis comme ça, que je suis resté trop collé aux jupes de maman et alors je suis comme ça, mais que ça peut

---

<sup>56</sup> Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, trad. de l'anglais par Charlotte Nodmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2004, p. 59.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 50.

se corriger; et que ce qu'il me faut, c'est une femme; parce que la femme, c'est ce qu'il y a de mieux<sup>58</sup>.

Molina réagit à l'accumulation de ce discours; il l'a entendu si fréquemment qu'il peut le citer de mémoire et même le prédire. Il est habitué à cette notion selon laquelle il serait une déviation de son genre, une anomalie inférieure à l'original, soit un homme viril. Ce discours est à la fois l'inculcation et la réaffirmation de l'hétéronormativité. C'est d'ailleurs en réaction indirecte à un commentaire passé de Valentin : « Peur, non. Ça ne m'intéresse pas, c'est tout. Je sais tout de toi, va, sans que tu ne m'aies rien raconté. » (p. 22) que Molina se lance dans cette tirade. Valentin incarne la position de pouvoir que l'hétéronormativité encourage envers l'homosexualité. Comme l'observait Sedgwick dans *Epistemology of the Closet*, c'est une posture exaltée que celle qui se conçoit comme informée sur un sujet sans le concours de ce dernier. C'est d'ailleurs une forme de prescription identitaire puisqu'on détermine et limite la personne à sa sexualité sans la consulter. C'est ce que fait l'injure : réduire un sujet à l'énoncé haineux tout en le réifiant.

La capacité la plus évidente de l'injure est sans doute celle de blesser. Butler fait remarquer que le champ lexical utilisé pour décrire sa réception se réfère à la douleur physique (une gifle, un coup) et qu'il n'existe pas de vocabulaire propre à la douleur de l'injure verbale. Elle relève ensuite le pouvoir d'interpellation de l'injure : « Si le discours de haine est illocutoire, s'il blesse au moment de son énonciation et du fait de celle-ci et s'il constitue le sujet par cette blessure, alors le discours de haine a une fonction d'interpellation<sup>59</sup>. » Rappelons que l'interpellation est une condition d'accès au langage et à l'intelligibilité, donc une condition de l'existence sociale. Dans les cas où cette interpellation est teintée d'injure, la socialisation en est également affectée :

le discours ne reflète pas simplement une relation sociale de domination; il décrète [enacts] la domination, et devient ainsi le moyen par lequel la structure sociale est

---

<sup>58</sup> Manuel Puig, *Le baiser de la femme-araignée*, trad. de l'espagnol par Albert Bensoussan, Paris, du Seuil, coll. « Points », 1996 (1976), p. 24. Désormais, les références à ce roman seront indiquées entre parenthèses dans le texte.

<sup>59</sup> Judith Butler, *Le récit de soi*, trad. de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2007, p. 46.

ré-établie [reinstated] [...] Le discours de haine constitue donc le sujet en lui assignant une position subordonnée<sup>60</sup>.

Ainsi, tel que mentionné plus haut, l'insulte inscrit sa cible dans l'intelligibilité en la dépréciant et en lui attribuant une position inférieure à celui qui a énoncé l'injure. Elle est donc entre autres un outil de contrôle social. La relation à l'injure n'est cependant pas limitée à la transmission de l'agresseur à l'agressé. Elle comporte une importante notion de haine intériorisée. La cible de l'insulte peut être blessée, mais aussi prêter foi à l'injure et l'intégrer à sa vision du social et de lui-même. Molina en vient par exemple à accepter que Gabriel, le serveur dont il est épris, ne lui rendra jamais ses sentiments. L'obstacle n'est pas le mariage de l'homme, mais la conception que Molina a des relations et de son droit au bonheur :

ce que nous attendons toujours... c'est l'amitié, ou quelque chose comme ça, d'une personne plus sérieuse, d'un homme bien sûr. Mais cela ne peut jamais être, parce qu'un homme ... c'est une femme qu'il veut.

— Pour tous les homosexuels, c'est ainsi?

— Non, il y en a qui tombent amoureux entre eux. Mais moi et mes amies, nous sommes femmes. Ces petits jeux ne nous plaisent pas, ce sont des choses d'homosexuels. Nous autres, nous sommes des femmes normales, qui couchons avec des hommes. (p. 194-195)

Molina se contredit dans son propre discours; alors qu'il se considère comme une femme « normale », il se place en dessous des femmes qui, elles, sont dignes d'obtenir l'amitié et l'affection des hommes. Molina est conscient de la distinction que la société opère entre celles qui sont désignées comme femmes à la naissance et ceux qui, comme lui, s'identifient ainsi. Il a limité ses aspirations en fonction de ce qu'il serait en droit d'espérer en tant qu'être inférieur à une femme. Cet état de fait engendre du ressentiment envers elles : « une fois je l'ai vu servir une salade, j'en suis restée stupéfaite. D'abord, il l'a assaisonnée pour la cliente, car c'était une femme la petite garce! » (p. 64); il crée aussi de la jalousie à leur égard : « Tu as réussi à faire la connaissance de sa femme? — Non, il ne voulait pas me la présenter, et moi au fond je la détestais de tout mon cœur. À la seule pensée qu'il dormait toutes les nuits à côté d'elle, je mourrais de jalousie. » (p. 70) N'ayant aucun espoir d'accéder au même type de félicité, Molina ne peut que les envier et les jalouser.

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 39-40.

L'homophobie intériorisée est un phénomène complexe, autant par son potentiel de projection que par la destruction de l'amour-propre de ceux qui la vivent. On voit comment Molina en est affecté lorsque Valentin l'interroge : « — Comment t'ont-ils traité? — Comme toujours; comme une tapette ». (p. 91) Le fait de répéter les insultes ici n'est pas qu'une façon d'assimiler le choc, c'est aussi s'aménager une place dans l'intelligibilité. Butler l'explique ainsi : « nous nous accrochons parfois aux termes qui nous heurtent parce qu'ils nous donnent du moins une manière d'existence discursive et sociale<sup>61</sup> ». Dans une tentative d'exister aux yeux des autres, le moi, selon elle, s'attacherait même aux termes qui le déprécient. Notons que Molina s'identifie comme une femme « normale » lorsqu'il se valorise, mais qu'il reconnaît également l'identité d'homosexuel lorsqu'insulté. Puig fait comprendre plus loin qu'en plus du langage, ce mécanisme teinte la socialisation de Molina :

— C'est vrai que tu n'as pas d'amis, de vrais amis?

— Bon, j'ai pour amis des folles comme moi, des amis pour passer un moment, pour rigoler un peu. Mais dès que nous devenons dramatiques... nous nous fuyons. Je t'ai déjà raconté comment c'est, chacune se voit reflétée dans l'autre et est épouvantée. Nous nous déprimons comme des chiennes tu ne peux pas savoir. (p. 205)

À l'image de l'interpellation par l'injure, qui permet d'exister même en étant inférieur, les amitiés de Molina se tissent entre lui et ses semblables. Elles ne peuvent cependant être positives puisqu'ils partagent une honte commune qui refait surface tôt ou tard et empoisonne la relation. L'injure est donc loin de n'avoir pour conséquence que la blessure linguistique immédiate.

L'insulte dans *Le baiser* porte donc d'une part sur l'homosexualité et la transphobie. Mais d'autre part et comme dans plusieurs cas, elle verse également dans une dépréciation de ce qui est considéré comme féminin. Au départ, Valentin participe également à la dévaluation du féminin et, plus spécifiquement, de la sensibilité de Molina :

— Mais ne soit pas comme ça ! Tu es trop sensible...

— Qu'est-ce que tu veux? Je suis comme ça, sentimental.

— Trop on dirait une...

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 49.

- Qu'est-ce qui t'arrête?  
 — Rien.  
 — Dis-le, je sais bien ce que tu allais dire.  
 — Ne sois pas bête.  
 — Allez : on dirait une fille, c'est ça que tu allais dire.  
 — Oui.  
 — Et en quoi c'est mal d'être doux comme une femme? Pourquoi un homme, ou n'importe quoi, un chien ou une tapette, ne pourrait-il pas être sensible, s'il en a envie?  
 — Je ne sais pas, mais chez un homme, c'est un excès qui peut le gêner. (p. 32-33)

Valentin paraît ici adhérer à la doxa sexo-sociale sans l'examiner. Il compare Molina à une « fille », non à une adulte, et considère l'émotivité comme étant nuisible et puéile. Il préfère d'ailleurs se concentrer sur ses études et n'écoute les histoires de Molina que pour se divertir. L'intensité avec laquelle Molina s'intéresse à l'esthétique, au beau et aux émotions lui paraît futile. Nous remarquons la construction de deux champs : le féminin déprécié, considéré comme trivial et ludique, et le masculin, vu comme sérieux et important. Valentin valorise une attitude froide favorisant l'action politique et l'acceptation de sacrifices humains nécessaires; par conséquent, il admire les femmes qui adoptent cette attitude « — Et ta petite amie? — Ça aussi ça doit être secondaire. D'ailleurs pour elle, je suis secondaire. Parce qu'elle aussi, elle sait ce qui est le plus important. [le marxisme] » (p. 32) À ce moment du récit, Valentin incarne donc une position masculine qui refuse les sentiments autant pour lui que pour les autres au profit d'un rationalisme désincarné. Les personnes sont accessoires à la réalisation des objectifs de son idéologie. En plus du climat homophobe auquel est confronté Molina, cette forme de dépréciation du féminin par Valentin parachève le climat hostile dans lequel il évolue. Les révolutionnaires se veulent progressifs et respectueux, mais ils finissent tout de même par réactualiser l'intolérance. Sans les discréditer idéologiquement, on voit comment du mépris se glisse insidieusement dans des discours à visée égalitaires. Ayant illustré le fonctionnement global du discours de haine, nous sommes maintenant en mesure de poursuivre avec l'étude des discours en jeu dans *Le baiser*, en commençant par le discours scientifique.

## 2.2 Les discours qui cherchent à prescrire une identité

### 2.2.1 Discours scientifique : les notes de bas de page

Le discours de haine n'est pas le seul à s'intéresser à l'homosexualité dans *Le baiser*. Le discours scientifique fait également une apparition marquante dans le roman à travers les notes de bas de page insérées dans le texte. Elles sont introduites par l'auteur et ont chacune pour objet un résumé de diverses recherches sur les causes ou l'origine de l'homosexualité. Lorsqu'on désire intégrer de longues annotations dans un essai, on hésite d'ordinaire entre les placer en annexe à la fin du recueil, ou en bas des pages du texte. En revanche, la présence de telles notes dans une œuvre de fiction est d'autant plus surprenante que la pratique est rare. La disposition choisie pour *Le baiser* intègre les notes au fil des pages du récit. Ces notes ne donnent pas d'explications sur leur présence et il appartient au lecteur d'interpréter leur apparition. Elles introduisent dans l'œuvre les voix des experts du discours scientifique, qui empiètent littéralement sur l'espace textuel des dialogues des personnages. La place de plus en plus importante que s'arroge le discours scientifique à travers ces notes a pour conséquence de gruger et de réduire l'espace occupé par le texte et, par extension, de diminuer l'importance de la parole des personnages. Michael Dunne souligne que cet emploi du dialogisme a pour conséquence d'introduire une voix étrangère dans un récit auparavant centré sur la fiction : « The rhetorical effect of this first — of nine — footnotes is disconcerting in that it introduces a strikingly alien voice from the discourse of the social sciences into an environment in which the previous chapters have led the reader to expect only representations of fictional dialogue<sup>62</sup>. » L'effet polyphonique est souligné par l'emploi de la forme différenciée sur la page : les notes se démarquent par leur positionnement et par la taille de la police utilisée. Plusieurs niveaux d'échanges s'instaurent dans l'acte de lecture, notamment selon Dunne : « between Valentin and Molina, between the reader and Puig's characters, and between the reader and Puig. In David H. Bost's formulation, "Author, narrator, text, and listeners cohere to realize an imaginative literary intention"<sup>63</sup> ».

---

<sup>62</sup> Michael Dunne, « Dialogism in Manuel Puig's "Kiss of the Spider Woman" », *South Atlantic Review*, vol 60, n° 2 (May 1995), p. 127.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 128.

Dans une entrevue de 1991, Puig explique que ce qui a principalement motivé l'inclusion de ces notes a été la volonté de permettre l'accès aux recherches des causes de l'homosexualité aux populations à qui on l'avait « violemment » refusé. Il justifie donc son inclusion de ces recherches par un mode de fonctionnement textuel tout aussi « violent » que l'avait été leur exclusion :

Do you expect readers of *Spider Woman* to take the views in the footnotes seriously?

Of course, of course. This information's been denied violently to people, as I was telling you. Only now, in the States, in the last ten years, are these subjects starting to be discussed openly with a certain orderliness. It's very recent, and it's restricted to this part of the world. And you must remember that my novel was destined, first of all, to a Spanish-speaking reader. So I said to myself: well, the information's been violently denied, so I'll violently incorporate it into the narration; it will be there as an explanation, a footnote, having nothing to do with the text — the literary text, I mean.

It's the only point in the novel where the narrator intrudes on the text.

Yes, it's my voice, but not my judgment. I simply repeat, in a condensed form, the judgments of specialists.

How did you decide when to add a footnote?

I thought that there were moments when the lack of information in the characters reinforced the dramatic potential, the conflict. A little like a chorus in classical drama, giving back-ground for the protagonists, heightening the conflict. But, you know, the information's been violently denied here in the States as well. A number of people I've talked to have asked, "Are those footnotes real?" They suspect that the notes are fiction too. I didn't anticipate that. All the notes are quotations — except for one<sup>64</sup>.

Il est à noter que Puig distingue le contenu des notes comme étant le jugement des spécialistes et non sa propre position. Son intervention s'est donc limitée au choix du contenu et à l'implantation des notes dans le récit en tant qu'auteur orchestrant ce dernier. Il mentionne de plus qu'il a introduit les notes à des moments dans le récit où l'ignorance des personnages sur le sujet alimente le conflit et l'incompréhension entre eux : « Je crois que

---

<sup>64</sup> Ronald Christ and Manuel Puig, « A Last Interview with Manuel Puig », *World Literature Today*, vol 65, n° 4 (automne 1991), p. 573.

pour te comprendre j'ai besoin de savoir ce qui se passe chez toi. Puisque nous sommes ensemble, dans la même cellule, il vaut mieux que nous essayions de nous comprendre. Et moi, des gens qui ont tes penchants, je sais peu de chose.» (p. 61) Cet extrait marque l'apparition de la première note avec un lien d'interrogation et de réponse. Nous pensons que Puig a choisi le format des notes de bas de page pour permettre l'inclusion de ce discours tout en gardant ses deux personnages dans l'ignorance de l'aspect scientifique du sujet. Les notes sont une réponse en apparence crédible à l'interrogation des personnages et le lecteur sera amené à s'y référer. Cette apparence de respectabilité et d'autorité provient en partie du format, souvent réservé aux écrits rigoureux. Le discours scientifique arrive donc comme un savoir extérieur et neutre : extra-diégétique, il se positionne comme plus renseigné sur la condition des personnages qu'eux-mêmes. En même temps, cette position est minée puisque Molina lui-même se dit homosexuel et son expérience se confronte à celle décrite par les notes.

Le discours scientifique parvient parfois à supplanter totalement pour un moment la parole des personnages. Dans un récit majoritairement composé de dialogues où l'intervention du narrateur est pratiquement invisible, la parole des personnages est capitale. Puisque le lecteur obtient toutes ses informations par les dialogues, les couper ou les supplanter reviendrait à l'assujettissement du personnage, voire à sa mort symbolique. Les notes de bas de page en constituent un exemple. Alors qu'elles apparaissent au début par un lien d'interrogation, elles en viennent à ne plus être en rapport direct avec les discussions des personnages. Par exemple, celle de la page 98 présente les théories psychologiques alors que Molina demande à Valentin de lui raconter un film. Au fil du roman, nous observons de plus en plus une croissance dans l'espace de la page occupé par ces notes; la septième, occupe une page entière. Subordonnées au texte, dans un premier temps, les notes en viennent à envahir tout l'espace textuel. Cette note clôt de plus un chapitre, ce qui coupe de façon d'autant plus nette le texte. Celui-ci redémarre ensuite sur un échange formel entre Molina et le directeur de la prison. Cette prise en otage de la page correspond donc à un détournement de la parole des personnages par le discours scientifique. Comme dans la position exaltée de celui qui en sait plus que le sujet à propos de lui-même, c'est l'exemple extrême du discours scientifique qui en vient à étouffer la parole d'un sujet afin de parler en son nom.

Le contenu des notes s'exprime au moyen d'un langage technique et d'un jargon scientifique pour discuter des différents courants de la recherche. Elles débutent en rendant compte de ceux qui visent les causes physiques pour souligner très vite l'absence de résultats concluants : « Le chercheur anglais D.J. West montre qu'il existe trois théories principales sur l'origine prétendument *physique* de l'homosexualité; et les réfute toutes les trois. » (p. 61) Il est question de déséquilibre hormonal, d'intersexualité, de la possession de divers signes physiques considérés comme appartenant à un sexe ou l'autre, et enfin d'hérédité. Le tout est rédigé avec une conception binaire du sexe et du genre, amalgamés en un seul élément. Les notes soulignent ensuite le passage vers un autre domaine de la recherche : « La psychiatrie moderne, en revanche, s'accorde à ramener dans le champ *psychologique* les causes de l'homosexualité. Mais à côté d'elles subsistent, note West, des théories communément répandues, qui sont à leur tour dépourvues de toute base scientifique. » (p. 98) Suivent plusieurs notes qui discutent des théories freudiennes et contestent l'interprétation que divers théoriciens cherchent à en tirer quant à l'homosexualité. Leur présence dans le roman permet au lecteur de se familiariser avec les études sur les causes de l'homosexualité, mais fournit également un accès à la voix scientifique.

En dehors du problème de la validité de résultats, on est en droit de questionner les motifs animant ces recherches. Il est impératif de revenir à Foucault car, comme le rappelle David Halperin,

la contre-pratique discursive de Foucault s'efforce de supprimer la sexualité de la liste des objets de connaissance, et par là, de retirer toute autorité aux discours experts qui se présentent comme une appréhension scientifique ou quasi scientifique de celle-ci. Elle s'efforce également de délégitimer ces disciplines régulatrices, dont le pouvoir acquiert l'apparence d'une autorité légitime, en se fondant sur un accès privilégié à la « vérité » de la sexualité<sup>65</sup>.

Le tome 1 de *L'histoire de la sexualité* dresse un portrait épistémologique de l'étude de la sexualité et de la constitution de ce que Foucault a nommé les savoirs-pouvoirs. Le terme signifie la transformation d'un sujet en une forme de spécimen à propos duquel on peut

---

<sup>65</sup> David M. Halperin, *Saint-Foucault*, trad. de l'anglais par Didier Eribon, Paris Éditions et publications de l'École lacanienne, coll. « Grands classiques de l'érotologie moderne », 2000, p. 57.

développer un savoir et un champ de connaissances. Ce procédé crée une relation de pouvoir en défaveur du sujet ainsi étudié. La création de l'homosexuel en tant qu'espèce et sujet de recherche correspond précisément à ce schème, puisqu'on passe du statut de sujet à celui d'objet de recherche. Eve Sedgwick a étudié dans *Epistemology of the Closet* une tradition littéraire où les homosexuels vivent sous la menace constante de la révélation de leur sexualité. Elle décrit la situation de pouvoir de la sorte : « the result is that not only the medical expert, but anyone who witnesses and identifies the invert feels assured of knowing more about him than he knows about himself<sup>66</sup>. » Elle mentionne plusieurs romans où le risque de la révélation ou de la connaissance de la sexualité d'un personnage occasionne une structure de pouvoir. L'homosexuel est subordonné par le danger du dévoilement de son secret et le dénouement de ces romans conduit fréquemment au suicide ou à un meurtre relié au personnage homosexuel. Notons que l'aspect problématique des notes a bien davantage à voir avec leur position d'autorité qu'avec leur appartenance spécifique au domaine médical ou scientifique en soi. Comme Sedgwick le souligne : « After all, the position of those who think they know something about *one that one may not know oneself* is an excited and empowered one<sup>67</sup>. » Les mots employés ont donc davantage affaire au domaine de la stratégie et de la politique qu'à celui de la curiosité scientifique neutre; il importe de remettre en question l'origine de ces recherches et surtout de questionner leurs motifs. Ce qui anime ces études, c'est une sorte de passion de la classification, une façon d'étiqueter et de maîtriser le monde grâce à des catégories claires et délimitées selon la règle et ses déviations : « To veer from the gender norm is to produce the aberrant example that regulatory powers (medical, psychiatric, and legal, to name a few) may quickly exploit to shore up the rationale for their own continuing regulatory zeal<sup>68</sup>. » On revient de ce fait aux travaux de Foucault, qui soulignent la création d'espèces selon le comportement sexuel par les autorités médicales.

L'une des conséquences au choix d'attribuer au domaine psychologique la tâche de la définition technique d'une identité est que cette communauté profite d'une notoriété et d'une

---

<sup>66</sup> Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 2008 (1990), p. 225.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>68</sup> Judith Butler, *Undoing Gender*, New York, Routledge, Taylor & Francis, 2004, p. 52.

autorité sur le sujet. L'exemple le plus concret relève du diagnostic du trouble d'identité sexuelle du DSM, dont la troisième édition était en vigueur au moment de la publication du roman de Puig. Rappelons qu'il considère le non-alignement du sexe et du genre comme une distorsion causant systématiquement un malaise chez la personne diagnostiquée :

After all, the diagnosis makes many assumptions that undercuts transautonomy. It subscribes to a form of psychological assessment which assumes that the diagnosed person is affected by forces he or she does not understand. [...] It assumes the language of correction, adaptation and normalization. It seeks to uphold the gender norms of the world as it is currently constituted and tends to pathologize any efforts to produce gender in any ways that fail to conform to existing norms<sup>69</sup>.

On retrouve la position « exaltée » décrite par Sedgwick, où l'observateur considère en savoir plus que le sujet concerné à propos de sa propre situation. Il s'agit également d'une forme de savoir-pouvoir comme ceux contre lesquels Foucault s'est dressé. L'exemple de ce diagnostic permet de comprendre la structure du système de genre binaire (mêlant sexe et genre) qui se dégage de ce langage. Gardant cependant en tête la réalité de plusieurs, Butler ne condamne pas le diagnostic unilatéralement. Il est vital pour nombre de personnes désirant obtenir la possibilité de transition d'un sexe vers l'autre : « It is possible to say, and necessary to say, that the diagnosis leads the way to the alleviation of suffering : and it is possible, and necessary, to say that the diagnosis intensifies the very suffering that requires alleviation<sup>70</sup>. » La cinquième édition du DSM n'a toujours pas modifié l'énoncé et l'expression de genre est toujours limitée selon cette conception binaire et pathologisante. Ainsi, quiconque désire avoir accès aux traitements par hormones ou aux différentes étapes de chirurgie, voire la possibilité de modifier des documents officiels, est obligé d'entrer dans cette forme de rhétorique en se déclarant atteint de maladie mentale : « The price of using the diagnosis to get what one wants is that one cannot use language to say what one really thinks is true. One pays for one freedom, as it were, by sacrificing one's claim to use language truthfully<sup>71</sup>. » Finalement, on en arrive au point où, à nouveau, il n'est plus question de contenu, mais de position et de stratégie : « In other words, it may not be a matter of whether you can conform

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 76-77.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 91.

to the norms that governs life as another gender, but whether you can confirm to the *psychological discourse* that stipulates what these norms are<sup>72</sup>. » Les discours scientifiques prétendent donc, comme l'a souligné Foucault, proposer un regard neutre sur un sujet d'observation, alors qu'ils renferment leurs propres présupposés moraux. Les résumés de recherche sur les causes de l'origine de l'homosexualité placés en note de bas de page dans le texte de Puig ne font pas exception à cette observation et contribuent à créer dans le roman une atmosphère lourde de supervision. On note également que la série de notes a pour conséquence d'alourdir le sujet jusqu'à potentiellement le rendre obscur pour ceux directement concernés :

Au-dedans de ces perspectives, et pour les locuteurs eux-mêmes, ces langages des genres, ces jargons professionnels, sont directement intentionnels, pleinement signifiants, spontanément expressifs; mais à l'extérieur, pour ceux qui ne participent pas à ces perspectives intentionnelles, langages et jargons peuvent être objectaux, caractéristiques, pittoresques, etc. Pour ceux qui restent en dehors, les intentions qui sous-tendent ces langages se fortifient, deviennent des limitations sémantiques et expressives, alourdissent pour eux, aliènent d'eux la parole, compliquent son utilisation directe, intentionnelle, sans réserve<sup>73</sup>.

Il est possible que Molina lui-même ne soit pas familier avec le langage spécifique des spécialistes et que leur jargon complexifie son rapport d'autodéfinition. Les notes donnent d'excellents exemples d'indications qui ne sont pas intelligibles pour tous :

Anna Freud, dans le *Traitement psychanalytique des enfants*, signale comme la forme névrotique la plus généralisée celle de l'individu qui en essayant de contrôler complètement des désirs sexuels interdits, voire de les éliminer — au lieu de les tenir pour socialement inopportuns mais naturels —, refoule trop et devient incapable de jouir, en quelque circonstance que ce soit, des rapports désinhibés avec une autre personne. (p. 130)

Le jargon s'additionne donc à la position de supériorité assumée par les autorités médicales et psychologiques, minant chez le sujet sa capacité de s'autodéterminer.

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>73</sup> Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 111.

En somme, l'objectification que subit le sujet homosexuel par des experts posés en observateurs neutres mais supérieurs contribue à renforcer la situation d'emprisonnement de Molina. En effet, en plus d'être jugé en fonction de son crime, il est aussi catégorisé comme une espèce déviante et uniquement déterminée par sa sexualité. Nous remarquons cependant que la présence de ces notes constitue un paradoxe d'un côté entre leur contestation, et de l'autre leur diffusion et leur pérennisation. Nous pensons que Puig a souhaité profiter de ce paradoxe pour à la fois faire partager ces connaissances à des gens qui n'y étaient pas confrontés et les inviter à les remettre en question.

### **2.2.2 Discours régulateurs : le pouvoir judiciaire**

La quasi-totalité de l'histoire de Valentin et Molina se déroule dans un contexte carcéral, où l'un est prisonnier politique et l'autre a été enfermé pour corruption de mineur. Bien qu'ils soient détenus pour des raisons différentes, le but de leur incarcération est le même : la régulation des conduites selon les normes acceptables pour l'autorité politique et judiciaire. Leur situation illustre à la fois le discours régulateur et son pouvoir d'action sur la vie de ceux qu'il régit. Rappelons que Valentin est prisonnier politique, détenu pour sa participation à un groupe cherchant à combattre le régime au pouvoir. Il est d'ailleurs particulièrement conscient qu'il doit éviter de transmettre quelque information que ce soit sur ses compagnons, au risque de mettre leur vie en danger. C'est même de peur de parler sous l'effet d'antidouleurs qu'il refusera d'aller à l'infirmerie lors de son empoisonnement alimentaire. La parole de Valentin est donc un sujet de prudence et d'interdit puisque des vies sont en jeu. Il s'impose le silence de peur de causer du tort à autrui et à la cause. Molina, en revanche, vit une situation où l'interdit de sa parole concerne l'expression de son identité. Il doit limiter ses gestes et paroles afin d'éviter de s'attirer davantage d'opprobre. Comme Valentin, il est son propre censeur, mais dans le but d'assurer sa propre sécurité. Il purge sa peine pour un cas de détournement de mineur qui ne sera pas détaillé dans le récit.

Nous avons vu que presque l'entièreté de l'espace textuel du *Baiser* est occupée par les dialogues des personnages, sans description. Nous observons cependant un changement formel au moment des rapports pénitentiaires. Les rencontres avec le directeur de la prison sont facilement identifiables puisque la disposition du texte sur la page se modifie à ces occasions; elles sont relatées sous la forme de rapports formulés comme pour l'usage interne

du gouvernement. Molina et Valentin ont des échanges informels où leurs répliques ne sont précédées que d'un tiret sans identification. Le lecteur doit déduire qui parle ou attendre une indication dans ce sens. En revanche, nous observons dès le premier rapport un chamboulement sur la page, où les intervenants sont identifiés par leur fonction avant de prendre la parole. Le premier rapport débute d'ailleurs par un portrait citant l'établissement pénitentiaire, déclinant ensuite l'identité des personnages en les identifiant par leur crime et leur comportement en prison. On retrouve les discours régulateurs créant l'identité d'un individu en fonction de son crime, avec l'ajout d'un titre déclinant la fonction des participants à la conversation. On se réfère à Molina comme l'« inculpé » et on donne le numéro 3018 avant son nom. Il ne s'agit pas d'une dégradation spécifique du prisonnier; le brigadier et le directeur ne possèdent pas davantage de nom et ne sont caractérisés que par leur rôle :

BRIGADIER : Découvrez-vous devant monsieur le directeur.

INCULPÉ : Oui, monsieur.

DIRECTEUR : Ne tremblez pas comme ça, il ne va rien vous arriver.

BRIGADIER : L'inculpé a été fouillé, il n'a rien sur lui avec quoi il puisse attaquer monsieur le directeur. (p. 146)

Le texte prend ainsi une forme impersonnelle qui contraste fortement avec l'intimité que partagent Valentin et Molina. Les rapports humains passent donc d'un échange entre égaux à un mode formel et hiérarchisé. On reconnaît ainsi les discours régulateurs producteurs d'identités à leur classification par fonctions.

Être assujetti à un pouvoir régulateur judiciaire n'est pas qu'une question de conséquences ou de pénalités concrètes, bien que celles-ci soient graves et marquantes. Par le fait même, on est modifié et formé en tant que sujet par ce discours de pouvoir :

[De Foucault, nous tenons que] (1) regulatory power not only acts upon a preexisting subject but also shapes and forms that subject; moreover, every juridical form of power has its productive effect : and (2) to become subject to a regulation is also to become subjectivated by it, that is, to be brought into being as a subject precisely through being regulated<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> Judith Butler, *Undoing Gender*, *op. cit.*, p. 41.

C'est donc dire qu'à travers toute condamnation, la fonction de production de l'identité des pouvoirs en place décrète et forme des sujets en leur assignant une place précise : le statut d'une personne en vient à être désigné par son crime et par la nature de ce crime. La relation entre le criminel et les pouvoirs judiciaires prend le pas sur les autres formes de socialisation. Elle le fait d'une part par le contrôle exercé par ces pouvoirs et d'autre part par la honte et la stigmatisation qui accompagnent le statut de criminel. Ce statut s'accompagne en plus de la sentence, de l'opprobre qui frappe le condamné et ceux qui lui sont liés :

Maman ne m'a pas jeté un regard torve, on m'a condamné pour huit ans parce que j'avais séduit un mineur, mais maman risque de mourir par ma faute, le cœur fatigué d'une femme qui a beaucoup souffert, un cœur fatigué : de devoir tant pardonner? [...] et par la suite la contrariété de voir son fils s'enfoncer dans le vice, le juge ne m'a fait grâce de rien, il a dit devant elle que je marchais à tous les coups, le pire genre, une tantouse dégoûtante, et pour qu'aucun garçon ne s'approche de moi il ne m'a fait grâce d'aucun des jours fixés par la loi, et après ça maman avait les yeux fixés sur lui comme si quelqu'un à elle était mort. (p. 106)

Notons que la douleur est aggravée en raison du langage blessant du juge, qui s'oppose aux mots que Molina préfère employer pour se désigner. Alors que le lecteur n'a cessé de voir l'idéalisation de la femme et la grâce dont Molina cherche à se draper par des mots tels qu'« élégante et majestueuse » (p. 117), le récit change de registre pour le traiter de « tantouse dégoûtante » (p. 106) et le lecteur sent d'autant plus nettement la charge hostile du langage du juge. Molina se sent coupable du choc et de l'inquiétude qu'il cause à sa mère et de la détérioration de son état de santé. Il le mentionne à quelques occasions dans le récit et on pourrait imaginer que c'est un facteur majeur dans son entente avec le directeur de prison en vue d'une réduction de peine. Il n'y a pas de mention directe de ce que Molina a ressenti en écoutant ces mots; en revanche, la réaction de sa mère, sachant comment il lui est attaché, illustre le coup subi. La condamnation, à la fois actes et paroles, heurte la mère au point de lui donner l'impression de perdre son fils. Butler illustre ce rapport de douleur par un lien entre le corps et la parole : « L'idée que le discours blesse semble reposer sur cette relation de discordance et d'inséparabilité entre le corps et la parole, mais aussi, par conséquent, entre la parole et ses effets<sup>75</sup>. » On en revient à la blessure des discours de haine en y ajoutant la

---

<sup>75</sup> Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, op. cit., p. 33.

dimension officielle des discours judiciaires. Lors du procès, la honte que le juge fait ressentir à Molina n'est pas un ajout explicitement haineux. Elle fait plutôt partie intégrante de l'acte de condamner :

La condamnation, la dénonciation et l'excoriation œuvrent de façon rapide à établir une différence ontologique entre le juge et le jugé, et même à purifier l'un de l'autre. La condamnation devient alors le moyen d'établir que l'autre n'est pas reconnaissable et de nous délester de parts de nous-mêmes que nous situons dans l'autre que nous condamnons ensuite<sup>76</sup>.

Nous pouvons présumer que le souvenir de la honte et de la douleur, de même que la peur, a coloré les rencontres de Molina avec le directeur : « Ne tremblez pas comme ça... Vous n'avez rien à craindre [...] » (p. 146) La rupture créée par l'acte de jugement est donc plurielle. Comme le souligne Butler, il s'agit d'un changement ontologique au cours duquel le condamné devient extérieur à la conception de l'humain du juge. On sépare par le même fait le bon grain de l'ivraie et on transforme un humain en criminel, extérieur à l'humanité et différent en tout de celui qui a prononcé le jugement. La façon dont s'opère cette transformation implique de détourner l'autonomie du sujet :

Sous des formes plus raffinées, la condamnation prend encore pour cible la vie du condamné en anéantissant sa capacité éthique. S'il faut humilier et détruire la vie plutôt qu'un ensemble d'actes, par exemple, alors le châtement œuvre à détruire un peu plus les conditions de l'autonomie, en érodant, sinon en éviscérant, la capacité du sujet interpellé à l'autoréflexivité et à la reconnaissance sociale, deux pratiques qui sont, selon moi, essentielles à toute explication substantielle de la vie éthique. Bien sûr, cela transforme également le moraliste en meurtrier<sup>77</sup>.

L'exclusion du statut de co-humain est donc une forme de meurtre symbolique, particulièrement en ce qui concerne la reconnaissance sociale. On refuse de considérer le condamné comme un égal et on limite sa subjectivité selon des critères qui lui sont extérieurs. On retrouve ici une conséquence similaire des effets des discours scientifiques dans le sens où la capacité d'auto-désignation du sujet est supplantée par une volonté de contrôle social ou de classification. Ce contrôle fonctionne, comme l'a relevé Foucault, en produisant des

---

<sup>76</sup> Judith Butler, *Le récit de soi*, op. cit., p. 47.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 49-50.

identités selon des critères spécifiques : on crée le criminel qu'on classe ensuite en catégories selon le type de crime commis. Ce volet juridique participe à la création de l'espèce de l'homosexuel en conjonction avec les autres discours. L'homosexualité est décriminalisée en Argentine à l'époque du *Baiser*, mais elle est toujours punissable par des moyens détournés comme une accusation de grossière indécence. Les deux personnages sont donc incarcérés en raison de leur identité et de leur idéologie plutôt que de crimes tels le meurtre ou le vol. Ce que condamne le juge qui prononce la sentence de Molina est autant une déviation des normes de genre que l'homosexualité vue comme un condensé de perversions. Cet amalgame repose entre autres sur une conception binaire de l'homme et de la femme où sexe et genre sont indissociables. Selon cette conception, toute variation sort de l'ordre naturel pour tomber dans la perversion.

Butler cite également l'armée états-unienne, qui, par son ancienne politique de « Don't Ask Don't Tell », ne considère pas l'homosexuel comme « un simple problème à réguler et à contenir : l'armée produit activement une figure de l'homosexuel, en insistant pour qu'il soit privé du pouvoir de se désigner soi-même, pour qu'il reste nommé et animé par l'État et ses pouvoirs d'interpellation<sup>78</sup> ». C'est ce que le juge du *Baiser* réalise à travers son acte de condamnation. On crée une identité par la superposition des discours, l'identité stigmatisée que la condamnation entérine. Molina est ainsi privé du droit de s'auto-désigner puisqu'on lui impose les paramètres de sa propre identité. Celle-ci sert principalement d'interdit et de contre-modèle à ceux qui sont considérés comme se situant du côté des juges et autres non-criminels.

Un élément important de ce type de discours est le pouvoir de contrôle et de censure appliqué sur la parole. Molina ne mentionne pas sa défense ou ses explications lors de son procès puisque c'est au fond dénué de pertinence : sa parole n'a pas de poids dans ce contexte hautement protocolaire. Ce que cherche à faire le système judiciaire, dans lequel l'homosexualité est officieusement sinon officiellement interdite, est en fait un acte de censure. Puisqu'une censure absolue n'est pas possible, il s'agit de régenter les contextes où

---

<sup>78</sup> Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, op. cit., p. 167.

il est autorisé de faire mention d'un état et d'en orienter le contenu. La censure devient donc un outil du pouvoir juridique et exécutif sur l'homosexualité :

La censure est un pouvoir producteur : elle n'est pas simplement privation, elle est aussi formation. J'avancerai l'idée que la censure vise à produire des sujets selon des normes explicites et implicites, et que la production du sujet a tout à voir avec la réglementation du discours. La production du sujet a lieu non seulement à travers la réglementation du discours du sujet, mais encore à travers celle du domaine du discours socialement dicible. La question n'est pas de savoir ce que je serai à même de dire, mais ce qui constituera le domaine du dicible au sein duquel seulement je pourrai commencer à parler<sup>79</sup>.

La censure détermine donc ici ce qu'il est possible de dire ou non et limite la possibilité de se nommer et de se définir. Lorsqu'il se remémore son procès, Molina ne mentionne pas sa défense ou sa propre parole, seulement les mots du juge et la honte qu'il a ressentie. Rappelons que Valentin et Molina sont les premiers acteurs de leur propre censure. Motivés par la crainte des pouvoirs exécutifs, ils se restreignent activement. Ainsi, la censure agit par la force du discours de haine et par la crainte des sanctions. Ce que Butler nomme le « dicible » implique d'une part ce qu'un sujet peut dire et d'autre part ce qu'il sera considéré comme acceptable d'écouter. Les restrictions s'appliquent donc à la fois au niveau de ce qu'on ose dire et de ce qu'autrui acceptera d'entendre. Ainsi, Valentin et Molina évoluent dans un univers où il ne leur est pas possible d'exprimer sans conséquences des idées ou une identité qui soient en désaccord avec le paradigme dominant.

Le discours régulateur coupe également la parole des personnages lorsque le rapport de police annonce la mort de Molina et le dénouement du récit. L'auteur du rapport s'intéresse aux indices potentiels dans le comportement du protagoniste qui indiqueraient sa connivence avec le réseau de rebelles lié à Valentin. Le choix narratif est en soi une façon symbolique de tuer Molina, puisqu'on lui retire le droit de se raconter et de dire sa propre histoire. Son existence textuelle prend fin sensiblement au moment où le lecteur apprend sa mort. La coordination des deux morts souligne l'impact de l'utilisation du rapport comme représentant des discours régulateurs. Valentin est celui qui survit et qui a le luxe de poursuivre son récit

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 181.

jusqu'à la fin du roman, ce qui renforce le contraste entre son sort et celui de Molina. Ce niveau de dialogisme complète celui des notes de bas de page pour ce qui est d'empêcher la prise de parole des personnages. D'autres discours en revanche, tel le discours culturel, sont mis à profit par Molina et Valentin et leur permettront une certaine autonomie.

### 2.3 Discours adjuvants : le discours culturel

Puisque le récit se déroule en Argentine, il importe de se familiariser avec la dichotomie de genre machismo/marianismo, encore fortement présente dans la culture nationale à l'époque du *Baiser*. Nous nous attardons à ce discours parce qu'il a nourri la sensibilité de Molina, qui s'en sert comme modèle à émuler, notamment par l'exemple des films qu'il a vus. C'est donc un discours qui transparait à travers le roman entier puisqu'il est conjuré comme idéal et employé à dessein par le protagoniste. L'essai d'Evelyn P. Stevens offre un regard éclairant sur l'aspect féminin, le marianismo, stéréotype culturel qui, sans être pris au pied de la lettre littéral, est néanmoins fortement présent dans *Le baiser*. Selon elle : « It does not seem to matter whether a particular system is based on tradition, magic or "logic" as long as the accompanying rationalisation helps to keep confusion and tension at a minimum<sup>80</sup>. » Le discours se maintient donc en prenant soin de se justifier par lui-même. Stevens débute en décrivant sommairement le penchant masculin, le machismo :

[...] the term machismo will be used to designate a way of orientation which can be most succinctly described as the cult of virility. The chief characteristics of this cult are exaggerated aggressiveness and intransigence in male-to-male interpersonal relationships and arrogance and sexual aggression in male-to-female relationships<sup>81</sup>.

Cet aspect est fortement semblable au machisme nord-américain par rapport aux privilèges et obligations des hommes. Sa contrepartie féminine en revanche est moins connue et est la source d'une bonne partie des discours culturels implicites dans *Le baiser*. Le marianismo est donc le culte de la femme parfaite et l'idéalisation du comportement qui la constitue. Il faut remarquer que ce culte s'assimile à ce qui est attendu non seulement d'une

---

<sup>80</sup> Evelyn P. Stevens, « Marianismo : The Other Face of Machismo in Latin America », dans Ann Pescatello (dir. publ.), *Female and Male in Latin America : essays*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1973, p. 90.

<sup>81</sup> *Ibid.*

femme exemplaire, mais de toutes les femmes. Celles-ci doivent donc aspirer à s'y conformer ou se définir en opposition. Stevens avance que le marianismo est moins bien compris que le machismo mais qu'il est fondamental à la conception sud-américaine de la femme :

There is near universal agreement on what a « real woman » is like and how she should act. Among the characteristics of this ideal are semidivinity, moral superiority, and spiritual strength. This spiritual strength engenders abnegation, that is, an infinite capacity for humility and sacrifice. No self-denial is too great for the Latin American woman, no limit can be divined to her vast store of patience with the men of her world. [...] She is also submissive to the demands of the men, husbands, sons, fathers, brothers.

Beneath the submissiveness, however lies the strength of her conviction—shared by the entire society—that men must be humored, for after all, everyone knows that they are *como niños* (like little boys) whose intemperance, foolishness, and obstinacy must be forgiven because « they can't help the way they are »<sup>82</sup>.

La tendance au martyr est donc l'un des aspects dominants puisque les femmes considèrent que les hommes ne peuvent s'empêcher de les faire souffrir. Il est de leur devoir en tant qu'êtres spirituellement supérieurs d'endurer leurs épreuves et de guider de leur mieux les hommes qui les entourent. Molina en donne un exemple marquant avec son attachement envers Gabriel le serveur. En effet, il voue une grande tendresse à ce dernier malgré ses défauts et tente de l'aider de son mieux sans rien attendre en retour :

- Qu'est-ce que tu voulais faire pour lui?
- Le convaincre qu'il était encore temps d'étudier, et de décrocher quelque chose.  
[...]
- Et il sait tout ce que tu sens pour lui?
- Bien sûr que oui. Je lui ai tout dit, du temps que j'avais l'espoir de le persuader qu'entre nous deux... [...] mais il n'a jamais voulu. Et après moi j'avais honte d'insister. Alors, je me suis contentée d'avoir son amitié. (p. 70-71)

Les rêves que nourrissait Molina sont encore plus révélateurs de cette volonté de protéger et subvenir aux besoins d'un adulte :

- [...] — Les illusions que j'ai pu me faire! Tu n'imagines pas...
- Quelle sorte d'illusion?
- Qu'il viendrait vivre chez moi, avec ma mère et moi. Et de l'aider, de le faire

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 94-95.

étudier. Et de ne m'occuper que de lui, toute la sainte journée, de veiller à ce qu'il ait tout sous la main, son linge, de lui acheter ses livres, de l'inscrire aux cours, et je lui aurais donné l'argent pour la pension alimentaire de son fils, pour qu'il ne pense plus qu'à une chose : à lui, jusqu'à ce qu'il décroche un diplôme de n'importe quoi et en finisse avec toute cette tristesse. (p. 71)

Cette vision comporte son lot de chauvinisme féminin puisqu'il peut se conforter dans l'idée de sa supériorité morale. C'est cet aspect qui amène Molina à infantiliser Gabriel dans son fantasme puisqu'il saurait mieux que lui agir dans son propre intérêt. Cette soumission est donc, malgré ses travers, une source de fierté et de foi en ses propres forces. Stevens donne de plus l'exemple du soutien de la communauté, qui peut prendre plus facilement le parti de la femme en cas d'adultère du mari « as the machismo norm expects and requires him to do<sup>83</sup> », ou encore du respect des responsabilités de la mère : « *marianismo* makes it plain that no employer [...] has the right to ask a mother to neglect a sick child in order to maintain a perfect attendance record at the office, classroom or factory<sup>84</sup>. » La relation entre les deux rôles, sans être égalitaire, n'est donc pas non plus à sens unique. Mais, comme mentionné plus tôt, même celles qui divergent de ce modèle doivent néanmoins faire face à la comparaison, qui s'opère par un retournement des signes de genre :

The same culture provides an alternate model in the image of the « bad woman » who flaunts custom and persists in enjoying herself. Interestingly enough, this kind of individual is thought not to be « a real woman ». By publicly deviating from the prescribed norm, she has divested herself of precisely those attributes considered most characteristically feminine and in the process has become somewhat masculine<sup>85</sup>.

Le *marianismo* est donc synonyme de féminité, au point que le fait de s'en éloigner ne peut que renvoyer à son opposé, le masculin. La structure entre ces deux extrêmes renvoie directement à la construction binaire entre homme et femme telle que disséquée par les théories queer. On saisit ainsi quels sont les modèles auxquels se réfèrent les différents acteurs de la société argentine lorsqu'ils évaluent Molina et Valentin sur le plan de leur masculinité.

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 96.

Toujours dans la dimension culturelle, nous notons également une influence de la culture d'Hollywood. Le cinéma hollywoodien occupe une place particulière dans *Le baiser* puisque Molina retient et idéalise la féminité et les relations homme-femmes telles que présentées dans ces films, en continuité avec les idéaux machismo-marianismo :

Puig's novel opens with Molina relating the movie-story of *Cat People* to Valentin. As many critics have pointed out, it is not merely the movie itself that is important, but the way in which the characters interpret, embellish, and respond to it. Puig is seeking here to do two things : to establish the psychological terrain between the two men and to expose the cultural stereotypes that informs that terrain. This is done deftly through the tendency of the men to identify with particular characters in the movie. In this way Puig sets up a male-female polarity which he sees, not only as prevalent in his own culture, but as reinforced by Hollywood stereotypes. This polarity is characterized by *machismo* on the one hand and *marianismo* on the other<sup>86</sup>.

Le contexte de Molina est donc celui d'une Argentine fortement imprégnée de la présence de cinéma états-unien. Des six films, trois sont d'origine états-unienne; un autre est allemand, un autre mexicain et le dernier a vraisemblablement été inventé par Puig pour le bénéfice de Valentin. La majorité des récits que Molina invoque pour son auto-définition émanent donc de cultures autres que la sienne. Carolyn Pinet compare l'adaptation cinématographique du *Baiser* au roman en relevant que l'un des éléments perdus dans la transposition est la portée de l'influence des États-Unis sur la culture argentine. Cette présence est si forte qu'elle parle non pas d'importation, mais d'invasion :

Molina, a native of Buenos Aires, grew up like Puig on a surfeit of foreign movies that invaded the Argentinian screen in the years after World War II, that is, during the most impressionable years of his childhood (this also happened to a previous character of Puig's, Toto in *Betrayed by Rita Hayworth*). Needless to say, these movies were mostly romantic Hollywood movies [...]. The only movie that Babenco retains is the German one : in Spanish entitled *Destino*, in English *Her Real Glory*. In choosing to omit the others, he is first and foremost omitting the Hollywood invasion of Argentina and its significance<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> Carolyn Pinet, « Who Is the Spider Woman? », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 45, n° 1/2, 1991, p. 22, En ligne. <<http://www.jstor.org/stable/1346921>>.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 21.

Nous pouvons voir comment ces œuvres ont marqué la culture à travers le personnage de Molina, qui choisit d'en faire son principal mode d'expression de soi. Les codes de la féminité que retient Molina de ces films a cependant plus à voir avec sa vision de l'élégance, formée entre autre par l'idéal du marianismo : « Le couple aux masques? la perfection : elle, déguisée en Gitane, très grande, avec une petite taille de guèpe, des cheveux bruns, raie au milieu, et descendant jusqu'à la ceinture [...]. Elle a un tout petit nez, droit, un profil délicat mais qui révèle du caractère. » (p. 212) Ses descriptions des femmes dans les films sont particulièrement soucieuses de leurs manières et de leur beauté, qu'il souhaite émuler. Nous notons donc une influence supplémentaire des codifications genrées dans le récit, introduites dans la culture argentine par le cinéma. Ces codes sont cependant récupérés et employés par Molina afin de mieux suggérer l'identité qu'il souhaite projeter, le discours culturel est en ce sens son allié.

Nous retenons ainsi que *Le baiser de la femme-araignée* se construit en référence aux discours scientifiques, judiciaires et culturels de son époque. Ces discours ne sont pas égaux entre eux : les deux premiers sont des forces antagonistes et le troisième un allié et un outil dans la quête d'expression de soi. Leurs manifestations sont diverses, passant d'une présence dans les dialogues, à des notes de bas de page, à l'insertion d'un texte tiré des archives judiciaires. Ces discours se font tous compétition pour prendre place dans l'espace textuel. Rappelons que cette compétition a pour enjeu l'existence textuelle et donc, symboliquement, la vie des personnages. Les discours extérieurs occupent ainsi une place capitale dans *Le baiser*, produisant un contexte complexe et hostile aux personnages, qui devront se construire en réponse et à travers ceux-ci. Ayant exploré ce qui constitue la trame de fond du récit, nous nous intéresserons à la manière dont Valentin et Molina évoluent et réagissent dans cet univers.

## CHAPITRE 3

### LES PROTAGONISTES ET LEURS ÉCHANGES : LA PAROLE VIVANTE

Le chapitre présent s'intéresse à la voix des protagonistes, qui s'oppose aux discours d'autorité étudiés au chapitre précédent. Nous tenons tout particulièrement à souligner la façon dont Molina parvient à superposer divers récits pour se créer une personnalité constituée d'éléments choisis des personnages qu'il évoque. Cette composition naît d'un détournement des codes de la binarité homme/femme et d'une valorisation du féminin. Nous assistons à cette formation à travers l'échange qui s'établit entre Valentin et Molina, dialogue qui leur permet de s'approprier mutuellement et de forger un contact enrichissant pour les deux. Nous aborderons d'abord le processus de création identitaire de Molina et ensuite le dialogue entre les deux protagonistes.

#### **3.1 La réarticulation du féminin à travers la parole de Molina : une démarche identitaire**

##### **3.1.1 Création d'identité par l'acte narratif**

Nous avons effleuré plus haut la façon dont Butler conçoit la création de l'identité par le discours, c'est-à-dire l'acte de créer son identité en racontant son histoire. Si raconter permet de se créer, ce procédé suppose un public : « On rend toujours compte de soi à un autre, que celui-ci soit conjuré ou présent, et cet autre met en place la scène d'interpellation comme une relation morale plus primaire que le geste réflexif visant à rendre compte de soi<sup>88</sup>. » À partir du moment où le sujet qui se raconte s'adresse à un interlocuteur, il le conscrit pour prendre part au récit : « Dès lors, le "je" n'est plus en train de communiquer une histoire à un analyste ou à un autre qui la reçoit; le "je" se met en scène, recrutant l'autre pour participer à la scène

---

<sup>88</sup> Judith Butler, *Le récit de soi*, trad. de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2007, p. 20-21.

de sa propre opacité<sup>89</sup>. » Molina cherche par ce moyen à faire voir à Valentin comment il désire être perçu. Le roman remplace l'histoire personnelle de Molina, à peine évoquée, par celle des protagonistes féminins des films qu'il raconte à Valentin. Ce remplacement est important car le produit final, représenté par la métaphore de la femme-araignée, constitue le récit de ce que Molina désire être et l'image qu'il cherche à projeter. Le processus est performatif dans le sens où il est réaffirmé à chaque itération :

je ne communique pas seulement quelque chose de mon passé [...]. Je promulgue également le « je » que j'essaie de décrire : le « je » narratif est reconstitué, dans l'histoire même, à chaque moment où il est invoqué. Paradoxalement, cette invocation est un acte performatif et non pas narratif [...] j'accomplis quelque chose avec ce « je » [...] qui ne se réduit pas au fait de raconter une histoire à son propos.<sup>90</sup>

La parole qui compose le récit est ici une action en continu qui permet de *devenir* par l'acte même de raconter.

Cependant, Butler relève qu'un récit d'origine ne peut être unique; il est appelé à être côtoyé par diverses versions divergentes. L'humain ne fonctionne pas en termes clairs et figés et il est essentiel de tenir compte des contradictions : « Si j'essaie de rendre compte de moi, si j'essaie de faire en sorte d'être reconnu et compris [...] L'autorité narrative du « je » doit ouvrir la voie à la perspective et à la temporalité d'un ensemble de normes qui contestent la singularité de mon histoire<sup>91</sup>. » Butler précise que c'est une caractéristique intrinsèque à tout récit d'origine : « Il se pourrait en effet que le fait d'avoir une origine signifie précisément avoir plusieurs versions possibles de cette origine [...] Chacune de ces histoires est une narration possible, mais je ne peux dire d'aucune avec certitude laquelle est la seule vraie<sup>92</sup>. » Le récit de Molina est multiple puisqu'il s'agit des films qu'il raconte au cours du roman, films qui se rapprochent sur le plan thématique et par la présence systématique d'un personnage féminin auquel il s'identifie. Toutes ces femmes vivent un drame qui leur est

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 38.

propre et font face à des enjeux différents. Ces différences ne sont toutefois pas aussi importantes que l'unité de qualités morales, sentimentales et esthétiques qui les rapproche et que Molina rassemble afin de créer son identité. Butler insiste sur l'aspect évolutif du processus : « Ce compte rendu ne vise pas à établir un récit définitif, mais il constitue l'occasion sociale et linguistique de la transformation de soi<sup>93</sup>. » La multiplicité de ces récits témoigne donc des contradictions d'un être et des changements survenus au fil du temps avec l'apparition de nouveaux récits. En réutilisant des signes identifiés comme féminins dans son récit de soi, Molina, au même titre que Brandon dans *Boys Don't Cry* (1999)<sup>94</sup>, les détourne et ouvre par le même fait le champ de ce qui peut être dit dans un récit d'origine :

it is precisely the ways in which he is not fully recognizable, fully disposable, fully categorizable, that his humanness emerges. And this is important because we might ask that he enters into intelligibility in order to speak and to be known, but what he does instead, through his speech, is to offer a critical perspective on the norms that confer intelligibility itself<sup>95</sup>.

Nous reviendrons sur cette ouverture du dicible au chapitre 4. Notons pour l'instant que les récits cinématographiques dans *Le baiser* tiennent lieu de récit de soi pour Molina, en vue de l'établissement de son histoire et de son identité. Avant tout, ce qu'il cherche à incarner demande de représenter le genre féminin sous un angle positif.

### 3.1.2 La revalorisation du féminin et du sentimental

Le lecteur apprend très tôt que Molina s'identifie aux femmes dans le récit : « — Avec qui tu t'identifies? avec Irena ou la femme architecte? — Avec Irena. Qu'est-ce que tu crois? C'est la vedette : non mais, quelle cruche! Moi : toujours avec l'héroïne. » (p. 30) L'identité que Molina crée à travers la superposition des femmes tire sa force des traits féminins avec lesquels il revendique son appartenance : « — Allez : on dirait une fille, c'est ça que tu allais dire. — Oui. — Et en quoi c'est mal d'être doux comme une femme? Pourquoi un homme ou n'importe quoi, un chien ou une tapette ne pourrait-il pas être sensible s'il en a envie? » (p. 33). Par ailleurs, il affirme du même souffle une supériorité féminine : « Si tous les hommes

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>94</sup> Kimberley Peirce, *Boys Don't Cry*, États-Unis, 1999, 108 min.

<sup>95</sup> Judith Butler, *Undoing Gender*, New York : Routledge, Taylor & Francis, 2004, p. 73.

étaient comme des femmes, il n'y aurait pas de tortionnaires ». (p. 33) Les récits qu'il relate présentent la féminité comme une force au centre de sa propre histoire, une force qui choisit son destin et prend une part active à sa réalisation. À l'exception notable de ceux dans *The Enchanted Cottage* (1945)<sup>96</sup>, les personnages féminins évoqués partagent toutes une existence troublée par des obstacles qui leur coûtent leur chance d'expérimenter un bonheur durable : la femme panthère se suicide de peur que sa malédiction tue celui qu'elle aime, la femme zombie se sacrifie pour mettre fin à la menace du sorcier docteur, Léni meurt en tentant d'aider son amant à combattre « la menace juive » et la chanteuse est séparée de son amour par la maladie. Carolyn Pinet qualifie les femmes de Molina de : « mysterious, dangerous, cursed woman, the mythic female who is oppressed but also potentially powerful<sup>97</sup> ». Ces personnages possèdent toutes des traits que Molina idéalise : l'élégance, la compassion, l'abnégation et une forme de force mystique. Elles partagent un destin funeste qui possède son charme et que Molina aime par goût de la tragédie et du martyr. La femme chat du premier film incarne une femme inquiétante, maudite, luttant contre elle-même. Elle est la menace principale dans ce récit qui présente le féminin sous un jour mystique et sombre. La femme zombie reprend le mysticisme et la malédiction pour également s'en libérer en choisissant sa propre mort. Les autres femmes lutteront avec abnégation, résilience et charme à la fois, le tout pour sauver leur amour des obstacles qu'elles rencontreront. Ce qui apparaît par la superposition de toutes ces femmes, c'est la métaphore filée du récit, la figure de la femme-araignée : « The image of the spider woman herself pervades the novel. She appears in different versions, as cat woman and zombie woman. She is an enigmatic, archetypal version of the female<sup>98</sup>. » La rêverie de Molina à propos d'*Enchanted Cottage*<sup>99</sup> donne au lecteur un indice sur l'importance de la foi dans la constitution du bonheur. Le couple dans ce film est heureux lorsqu'ils croient tous deux à la possibilité de leur amour. Nous retrouvons cet élément de croyance à la fin du *Baiser* lorsque Valentin doit laisser

---

<sup>96</sup> John Cromwell, *The Enchanted Cottage*, États-Unis, 1945, 91min.

<sup>97</sup> Carolyn Pinet, « Who Is the Spider Woman? », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 45, n° 1/2, 1991, p. 24, En ligne. <<http://www.jstor.org/stable/1346921>>.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>99</sup> John Cromwell, *op. cit.*

croire à l'indigène<sup>100</sup>, avatar de la femme-araignée, qu'elle est Marta : « "Pense que c'est moi", oui, "mais, elle, ne lui dis rien, ne lui fais pas le moindre reproche, laisse-lui croire que c'est moi, même si elle n'y parvient pas". » (p. 261) La jeune indigène souhaite être Marta, la femme raffinée et instruite, puisque c'est ce type de femmes qui plaît à Valentin. Soutenir la fantaisie donne à ce dernier la force de tendre vers son idéal. Ce désir est analogue à celui de Molina de pouvoir incarner la femme mystérieuse et sensuelle et repose tout autant sur la foi en sa capacité de l'incarner. Cette dernière représentation de son idéal féminin n'est présentée qu'à la fin du roman, lorsque tout est joué et que Valentin la rencontre dans son rêve :

l'apparition d'une femme bizarre, avec une longue robe qui brille « du lamé argenté qui l'enserme comme une gaine? » [...] elle porte un masque, un masque argenté, mais ... la malheureuse... ne peut pas bouger, là, au plus profond de la forêt, elle est prise dans une toile d'araignée, ou plus exactement les fils poussent de son corps même, de sa taille, de ses hanches, ils font partie de son corps, ces fils velus comme des cordes effilochées, mais peut-être, en les caressant, ils sont d'une douceur inimaginable et j'ai le sentiment de les toucher, « elle ne parle pas? » non, elle pleure, ou plutôt, elle sourit, mais une larme glisse sur son masque. (p. 263)

Elle est le résultat de ce que Molina met de l'avant pour composer son archétype féminin : une force mystique, résiliente, compatissante, élégante et tragique. À travers les films hollywoodiens, Molina tire selon son interprétation deux traits du marianismo : la propension au sacrifice de soi et le sentiment de supériorité face aux hommes. Tous deux démentent le discours proclamant la femme comme le sexe faible. En plus d'idolâtrer cette figure archétypale de la femme, Molina cherche à l'incarner de mieux qu'il peut. Par exemple, il exerce sa compassion lors de l'empoisonnement de Valentin en rappelant une figure maternelle, soucieuse et empathique : « Ne t'énerve pas, Valentin, ça serait pire. Reste calme. Couche-toi bien. [...] ne te tracasse pas, je te donne tout de suite de quoi te nettoyer. » (p. 139) Par ailleurs, le modèle de femme qu'affectionne Molina est loin d'être asexué, elle

---

<sup>100</sup> Cette jeune femme rappelle le conflit que vit Valentin entre ses idéaux et ses désirs. Elle est un symbole condensé : d'une part de sa compagne révolutionnaire qu'il a physiquement désirée, mais sans pouvoir en tomber amoureux, et d'autre part du personnage dans le film dont le récit a été interrompu lorsque Valentin a mentionné à Molina qu'il le connaissait déjà. Ces trois femmes sont présentées comme intègres et dignes et pourtant, moins désirables que la femme provenant d'une classe sociale supérieure. Valentin sait qu'il a intégré les valeurs de la doxa sociale et se blâme de ne pouvoir contrôler ses désirs.

désire un homme et cherche à être désirée d'une façon précise. Puig a également mentionné dans son entrevue la façon dont il a voulu présenter les désirs et les fantasmes de Molina :

I wanted to work with an unsophisticated type, a reactionary, in a certain way. The type of homosexual who rejects all experimentation, all new trends. They've accepted the models of behaviour from the '40s - you know : the subdued woman and the dashing male - and they have, of course, identified with the subdued though heroic woman, and they don't want to change that fantasy- or they can't. Although they're film-crazy, these types would even reject all the new kinds of movie heroines and heroes. They're still attached to the prototypes of *One-Way Passage* and *Now Voyager*. I think that's one of the main topics of the novel : can people change their eroticism after a certain age? I believe it's almost impossible. Those sexual fantasies have crystallized during adolescence and imprison you forever<sup>101</sup>.

La question de l'inéluctabilité des désirs de Molina sera soulevée plus loin en rapport avec sa relation avec Valentin. L'intégration du modèle de relation hétéronormatif et patriarcal que Puig mentionne dans l'entrevue se laisse entrevoir lorsque Molina mentionne ce qu'il devrait ressentir devant un véritable homme : « Bon, ça c'est très intime, mais puisque tu veux savoir... le charme c'est que, quand un homme t'embrasse... tu as un peu peur de lui. » (p. 230) Molina recherche une dynamique de couple intégrant peur et agressivité puisque ce sont selon lui des éléments caractéristiques d'un véritable homme, ce qui ferait de lui une véritable femme dans cette relation. Il idéalise également la domesticité et la création d'un foyer puisqu'il enjolive les descriptions qu'il fait des films : « Moi qu'est-ce que j'en sais si la maison était à sa mère? Je t'ai dit ça parce l'appartement m'a beaucoup plu, et comme il était décoré à l'ancienne, j'ai dit qu'il pouvait être à sa mère, mais rien de plus. Si ça se trouve il l'a loué meublé. » (p. 23) Si nous prenons en compte le fait que chacun des films narrés accorde une grande importance aux relations amoureuses, nous notons que l'imaginaire de Molina est fortement préoccupé par la construction d'une félicité conjugale privée. Son horizon est centré sur l'amour réciproque qu'il ne s'autorise pas à espérer pour lui-même. Le lecteur comprend le défaitisme de Molina par son attachement envers Gabriel, le serveur du restaurant qu'il désire, et sa conviction qu'il lui serait impossible de trouver un homme qui lui conviendrait et qui lui rendrait ses sentiments. Il projette donc ce désir dans son univers cinématographique et s'attache aux films qui présentent des amours tragiques et

---

<sup>101</sup> Ronald Christ and Manuel Puig, *op. cit.*, p. 572-573.

romanesques. Sedgwick offre une explication de la sensibilité homosexuelle concernant les relations amoureuses :

This gay male rehabilitation of the sentimental obviously occurs on rather different ground from the feminist one, springing as it does from different experiences. The kid in Ohio who recognizes in « Somewhere Over the Rainbow » the national anthem of a native country, his own, whose name he's never heard spoken is constructing a new family romance on new terms; and for the adult he becomes, *the sense of value attaching to a « private » realm, or indeed to expressive and relational skill, is likely to have to do with a specific history of secrecy, threat, and escape as well as domesticity*<sup>102</sup>.

La fantaisie que Molina revit à chaque narration de film émane donc en partie de son expérience en tant qu'homosexuel et de son idéalisation de l'évasion des pressions sociales afin de créer un endroit où vivre son rêve de bonheur à l'abri de la discrimination.

### 3.1.3 Le détournement des codes

Alors que le récit des films permet une construction identitaire du féminin idéal par l'entremise des protagonistes féminines, un autre retournement des discours s'opère par les récits de Molina. Le procédé crée la possibilité de résister et de déjouer les discours hétéronormatifs. Cette résistance se produit entre autres par le détournement des discours lorsqu'on les redirige à ses propres fins : « La résistance n'est pas uniquement une négation : elle est un processus de création, créer et recréer, transformer la situation, participer activement au processus, c'est cela résister<sup>103</sup>. » La culture gaie a depuis longtemps un exemple de ce procédé, le *camp* :

Le camp est une forme de résistance culturelle qui repose entièrement sur la conscience partagée d'être situé, de manière inévitable, à l'intérieur d'un système puissant de significations sociales et sexuelles. Le camp résiste à l'intérieur au pouvoir de ce système par le moyen de la parodie, de l'exagération, de l'amplification, de la théâtralisation, de l'explicitation de codes de conduite généralement tacites — codes dont la légitimité est précisément liée au privilège de:

---

<sup>102</sup> Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 2008 (1990), p. 144-145, [Nous soulignons].

<sup>103</sup> David M. Halperin, *Saint-Foucault*, trad. de l'anglais par Didier Eribon, Paris, Éditions et publications de l'École lacanienne, coll. « Grands classiques de l'érotologie moderne », 2000, p. 73.

n'avoir jamais à être explicitement énoncés, et par conséquent, d'être en général prémunis de toute critique<sup>104</sup>.

Cet aspect de la culture se sert donc de la parodie pour mettre en lumière la façon dont l'hétérosexualité se présente comme la seule option légitime. Butler apporte toutefois une nuance importante : quiconque opère à l'intérieur d'un discours le perpétue et en reste dépendant : « Une structure ne reste une structure qu'en étant rétablie comme telle. Ainsi le sujet qui parle à l'intérieur de la sphère du dicible réinvoque-t-il implicitement la forclusion dont il dépend, et rejoue-t-il par là cette dépendance<sup>105</sup>. » Nous repensons aux notes de bas de page dans *Le baiser*, dont l'inclusion crée un paradoxe entre la perpétuation et la remise en question de leur discours. Rien n'est cependant complètement immobile et Butler rappelle qu'il est possible de déplacer et de modifier le discours de l'intérieur :

il est important de souligner que l'acte de discours, en tant que rite d'institution, est un acte dont le contexte n'est jamais entièrement déterminé à l'avance, et que la possibilité pour un acte de discours de prendre une signification non ordinaire, de fonctionner dans des contextes auxquels il n'appartenait pas, est précisément ce en quoi le performatif est porteur d'une promesse politique<sup>106</sup>.

Ainsi, dans le discours existe un espace de mobilité et de manœuvrabilité qui permet un glissement du sens à travers les répétitions subséquentes, donc une transformation. C'est dans cet espace situé dans le dynamisme et la réactualisation du discours que peut survenir le changement. Butler prend l'exemple de la nomination et insiste sur la capacité de réappropriation de son propre nom :

Le nom que l'on reçoit [the name one is called] est à la fois ce qui nous subordonne et ce qui nous donne un pouvoir, son ambivalence produit la scène où peut se déployer la puissance d'agir; il produit des effets qui excèdent les intentions qui le motivent. Reprendre le nom que l'on vous donne, ce n'est pas se soumettre à une autorité préexistante, car le nom est ainsi déjà arraché au contexte qu'il avait auparavant, et prend place dans un travail de définition de soi<sup>107</sup>.

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>105</sup> Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2004, p. 188.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 214.

Butler note également la possibilité d'un détournement du discours à la condition d'un déplacement lors de sa réutilisation;

La réévaluation d'un terme comme « queer » suggère que le discours peut être « renvoyé » à son auteur sous forme différente, qu'il peut être cité à l'encontre de ses buts premiers, accomplissant ainsi un renversement de ses effets. [...] La possibilité qu'a un acte de discours de resignifier un contexte dépend en partie du fossé qui sépare le contexte originaire ou l'intention animant un énoncé des effets que cet énoncé produit. [...] les significations que l'acte de discours acquiert et les effets qui sont les siens doivent excéder les significations et les effets prévus, et les contextes dans lesquels il s'inscrit ne doivent pas être tout à fait les mêmes que ceux où il a trouvé son origine.<sup>108</sup>

En reprenant pour son compte l'identité féminine à travers le mot « femme », le protagoniste du *Baiser* profite de la recontextualisation du langage pour contrer la charge haineuse qui est véhiculée lorsqu'on l'emploie contre lui. À travers ses récits, qui superposent les portraits de femmes remarquables, Molina convertit donc l'image de l'homosexuel faible et ridiculisé pour sa féminité en celle de femme puissante : « On voit tout de suite qu'elle a quelque chose de bizarre, que ce n'est pas une femme comme les autres » (p. 9), « et l'on voit dans son cercle se dessiner une silhouette de femme : divine, grande, parfaite » (p. 53), « il voit arriver quelqu'un, une dame déjà un peu mûre, mais élégante et majestueuse ». (p. 117) Le caractère unique de ces femmes s'étend jusqu'à Molina, qui ne se limite pas à son genre assigné et se réclame de l'identité féminine, particulièrement de ses héroïnes; leur force devient la sienne. Il s'agit d'une expérience de la féminité médiatisée par le cinéma, mais récupérée et idéalisée par le discours de Molina. Celui-ci arrive donc par ses récits à retourner par la force de sa volonté une identité très codée et qui agira ensuite sur son propre destin. Il se permet d'ailleurs de modifier les œuvres originales afin de donner un meilleur rôle aux femmes et de faire ressortir les qualités que lui-même souhaite mettre en valeur. Par exemple, dans le film original de *I Walked with a Zombie* (1943)<sup>109</sup>, la femme souffrant de la malédiction est incapable de se libérer elle-même de sa situation, alors qu'elle y parvient, en plus de neutraliser la menace par son sacrifice, dans la version de Molina. Ce dernier ajoute

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>109</sup> Jacques Tourneur, *I walked with a Zombie*, États-Unis, 1943, 69 min.

donc délibérément des éléments renforçant la capacité des femmes à agir et influencer sur leur univers :

Molina perverts the patriarchal propaganda of the movie he relates. First of all, he uses the movies-stories as a way of survival : he creates that crucial alternative world that allows the prisoners to dissociate from their horrible conditions. Secondly, and even more importantly, he changes the movies-stories in the retelling and draws upon them for his own ends. Ultimately he derives strength from a series of powerful archetypal women who, although victimized, rise above the victimization, are even capable of destroying the existing oppressive structure<sup>110</sup>.

Les récits que Molina crée lui permettent donc d'une part de survivre à son incarcération et d'autre part de pouvoir exister et s'exprimer comme il le désire dans son identité de genre, malgré la désapprobation sociale. Dans la lignée de ce que Butler note à propos du retournement et de la réutilisation du discours, on voit ici la possibilité d'appropriation que recèle le fait de narrer.

Ainsi, Molina possède assez d'espace de jeu à l'intérieur même du discours pour transformer les insultes et les moqueries en source de fierté. Sa réussite est cependant plus vaste. En effet, modifiant le discours à ses propres fins, il le refait et l'ouvre pour tous :

Molina is a seducer in that sense. He appropriates the discourse of power (whether gender identities or the movies) in such a way as to deflect the forms of desire they construct (in this case Valentin *macho* heterosexuality) in ways that the systems of social control necessarily define as *deviant* — deviant because their significance is oppositional<sup>111</sup>.

Le changement opéré par Molina à travers son récit repose donc sur l'amplification de ce qui est valorisé, c'est-à-dire la beauté des femmes, mais surtout leur agentivité. Ses héroïnes peuvent toutes agir sur leur univers et le récit est toujours raconté de façon à ce que leur conduite soit présentée comme aussi héroïque et admirable que possible :

toute vêtue de blanc, une robe sans apprêt mais vaporeuse, les cheveux ramassés, aucun bijou. Elle n'en a plus, bien sûr, mais pour le jeune homme cela a un sens

---

<sup>110</sup> Carolyn Pinet, *op. cit.*, p. 24.

<sup>111</sup> Ross Chambers, *Room for Maneuver : Reading (the) Oppositional (in) Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, p. 222.

précis, cela signifie qu'elle a enfin rompu avec la vie de luxe que lui offrait le magnat. [...] Et il s'étend là, ils se prennent les mains, ils ne peuvent se quitter des yeux; il promet que la joie de l'avoir près de lui le remettra vite sur pied, qu'il trouvera un bon travail, il ne sera pas une charge pour elle; elle lui répond de ne pas se tourmenter pour ça, elle a mis de l'argent de côté, et elle ne le laissera travailler que quand il sera tout à fait rétabli. (p. 226)

Le sacrifice de soi, la foi en l'amour romantique et la volonté de prendre soin d'autrui sont les caractéristiques les plus prisées chez les héroïnes de Molina. Il les présente comme des idoles et raconte leur histoire tant pour en convaincre son auditoire que pour se les rappeler. Ross Chambers avance de plus que Molina est dans une position parfaite pour profiter de l'espace de manœuvre du langage et y créer son propre sens :

Molina does not need to distance himself from the alienating gender identity that is his —that of the queen— because it is precisely this womanish identity that makes him so adept at appropriation, and hence the seductive disturber of the whole system. He is not divided by ideological contradiction, like the *macho* Valentin; rather he is the product of the system's own contradictions, and indeed their embodiment. As the mediator the system needs to deny, he is produced by the system as that *which disturbs it*<sup>112</sup>.

Comme le disait Butler, employer un discours implique autant en faire partie que l'utiliser à ses propres fins. Molina profite directement de sa propre position problématique pour remettre en question ce discours. Étant un homme mais possédant également un genre féminin, il se réfère à la tradition du camp et des *drag queens*, qui est née en relevant les contradictions de l'identité de genre. En idolâtrant les films hollywoodiens et les stéréotypes de genre tout en se plaçant dans la position de la femme, Molina se révèle être un produit du système patriarcal tout en le mettant à mal. Mais ce n'est pas tout. Nous devons aussi prendre en compte le rôle joué ici par Valentin. De fait, les récits de Molina ne se déroulent pas sans auditoire ni interruption et la présence de Valentin modifie la donne. Les récits de Molina ouvrent donc sur un dialogue.

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 224-225.

### 3.2 Le dialogue : formateur d'identité

Alors que Molina raconte, Valentin participe. Il interrompt (« Le froid la réveille, comme nous » [p. 19]), pose des questions (« Et elle, c'est une femme-panthère? » [p. 18]) et commente (« remarquable ton film » [p. 25]) les histoires racontées par son compagnon de cellule. Le révolutionnaire occupe déjà la place de destinataire, l'un des membres du public à qui le récit est adressé, mais il participe aussi à son élaboration. Le rapport entre les deux protagonistes est tout d'abord une relation entre le conteur et son public, relation dont l'évolution est déterminée par les échanges qui naissent de ce contact rapproché. On notera que cette relation n'est pas unidirectionnelle, mais bien une série d'échanges. Bakhtine souligne le dynamisme qui caractérise cette relation en tant qu'aspect fondamental du discours et donc des différentes couches qui forment le roman : « La compréhension réciproque est une force capitale qui participe à la formation du discours : elle est active, perçue par le discours comme une résistance ou un soutien, comme un enrichissement<sup>113</sup>. » Ainsi, les récits cinématographiques qui composent la femme-araignée, qui composent Molina, sont à leur tour filtrés et transformés par Valentin. Les valeurs, les croyances, les attentes et la sensibilité de Valentin sont tous des éléments qui influent sur le récit puisque celui-ci constitue en le public visé. Par exemple, Molina choisira le récit du film du jeune pilote de course avec l'intention de faire plaisir à Valentin. Bakhtine mentionne que ces facteurs influent sur le dialogisme du genre romanesque de façon presque imperceptible :

La relation dialogique à la parole d'autrui dans l'objet, et à la parole d'autrui dans la réponse anticipée de l'interlocuteur, étant par essence différentes et engendrant des effets stylistiques distincts dans le discours, peuvent néanmoins s'entrelacer très étroitement, devenant difficiles à distinguer l'une de l'autre pour l'analyse stylistique<sup>114</sup>.

La structure même du roman appelle ce dialogisme puisqu'elle repose sur les différents niveaux de discours. Chez Puig, la présence des dialogues comme pratiquement l'unique texte visible a pour conséquence d'attirer l'attention sur la rencontre des discours,

---

<sup>113</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n°120, 2008 (1978), p. 105.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 103.

particulièrement entre les personnages. Ce contact entre les protagonistes est d'ailleurs l'élément fondateur du roman puisque le récit relate la transformation opérée chez l'un et l'autre par leur interaction. Le choix de débiter par le récit de la femme panthère permet par ailleurs d'annoncer la métaphore finale de la femme-araignée, composée de la superposition des différents récits. Le lecteur commence le roman en n'ayant que très peu d'informations sur les personnages et plonge immédiatement dans un second niveau de récit où de nouveaux personnages lui sont présentés, toujours à travers la voix des personnages du premier niveau. Devoir attendre plusieurs pages avant d'apprendre le nom des personnages ou encore leur situation d'incarcération indique l'importance du film raconté. Le lecteur se fait confirmer l'importance textuelle des récits de films par leur répétition et par la grande proportion du roman qui leur est accordée.

Le dialogue entre Valentin et Molina les transforme parce qu'il est constitué d'échanges qui agissent sur l'identité des deux participants. Molina se forge un soi à force de raconter les héroïnes des films et Valentin intervient autant sur Molina que ce dernier le change par ses récits. La narration opère un changement de l'être par la rencontre : « la scène d'interpellation, [...] signifie qu'en même temps que je m'engage dans une activité réflexive, me considérant et me reconstruisant, je te parle également et, ce faisant, je construis une relation à un autre dans le langage<sup>115</sup> ». Puisque cette construction spécifique est située dans le langage, Butler souligne que la présence de l'autre est indissociable de la reconstruction de sa propre narration :

Une rencontre avec Autrui entraîne une modification du soi qui ne peut connaître de retour en arrière. [...] On se trouve exhorté et conduit *hors de soi*; je découvre que la seule façon de me connaître passe par une médiation qui a lieu en dehors de moi, qui m'est extérieure, en vertu d'une convention ou d'une norme dont je ne suis pas l'auteur, dans laquelle je ne peux me découvrir comme l'auteur ou l'agent de ma propre institution. [...] notre échange est conditionné et médiatisé par le langage, par des conventions, par une sédimentation de normes qui ont un caractère social et qui excèdent la perspective des membres impliqués dans l'échange<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> Judith Butler, *Le récit de soi*, op. cit., p. 51.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 28.

En somme, Molina réalise qu'il doit réutiliser les codes et le langage des autres pour se raconter, ce qu'il fera dans sa cellule autant pour lui que pour Valentin. Les impératifs de ce processus reflètent les spécificités du genre romanesque, les différents niveaux de discours et leurs interactions. L'échange qui se produit au cours du roman permet aux deux personnages, fort différents, de trouver ce qui les rassemble : « L'autre m'expose son unicité, mais je lui expose également la mienne, et cela ne veut pas dire que nous sommes identiques, mais seulement que nous sommes liés l'un à l'autre par ce qui nous différencie, c'est-à-dire, par notre singularité<sup>117</sup>. » À travers Molina, ses confidences et ses doutes, Valentin découvre sa propre sensibilité. Il parvient à admettre qu'il lui est impossible de bloquer ses émotions et que tenter de les supprimer ne fait que retarder le retour du refoulé. Alors qu'il professait que les sentiments et la tendresse étaient des faiblesses qu'il ne pouvait se permettre, il est forcé d'admettre qu'il ne peut les réprimer :

Tu sais quoi?... Moi, une fois, j'ai nettoyé l'enfant de ce gars, ce pauvre petit gars qui a été tué. On a vécu un temps cachés dans le même appartement, avec sa femme et son bébé. Qu'est-ce qu'il va devenir? Il ne doit même pas avoir trois ans, et adorable en plus. Et le pire, c'est que je ne peux écrire à aucun d'eux sans risque de les compromettre, ou pire encore, ... de les brûler. [...] J'ai tellement de peine. Ne pouvoir rien faire, enfermé ici, et ne même pas pouvoir m'occuper de la... femme, du... fils... (p. 141)

Le parallèle entre l'enfant que Valentin nettoie et Molina qui le nettoie à son tour lors de cette confession indique le renversement de position. C'est au tour du révolutionnaire d'être en situation de vulnérabilité et d'avoir une aide extérieure pour le guider. C'est à partir de son empoisonnement, son moment de faiblesse, que le militant commence à respecter davantage Molina, à valoriser sa sensibilité et accepter qu'il ne puisse échapper à ses propres émotions au profit d'une idéologie. Valentin découvre ensuite qu'il est tout aussi impuissant quant à ses désirs que Molina :

Je... parle beaucoup mais... au fond ce qui... continue de me plaire, c'est... un autre type de femme, au fond, je suis pareil à tous ces fils de pute réactionnaires qui ont tué mon camarade. Je suis comme eux, tout pareil. [...] Tu sais pourquoi ça m'a gêné, quand tu as commencé à chanter ton boléro? Ça m'a rappelé Marta, et pas ma

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 34.

camarade. Voilà. Je pense même que Marta ne me plaît pas pour elle-même, mais parce qu'elle a... de la classe comme disent ces salauds qui tiennent à leur privilèges, tous les salauds... de ce monde. (p. 142)

La réalisation de l'impact que joue la classe sociale de Marta dans son attirance pour elle permet à Valentin de mieux comprendre la réalité de Molina et de le respecter davantage. Ainsi, le révolutionnaire est celui qui subit la transformation la plus impressionnante par l'acceptation de sa sentimentalité, d'une possible bisexualité par sa tendresse envers Molina et par la libération symbolique du féminin dans sa psyché. On peut voir une preuve de ce progrès vers la fin du dernier récit puisqu'il parvient à saisir le sens de la fin énigmatique :

Et puis, soudain, l'on voit en grand, en très grand, au premier plan, son visage, les yeux pleins de larmes, mais elle a un sourire aux lèvres... Et f-i-fi n-i-ni, c'est fini.

— Oui.

— Une fin énigmatique, pas vrai?

— Non, c'est bien; c'est ce qu'il y a de mieux dans le film.

— Pourquoi?

— Elle n'a plus rien, mais elle est contente d'avoir eu au moins une relation véritable dans la vie, même si elle s'est terminée. (p. 244)

Le fait que ce soit le macho Valentin et non pas le sensible Molina qui comprenne le sens de cette conclusion indique le progrès que le révolutionnaire a accompli vers l'acceptation de sa sensibilité. Ils parviennent donc à établir un rapport empreint d'affection et de compréhension qui leur apporte du réconfort dans un milieu hostile :

[Molina] — Au moins... qu'on ne nous sépare pas.

[Valentin] — Écoute... pour ne pas te tourmenter, pense à une seule chose : que ce que tu veux, c'est sortir pour t'occuper de ta mère. Rien d'autre. Ne pense à rien d'autre. Parce que sa santé est ce qui t'importe le plus, pas vrai?

— Oui...

— Concentre-toi là-dessus, un point c'est tout.

— Non, je ne veux pas me concentrer là-dessus... non!

— eh ? ... Qu'est-ce qu'il y a?

— Rien...

— Allons, ne te mets pas dans ces états... sors ton visage de ton oreiller. (p. 204)

Ici le personnage qui considérait autrefois les sentiments comme une faiblesse est celui qui réconforte l'autre. Enfin, la libération de la femme dans l'esprit de Valentin est représentée par la présence de Marta, son amante. Elle apparaît dans son rêve final qui lui

porte comme poids textuel la conclusion du roman. Marta prend le relais de la voix féminine de Molina, qui a perdu la sienne. Valentin trouve donc une force dans sa sensibilité et son acceptation du féminin, contrairement à ce que son idéologie lui avait laissé croire. Cette force est représentée par les soins et la nourriture que Molina lui a apportés au cours de son empoisonnement et qu'il retrouve dans son rêve : « je mange toute la confiture de lait que je veux, il y en a tellement que je n'ai plus peur d'en manquer [...] Marta, tu ne peux pas imaginer mon envie de dormir après avoir mangé tout ce que j'ai trouvé grâce à la femme-araignée ». (p. 264) La présence de Marta et de la femme-araignée est une source de réconfort pour Valentin, qui n'est plus seul malgré le départ de Molina; il se trouve apaisé et nourri symboliquement. En revanche, le changement chez Molina est plus difficile à percevoir puisqu'il n'est pas possible de déterminer s'il y a eu changement dans sa volonté d'engagement politique ou si il a cherché une mort romanesque, comme le suggère Marta : « je crois qu'il s'est laissé tuer parce qu'ainsi, il mourrait comme une héroïne de film ». (p. 262) Rappelons que nous ne pouvons que spéculer sur ses motivations puisque le récit n'intègre pas sa parole ou ses pensées lors de ses derniers moments. Le lecteur doit donc décider de son interprétation de la progression du personnage de Molina selon les quelques éléments qui lui sont fournis. Il est également difficile de savoir s'il est définitivement parvenu à s'autoriser à aspirer entrer dans une relation dans laquelle on pourrait lui rendre ses sentiments. Cette acceptation d'une relation d'égal à égal, et donc, d'un véritable bonheur, serait également indicative de l'acceptation de Molina comme une personne à part entière, et non pas un pervers ou un être de seconde classe indigne de l'affection d'êtres normaux. Cette confiance, laissée après avoir été touché par Valentin comme un objet digne de son désir, est un indice nous permettant de pencher vers cette conclusion : « — Quand je reste seul dans mon lit, je ne suis pas toi non plus, je suis une autre personne, qui n'est ni homme ni femme mais qui se sent... — ... hors de danger. » (p. 222) Le sentiment est partagé par Valentin, qui termine même sa phrase. Ce moment illustre comment les deux hommes ont créé un espace unique d'échange et d'affection dans le contexte le plus improbable, leur compréhension mutuelle leur permettant enfin de se sentir en sécurité. Ross Chambers résume leur connexion en insistant sur le développement de respect pour la perspective l'un de l'autre que le lecteur décèle d'ailleurs au cours de sa progression dans le texte :

But the reader of the novel itself, who may initially favor one or another of the characters, is rapidly forced into a double identification, if only because identification with the one — Molina or Valentin — means discovery of the validity, integrity, and humanity of the other's style, point of view, and way of being, with all their deficiencies and limitations<sup>118</sup>.

Chambers mentionne également dans cet extrait l'identification aux personnages, force importante qui propulse le récit dans une dimension externe de la diégèse, des personnages vers leur propre lectorat. Nous avons examiné les discours des protagonistes à travers celui de Molina, sa création identitaire par l'acte narratif au moyen du détournement des codes et de la revalorisation du féminin, ainsi que l'importance formatrice du dialogue entre Molina et Valentin, qui forme et reforme leur être à chaque échange. Nous en venons enfin à considérer *Le baiser* selon son architecture textuelle globale ainsi que ses répercussions extra-textuelles. Ainsi, la capacité d'action et d'influence de l'objet artistique sur ses récepteurs expliquée par Chambers fera l'objet de notre dernier chapitre, consacré au projet de l'auteur.

---

<sup>118</sup> Ross Chambers, *op. cit.*, p. 229.

## CHAPITRE 4

## LE PROJET DE PUIG, CE QUE LA PAROLE CRÉE

Nous avons étudié les différents discours dans *Le baiser*, nous nous intéresserons désormais à leur somme. Nous débiterons en rappelant comment la polyphonie selon Bakhtine permet de démontrer l'émergence de sens à travers la confrontation et l'utilisation des divers discours dans le genre romanesque. Nous nous intéresserons ensuite aux possibilités politiques offertes par le roman de Puig. C'est grâce à d'autres éléments tirés des travaux de Butler et de Chambers que nous pourrions illustrer comment un texte tel que *Le baiser* contribue à la diversification des discours et donc des différentes possibilités identitaires pour l'humain. Nous verrons enfin comment la séduction opère à la fois à l'intérieur et en dehors du texte afin d'amener le lecteur à modifier sa propre perception et à considérer d'autres expériences humaines à travers son attachement aux personnages du récit.

#### 4.1 Le projet de l'auteur et la somme des discours

Le propre du genre romanesque est de signifier un projet littéraire à travers la superposition de tous les niveaux de discours. Cet assemblage des différents discours est l'une des incarnations du dialogisme tel que défini par Bakhtine. L'énoncé l'exprimant est fort simple : « Le polylinguisme introduit dans le roman [...], c'est *le discours d'autrui dans le langage d'autrui*, servant à réfracter l'expression *des intentions de l'auteur*<sup>119</sup>. » Nous en retenons que les divers niveaux de discours concourent à composer le projet de l'auteur. La particularité du roman se situe donc dans cette utilisation du détour et de l'indirect. La médiation des discours est un des éléments artistiques qui définissent le genre romanesque :

Dans le roman, l'homme qui parle et sa parole sont l'objet d'une représentation verbale et littéraire. Le discours du locuteur n'est pas simplement transmis ou

---

<sup>119</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n°120, 2008 (1978), p. 144, [Nous soulignons].

reproduit, mais justement *représenté avec art* et, à la différence du drame, représenté par *le discours* même (de l'auteur)<sup>120</sup>.

Rappelons que tous les discours présents dans le texte sont orchestrés de façon à servir le projet narratif. C'est le cas des dialogues :

Les paroles des personnages, disposant à divers degrés d'indépendance littéraire et sémantique et d'une perspective propre, sont des paroles d'autrui dans un langage étranger, et peuvent également réfracter les intentions de l'auteur, lui servant, jusqu'à un certain point, de second langage<sup>121</sup>.

On peut en dire autant des différents genres intercalaires :

Les genres intercalaires peuvent être directement intentionnellement ou complètement objectivés, c'est-à-dire dépouillés entièrement des intentions de l'auteur, non pas « dits », mais seulement « montrés » comme une chose, par le discours; mais, le plus souvent, ils réfractent, à divers degrés, les intentions de l'auteur, et certains de leurs éléments peuvent s'écarter de différente manière de l'instance sémantique dernière de l'œuvre<sup>122</sup>.

Ces principes sont d'autant plus pertinents lorsqu'on se souvient de l'importance textuelle des dialogues dans *Le baiser* de même que des notes de bas de page à titre de voix œuvrant dans le roman. L'usage de ces éléments peut être en accord avec le désir premier de l'auteur pour son récit, mais il arrive que le romancier représente des discours contraires aux valeurs et idéaux qui seront validés dans le texte. Dans *Le baiser*, les notes de bas de page sont une représentation du discours scientifique, mais leur progression conduit le lecteur à remettre ce discours en question :

As Becky Boling has observed, « Gradually the point of the footnotes becomes clear : to diagnose the causes of homosexuality leads us to a different set of problems, the understanding of repression as a basis for society, the demand to conform on all levels to the ideology of one's society »<sup>123</sup>.

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>123</sup> Michael Dunne, « Dialogism in Manuel Puig's "Kiss of the Spider Woman" », *South Atlantic Review*, vol 60, n° 2 (May 1995), p. 128.

Les notes de bas de page, qui examinent une série de théories sur les possibles origines physiques de l'homosexualité, théories qui seront invalidées par ces mêmes notes, sont une mise en abyme de leur propre remise en question. Ce procédé introduit déjà la possibilité du doute dans l'esprit du lecteur. Les éléments représentant les différents discours adverses seront présentés et réfutés au cours du roman :

Les langages introduits et les perspectives socio-idéologiques, tout en étant naturellement utilisés dans le but de réfracter les intentions de l'auteur, sont révélés et détruits comme étant des réalités fausses, hypocrites, intéressées, bornées, de jugement étriqué, inadéquates<sup>124</sup>.

Nous devons donc insister sur l'importance de la coordination et de la superposition des différents éléments textuels, c'est-à-dire sur l'ensemble textuel plutôt que sur un seul élément qui pourrait exprimer plus directement une intention, comme la narration :

L'auteur se réalise et réalise son point de vue non seulement dans le narrateur, dans son discours, dans son langage [...], mais aussi dans l'objet du récit, d'après un point de vue qui diffère de celui du narrateur. [...] L'auteur n'est ni dans le langage du narrateur, ni dans le langage littéraire « normal » auquel est corrélaté le récit [...] mais il recourt aux deux langages pour ne pas remettre entièrement ses intentions à aucun des deux<sup>125</sup>.

Cette observation est d'autant plus vraie que la narration dans *Le baiser* change de focalisation au cours du récit, flottant en zéro, la plupart du temps, pour entrer en focalisation interne lors du monologue intérieur de Molina et du rêve fiévreux de Valentin. Nous comprenons donc que pour saisir la portée d'un roman, il importe de comparer les différents acteurs et voix qui le composent et d'en examiner l'interaction.

#### 4.2 Un nouveau mode de dicible

L'une des conséquences majeures de la disposition textuelle du *Baiser* est de décroïsonner le discours en élargissant le domaine du dicible, offrant ainsi de nouvelles voies d'expression identitaire. Butler souligne justement que le discours est un élément qui constitue les identités tout en étant lui-même malléable : « The terms by which we are

---

<sup>124</sup> Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 132.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 134-135.

recognized as humans are socially articulated and changeable<sup>126</sup>. » S'inspirant de Foucault, elle précise ainsi sa pensée dans *Le récit de soi* :

[Foucault] explique que nous ne sommes pas simplement des effets du discours, mais que tout discours, tout régime d'intelligibilité nous constitue à un certain prix. Notre capacité réflexive à dire la vérité est limitée de manière correspondante par ce que le discours et le régime ne peuvent admettre comme dicible<sup>127</sup>.

Cet extrait montre que le discours a le pouvoir de déterminer ce qui est acceptable comme identité et ce qui ne l'est pas. Il possède cette capacité de constituer et de limiter ces paramètres. Nous avons déjà mentionné qu'il est possible de modifier le discours. Il nous faut cependant rappeler que de tels changements ne se provoquent pas sans risques. Butler décrit le procédé de la sorte :

Si, selon Foucault, de nouveaux modes de subjectivité deviennent possibles, ce n'est pas dû à l'existence d'individus ayant des capacités particulièrement créatrices. De tels modes de subjectivité sont produits lorsque les conditions limitantes [*sic*] qui nous façonnent se révèlent malléables et réitérables, lorsqu'un certain soi risque son intelligibilité et la possibilité de sa reconnaissance dans une tentative pour exposer et pour expliquer les façons inhumaines dont « l'humain » continue à être fait et défait<sup>128</sup>.

Il est donc nécessaire de mettre en danger sa propre intelligibilité, c'est-à-dire son appartenance à la définition commune de l'humain, dans l'espoir d'élargir et d'étendre celle-ci à ceux qui en sont actuellement exclus, dont, bien sur, les homosexuels dans une société conservatrice. Autrement dit, il est indispensable de diversifier les possibilités dans le discours dans le but d'élargir et de modifier la définition de l'humain, permettant ainsi une acception plus inclusive. Les stratégies employées peuvent cependant varier. Dans *Room for Maneuver*, Ross Chambers en distingue quelques-unes :

oppositonality appears as a way of thinking a politics of change without destructive social confrontations that reverse power relations rather than modify them [...] oppositonality, as well as the key element of its definition as an appropriative

<sup>126</sup> Judith Butler, *Undoing Gender*, New York, Routledge, Taylor & Francis, 2004, p. 2.

<sup>127</sup> Judith Butler, *Le récit de soi*, trad. de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2007, p. 122.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 135.

practice, demonstrating that the discourses of power are not simply open to disturbance, as communication is subject to « noise », but that the disturbance introduces change<sup>129</sup>.

Chambers divise en deux catégories les pratiques d'opposition : les « comportements d'opposition » et l'« oppositionnalité narrative ». Les premières sont des habitudes qui peuvent alléger la tension d'un sujet dans un système dont il ne contrôle pas les règles, en les détournant légèrement à son profit personnel. Chambers donne en exemple un employé d'usine qui utilise la chaîne d'assemblage pour construire un objet dans le seul but de démontrer son savoir-faire plutôt que dans l'intérêt de l'entreprise. Cette version de l'opposition ne cherche qu'à alléger momentanément une situation sans remettre en question la légitimité du pouvoir :

Oppositional behaviour consists of individual groups survival tactics that do not challenge the power in place, but make use of circumstances set up by that power for purposes the power may ignore or deny. It contrasts then with revolution, which is a mode of *resistance* to forms of power it regards as illegitimate, that is, as a force that needs to be opposed by a counterforce<sup>130</sup>.

En rendant le système plus supportable, les comportements d'opposition lui permettent de se perpétuer. L'oppositionnalité narrative fonctionne de façon similaire dans le sens où elle ne remet pas en question la légitimité de l'autorité, ou ne cherche pas à être vue en termes de contestation ou d'opposition directe. Elle met à profit la conception foucauldienne du pouvoir afin d'élaborer une stratégie qui permet de travailler les codes à l'intérieur des structures plutôt qu'en se concevant comme extérieur et en conflit avec elles. Plutôt que l'autorité, elle cible le récepteur du texte :

But oppositional narrative, in exploiting the narrative situation, discovers a power, not to change the essential structure of narrative situations, but to *change its other* (the « narratee » if one will), through the achievement and maintenance of authority, in ways that are potentially radical<sup>131</sup>.

---

<sup>129</sup> Ross Chambers, *Room for Maneuver : Reading (the) Oppositional (in) Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, p. XII-XIII.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 11.

Cette position est productive, selon Chambers, dans un contexte artistique et particulièrement littéraire, puisque l'art possède la capacité de changer les modes de désir. Nous y reviendrons plus en détail dans la troisième partie de ce chapitre. Quant au positionnement et à la stratégie par rapport aux structures de pouvoir, nous pouvons également nous inspirer de Foucault afin de mieux comprendre les possibilités d'un sujet queer repensant sa propre position :

C'est à partir de la position marginale occupée par le sujet queer qu'il devient possible d'apercevoir une multiplicité de perspectives pour repenser les relations entre les comportements sexuels, les identités érotiques, la construction du genre, les formes de savoir, les régimes de l'énonciation, les logiques de la représentation, les modes de déconstruction de soi, et les pratiques communautaires — c'est-à-dire pour réinventer les relations entre le pouvoir, la vérité et le désir<sup>132</sup>.

Il est donc possible, à partir de cette posture, d'ouvrir le discours et de permettre à de l'indicible de passer dans le dicible par la médiation du texte littéraire. Le roman de Puig crée cette ouverture à la fois thématique et formelle. Sur le plan thématique, nous observons tout d'abord le contexte de la cellule de prison par rapport à ce cloisonnement du discours. Les personnages sont enfermés, et leur expression identitaire est contrainte par des forces qu'ils ne peuvent contrôler ou combattre directement. Puig confie avoir volontairement créé la cellule des prisonniers à l'image des restrictions sociales :

The problems reflected in the book, where there can't be any free choice, and the cell is a microcosm of society — a cell. The characters have no choice at all.

Which means that the novel, like your others, is critical of society.

Yes. You see, I wanted to reproduce in the cell what the situation is outside : that we're restricted by cultural conditioning, restricted to a very limited choice<sup>133</sup>.

Molina et Valentin finissent cependant par se forger un espace de liberté à l'intérieur de ces limites et, métaphoriquement, par s'échapper de leur prison. Le lecteur profite ainsi de l'exemple des prisonniers et l'analogie entre la cellule et la société renforce le lien entre le

<sup>132</sup> David M. Halperin, *Saint-Foucault*, trad. de l'anglais par Didier Eribon, Paris, Éditions et publications de l'École lacanienne, coll. « Grands classiques de l'érotologie moderne », 2000, p. 76.

<sup>133</sup> Ronald Christ and Manuel Puig, « A Last Interview with Manuel Puig » *World Literature Today*, vol 65, n° 4 (automne 1991), p. 574.

texte et son récepteur. Le principal changement qui survient concerne les limites identitaires que se fixent Valentin et Molina par rapport à l'articulation entre le genre, le sexe et la sexualité. La fixité de ces éléments disparaît peu à peu au fil du récit, autant dans l'esprit des personnages que dans les attentes du lecteur; les possibilités se diversifient. L'aspect fixé de l'identité perd son importance et le lecteur est amené à recentrer son attention sur la relation entre les deux individus : « Quand tu es ici, je te l'ai déjà dit, moi je ne suis plus moi, et c'est un soulagement. Ensuite, jusqu'à ce que je m'endorme, et bien que tu sois, toi, sur ton bat-flanc, je ne suis toujours pas moi-même. » (p. 222) Les distinctions entre l'homosexuel et l'hétérosexuel perdent leur importance pour les deux hommes, qui trouvent un accès à la tendresse malgré les forces qui les emprisonnent. Chambers souligne que la transformation qui profite aux personnages leur permet d'évoluer et de se rejoindre à travers une compréhension mutuelle :

Valentin and Molina, learning to recognize the other without denying themselves, achieve a mediated identity, through recognizing the other who simultaneously validates themselves. In this they provide a model of the text-reader relation, and of the mutual interaction it entails, as I understand it in this book<sup>134</sup>.

Le lien créé par cette empathie permet d'affaiblir les barrières qui ont été placées entre les identités. Il n'est plus si inimaginable de voir le révolutionnaire hétérosexuel et l'étalagiste homosexuel apprendre l'un de l'autre et s'apporter soutien et réconfort. Les alliances entre différentes catégories de minorités sont l'une des possibilités les plus prometteuses selon Sedgwick : « One thing that does emerge with clarity from this complex and contradictory map of sexual gender definition is that the possible grounds to be found there for alliance of cross-identification among various groups will also be plural<sup>135</sup>. » Au contact prolongé de Molina, Valentin réalise qu'il a intégré les valeurs machistes et classistes de sa société, notamment à propos de son attirance pour Marta, comme nous l'avons vu plus haut. Par le fait même, il partage avec Molina l'incapacité de contrôler ses désirs. À travers Valentin, Puig souligne qu'il est crucial d'élargir le questionnement et la remise en question

---

<sup>134</sup> Ross Chambers, *op. cit.*, p. 215.

<sup>135</sup> Eve Kosofsky Sedgwick, *op. cit.*, p. 89.

des prescriptions identitaires, qui, au-delà des homosexuels, devraient également porter sur la norme hétérosexuelle et cisgénée :

There can be, in short, no gay liberation without a concurrent liberation of heterosexual men. Thus Molina learns from Valentin's obdurate male pride a pride of his own, a new dignity; but Valentin learns from Molina's enthusiasms that it is possible and necessary to « let go » and to accept emotional realities. That this can be done without revolution — that the constrictive gender roles do not have to be left behind, or sublated in a dialectical *Aufhebung*, but can instead be appropriated into a love that realizes an ironic coexistence — is a major part of the novel's oppositional point<sup>136</sup>.

Puig a choisi d'ouvrir le discours en séduisant peu à peu le lecteur à travers divers détours, toujours dans le but de le garder ouvert et réceptif. Il procède en utilisant l'oppositionalité narrative, que décrit Chambers, agissant par volonté de séduire et de convaincre plutôt que confronter directement. C'est ce qui se produit au terme du roman à travers tous les récits cinématographiques de Molina et sa relation avec Valentin. Ces précautions laissent le temps au lecteur de s'attacher aux personnages et de compatir à leur sort. Puig parvient ainsi à élargir les limites du dicible selon ce qui est reconnu socialement, comme la fluidité d'identités et d'orientation sexuelles. Il accomplit ce même effet dans certains contextes par le simple contenu des notes de bas de page. Rappelons que lors de la parution du roman, l'accès à l'information sur l'homosexualité n'était pas monnaie courante; les notes participaient donc de l'ouverture du dicible par la simple mention de recherches sur l'homosexualité. Nous gardons en mémoire l'entrevue dans laquelle Puig a affirmé avoir voulu offrir l'accès à l'information sur ces recherches à une population en ayant été « violemment » privée. Aller contre la censure par l'inclusion de ces informations était donc un acte révolutionnaire contre l'homophobie institutionnalisée de l'Argentine des années soixante-dix, puisque, par leur présence, les notes permettent d'aborder et de faire entrer dans le dicible la question de l'homosexualité et des recherches à son sujet.

Nous notons une dernière façon dont le roman ouvre le discours, la propagation d'une culture homosexuelle. L'une des spécificités de l'homosexualité est l'absence de lien de

---

<sup>136</sup> Ross Chambers, *op. cit.*, p. 216.

filiation directe, puisque les parents d'un homosexuel sont généralement eux-mêmes hétérosexuels. Cet isolement peut être contré par un discours ouvert lorsque le contexte familial le permet, mais souvent, l'identité de l'homosexuel reste dans l'indicible en raison des interdits ou de ses propres craintes. L'absence d'un réseau de support est donc une des spécificités de l'homosexualité. Sedgwick l'illustre par l'exemple du récit biblique d'Esther<sup>137</sup> :

Esther knows who her people are and has an immediate answerability to them. Unlike gay people, who seldom grow up in gay families; who are exposed to their culture's if not their parent's, high ambient homophobia long before either they or those who care for them know that they are among those who most urgently need to define themselves against it; who have with difficulty and always belatedly to patch together from fragments a community, an unstable heritage, a politics of survival or resistance<sup>138</sup>.

Des œuvres telles que *Le baiser* répondent à ce besoin d'appartenance. Parce qu'il offre un exemple d'un être assujéti à une expérience similaire et qu'il permet de sympathiser avec ce dernier, le texte crée un lien avec le lecteur qui, en lui assurant que d'autres ont vécu des épreuves et situations similaires, brise son sentiment d'isolement. L'absence de réseau peut donc être en partie compensée par le récit. En plus, celui-ci fournit l'accès à un héritage culturel, en l'absence de pairs qui pourraient offrir une transmission plus directe. Lire *Le baiser* permet par exemple l'accès à une sensibilité gaie qui investit les actrices hollywoodiennes d'un respect pour leur grâce et leur élégance, traits qui caractérisent aussi la sous-culture gaie. Celle-ci valorise des caractéristiques traditionnellement féminines, comme on le voit chez Molina, et lui permet d'apprendre à Valentin à cesser de les déprécier. Le roman ouvre donc le discours à un niveau ontologique en permettant à un lecteur qui cherche à la fois à briser son isolement et à affirmer son droit à la reconnaissance en tant qu'être à part entière, de se reconnaître et d'exister dans le langage. Conséquemment, si le roman peut

---

<sup>137</sup> Sedgwick présente le personnage biblique d'Esther afin d'illustrer une particularité de l'homosexualité par rapport à d'autres communautés discriminées. Esther était mariée au roi Assuérus, qui ordonna d'exterminer tous les juifs du royaume, ignorant que sa femme en faisait parti. Elle se révéla et, parvint à le convaincre de modifier son décret. Sedgwick explique que bien qu'Esther avait la possibilité de rester invisible aux yeux de la majorité, elle possédait un réseau d'appartenance et la possibilité d'y accéder. C'est l'existence de ce réseau qui lui a permis de se dévoiler.

<sup>138</sup> Eve Kosofsky Sedgwick, *op. cit.*, p. 81.

apporter quelque chose au lecteur, c'est qu'il peut également le changer. Ce pouvoir d'action sur le récepteur sera le sujet de notre prochaine section.

### 4.3 – Le pouvoir de changer le lecteur

Nous en arrivons au point où la transformation des personnages agit sur le lecteur qui les a accompagnés à travers leurs épreuves et qui profite de leurs expériences. Comme nous l'avons signalé plus haut, l'oppositionalité narrative tel que définie par Chambers nécessite un médium qui œuvre sur une certaine durée afin de mettre en place un processus de séduction qui cherche à agir chez ses récepteurs en modifiant leurs désirs. Cette forme d'action permet de transformer et d'offrir une forme de résistance aux discours dominants :

oppositional discourse, the product of (mis)-reading of the discourse of power, as that which meditates the deflections of desire that can change the real. Reading, then, as the practice that activates the mediated quality of all discourse, is the « moyen de moyenner » that produces oppositionality and realizes it as change. [...] Oppositionality seeks, that is, to shift desire from forms that enslave to forms that liberate, that is from the modes of desire that are produced by and in the interest of the structures of power to forms that represent a degree of release from that repression, which is simultaneously a political oppression<sup>139</sup>.

C'est en modifiant le mode du désir, passant de celui de restriction et de conformité à celui d'inclusion, qu'il devient possible d'agir en dehors du texte. Pour ce faire, il est nécessaire de toucher et d'agir sur autrui puisque c'est à travers ce contact répété qu'il sera envisageable d'ouvrir les modes d'être et du discours. Le changement est possible avant tout parce que le texte le permet auparavant chez le lecteur, tout autre changement découlant de ce premier contact. Selon Chambers, le texte littéraire possède cette influence parce que la lecture est en soi un acte qui demande une collaboration et prédispose à une plus grande ouverture à l'autre :

For my role as reader of a text is not so much to receive a story (identifying with the narratee position) as to collaborate with the text in the production of meaning, a task that redistributes — perhaps equalizes — the power relationship, and certainly

---

<sup>139</sup> Ross Chambers, *op. cit.*, p. XVI- XVII.

dissolves the simplistic distinctions of self and other, sender and receiver that are inherent in the concept of narrator and narratee<sup>140</sup>.

La séduction peut donc opérer, étant donné que la participation active du lecteur dans la construction du sens lui permet une certaine liberté, une position dans laquelle il n'est pas écrasé par l'intention de l'auteur, mais prend part à son dévoilement; dont l'interprétation finale lui appartient. Pour opérer, le charme a besoin de discrétion, de subterfuges et d'artifices. Le texte cherche foncièrement la duplicité :

Opposition, in short, has the structure of « hyprocrisy » — or, to modernize the concept, of the « presentation of self in everyday life » : although it works in « disguise », the disguise can be worn completely unconsciously (it can be second nature) or quite consciously, or with all the degrees of partial awareness that lie in between. Duplicity is its essential characteristic<sup>141</sup>.

Nous remarquons une mise en abîme de ce procédé, montré à l'oeuvre dans le texte même, à travers les récits de Molina, qui lui permettent de séduire Valentin et de créer sa propre identité de femme-araignée. Chaque film que Molina raconte distrait Valentin et le lecteur du procédé de création d'identité qui se déroule pendant que le récit des films occupe leur attention. Alors que l'intérêt est centré sur les événements de la diégèse, les descriptions des femmes se superposent pour créer la femme-araignée et la rendre sympathique aux récepteurs. Molina, l'étalagiste, raconte des films pour en fait devenir les femmes de ces histoires. Le conteur cherche donc à obtenir la foi de son auditoire afin de pouvoir amorcer son récit et le processus de séduction. Ainsi, tout au long du texte, l'acte narratif et de construction identitaire de Molina demande l'acceptation tacite d'un contrat de lecture afin d'opérer la transformation. *Le baiser* nous apprend de plus que, pour se créer une identité par l'acte de raconter, il est nécessaire d'y prêter foi soi-même. Rappelons la femme indigène du rêve de Valentin, dont la fragile identité requiert cet acte de foi en soi. Dans cet exemple, elle vit une situation semblable à celle dans laquelle se trouve Molina, qui souhaite également incarner un idéal; Marta souligne qu'il lui est nécessaire de croire au charme pour qu'il opère. Le contrat de lecture de base s'applique donc aux niveaux intra-diégétique et extra-diégétique

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 9.

: Molina et Valentin, mais aussi le lecteur, doivent accepter d'avoir foi dans le récit. C'est en acceptant d'y souscrire que Molina et Valentin parviennent à s'échapper figurativement de leur cellule. Chambers ajoute que le texte peut employer sa structure pour faciliter l'illusion :

a narrative text can always use the respect for the position of power inscribed in its narrator-narratee relationship as a form of « disguise » — of that disguise without which no oppositional act can occur; that is, it can « pass » as an act of submission to, at least acknowledgement of, the power ascribed to the « narratee » with whom an unsuspecting empirical reader (especially a powerful one) can readily identify<sup>142</sup>.

Puig offre un exemple du procédé dans le texte lorsque Valentin s'identifie au personnage du psychanalyste lors du premier récit : « Et toi, Valentin, avec qui? Tu es coincé, parce que le gars te semble un con. — Tu vas rire. Avec le psychanalyste. » (p. 30) À l'image du personnage instruit et viril auquel Valentin s'identifie, Puig offre au lecteur un biais par lequel prendre contact avec l'autre. C'est donc à travers Valentin, qui occupe la position attirante de celui qui en sait plus, l'intellectuel révolutionnaire, que le lecteur hétérosexuel peut entrer dans le récit et être ainsi séduit. Dans le cas où le lecteur a été conquis par le texte, le changement peut survenir : « To be seduced by a text — to identify with textual relations that exclude one as, by definition, different — must logically, therefore, produce *change*, change being understood as *becoming less different* from the textual concerns than one once was<sup>143</sup>. » Ce que Chambers souligne, c'est qu'en s'attachant à une identité qui l'exclut, le lecteur en vient à revisiter sa définition de l'identité et par extension de l'humain. Ainsi, le lecteur en vient à se considérer comme ayant des affinités avec les protagonistes du *Baiser* au même titre que ceux-ci apprennent à se connaître et s'accepter comme des égaux à force de confessions et de discussions. Vers la fin du *Baiser*, Valentin a appris à nuancer sa compréhension des homosexuels au point de les considérer comme un groupe d'individus avec leurs propres particularités plutôt qu'un groupe homogène :

— C'est compliqué. Bon... voilà : toi, physiquement, tu es un homme comme moi...  
 — Hum !  
 — Si, tu n'as aucune sorte d'infériorité. Pourquoi alors n'as-tu pas l'idée d'être...

<sup>142</sup> Ross Chambers, *op. cit.*, p. 25.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 32.

d'agir en homme? Je ne te dis pas avec les femmes, si elles ne t'attirent pas. Mais avec un autre homme?

— Ça ne me dit rien...

— Pourquoi?

— Parce que non.

— C'est ça que je ne comprends pas bien... Tous les homosexuels ne sont pas comme ça.

— Oui, il y a de tout. Mais moi non, moi... ça ne me plaît que comme ça. (p. 229)

Par ce processus d'identification et d'attachement, le mode de désir passe de l'ex-clusif à l'in-clusif et un glissement de l'altérité à la similarité, voire l'empathie, devient alors possible. C'est lorsque ce mode de désir passe qu'émerge une nouvelle forme de compréhension d'autrui, ainsi que de nouvelles modalités du dicible. La structure dialogique du récit implique qu'il est impératif d'aller à la rencontre d'autrui, mais aussi de respecter ses limitations pour espérer libérer les modes d'être :

Lorsque nous demandons à connaître l'autre ou demanderons que l'autre dise, de manière finale ou définitive, qui il est, il conviendra de ne pas attendre une réponse pleinement satisfaisante. En ne cherchant pas à satisfaire la question et en la laissant ouverte, même si elle se pose avec insistance, nous laissons l'autre vivre puisqu'on peut précisément comprendre la vie comme ce qui excède tout compte rendu que l'on puisse essayer d'en donner<sup>144</sup>.

Butler insiste donc sur l'importance, si on souhaite offrir une véritable liberté, de permettre à l'autre d'être multiple et changeant, voire d'excéder notre compréhension. C'est donc par respect pour le libre arbitre de Molina que ses motivations finales sont laissées à la spéculation plutôt qu'explicitées. L'absence de narration omnisciente tout au long du roman permet de laisser aux personnages le choix de s'exprimer ou de se taire. Le choix de Molina implique que Valentin ne peut, au même titre que le lecteur, que supposer quelles étaient ses intentions :

elle me demande si c'est vrai tout ce qu'on a dit dans les journaux, si mon camarade de cellule est mort au cours d'une fusillade, si ça a été ma faute [...] « que lui as-tu répondu? » que c'est de ma faute, que je suis triste, mais qu'il ne faut pas être triste : le seul qui puisse savoir c'est lui, était-il triste ou content de mourir ainsi, en se sacrifiant pour une bonne cause? lui seul l'aura su, et j'espère Marta,

---

<sup>144</sup> Judith Butler, *Le récit de soi*, op. cit., p. 43.

vraiment je le désire de tout mon cœur, j'espère qu'il est mort content, « pour une bonne cause? je crois qu'il s'est laissé tuer parce qu'ainsi, il mourrait comme une héroïne de film, ça n'a rien à voir avec une bonne cause », cela lui seul peut le savoir, et il est encore possible qu'il ne le sache même pas (p. 262)

Valentin doit accepter ces limites, lui qui doit à Molina de lui avoir rendu Marta. Cette dette ajoute de la reconnaissance au respect que Valentin portait déjà à Molina. Le dialogue qui se construit dans le texte est à l'image du contact qui, aux yeux de Butler, est indispensable dans une véritable relation avec autrui :

Être défait par un autre est une nécessité primaire, une angoisse à coup sûr, mais aussi une chance — d'être interpellé, réclamé, lié à ce qui n'est pas moi, et aussi d'être ému, d'être obligé d'agir, de m'adresser ailleurs, et de ne plus faire ainsi du « je » autonome une sorte de possession. Si c'est de cette position que nous parlons et essayons de rendre compte de nous, nous ne serons pas irresponsables — et, si nous le sommes, nous serons à coup sûr pardonnés<sup>145</sup>.

Au bout du récit, Valentin et Molina ont vécu cette transformation, qui les a liés dans la reconnaissance mutuelle. Ce que chacun a appris de l'autre lui a permis de grandir grâce au contact :

Stereotypical gender dualism (strong/weak, superior/inferior, rational/ intuitive, et cetera) must be broken down if humans are to become healthy. The lovemaking between the two men helps each other on the journey back to the self as a whole person : Valentin towards the *anima* (as Jung termed it), or towards acknowledging the female within himself and integrating it with the male, and Molina towards the *animus*, acknowledging the male self and reintegrating it with the female<sup>146</sup>.

Nous citons cet exemple en soulignant la réconciliation qui y est présentée tout en se méfiant du modèle basé sur une binarité des genres (masculin/féminin, animus/anima) auquel il se réfère. Tel qu'illustré par Chambers, cette harmonisation, cette ouverture vers l'autre passe par le récit des personnages pour se communiquer au lecteur. Par la séduction, celui-ci est amené à valoriser d'autres modes d'expression et de désir. L'altérité peut donc aussi être lue dans le texte depuis la perspective du lecteur. Pour les hétérosexuels, elle ouvre une

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>146</sup> Carolyn Pinet, « Who Is the Spider Woman? ». *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 45, n° 1/2, 1991, p. 28, En ligne. <<http://www.jstor.org/stable/1346921>>.

fenêtre sur différents modes d'être. Pour les minorités, elle lègue ses espoirs à Valentin qui survit et possède la possibilité de partager son expérience avec ses pairs. Il est celui qui conserve jusqu'à la fin du récit sa voix et la possibilité de survivre et d'apporter le changement à autrui. Il représente l'espoir du récit, à savoir que ceux en position de prendre la parole puissent le faire afin d'abattre les barrières qui restreignent les expressions identitaires. Comme le dit Carolyn Pinet : « At the end of the novel, the reader knows that Valentin must wake up to resume the struggle in the streets of Argentina. We can only hope that he has learned enough from Molina, from his "female" side, to be able to do this constructively<sup>147</sup>. » Témoin des épreuves des protagonistes, le lecteur possède également sa capacité de parler et de modifier le discours dominant. Grâce à cette faculté, il a la possibilité d'agir à la suite de son changement au cours du récit et d'apporter un changement politique, même infime, aux identités qui sont considérées comme faisant partie de l'humain, élargissant du coup la conception de l'intelligibilité à ceux qui en sont exclus. À l'image de Valentin, il a le potentiel d'ouvrir les possibilités du dicible et de l'être. Le lecteur est celui à qui le flambeau est passé lorsque Marta clôt le récit : « le rêve est court mais il est heureux ». (p. 264)

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 31.

## CONCLUSION

Nous sommes formés par les récits, ceux d'autrui, celui que nous forgeons à notre propre sujet. Comme l'a exprimé Judith Butler dans *Le récit de soi*, nous sommes tributaires des autres pour nous raconter et il ne nous est possible d'entamer notre récit qu'à travers leurs mots et leurs expressions. Cette dette implique donc une relation fondatrice, qui peut aussi être une confrontation, déterminant comment un être se constitue à force de pièces et d'ajouts successifs. Nous sommes en retour fondateurs pour autrui, et une forme d'échange émerge de cette relation. La littérature enrichit cette relation d'une intention et d'une forme. Le roman, en particulier, permet de superposer différents niveaux de discours, de porter attention et de cultiver la patience propice à l'émergence de sens à travers l'échange. Parce qu'il s'agit d'une œuvre, le dialogue peut simultanément se produire entre les personnages, entre les discours présents dans les genres intercalaires, entre l'auteur et le récepteur. Ces différents niveaux de dialogisme donnent sa richesse au genre. *Le baiser de la femme-araignée* y fait appel par sa construction singulière. Nous reviendrons donc sur les différentes voix impliquées avant de peser leur somme et le résultat de leurs différentes interactions.

Nous avons basé l'essentiel de notre mémoire sur deux concepts principaux, la création identitaire par l'acte narratif tel que vu par Butler et le dialogisme présenté par Bakhtine. Les écrits de Butler nous ont permis de montrer comment les protagonistes peuvent élaborer leur identité à travers leurs récits dans le roman, principalement à l'aide de la performativité du langage et de l'identité. Le courant queer nous a aidés à son tour à approfondir cet examen en ajoutant la dimension politique de l'identité lorsqu'on discute de l'articulation sexe-genre et sexualité ainsi que des diverses formes de l'homophobie telles que l'hétéronormativité et l'hétérosexisme. C'est ensuite grâce à la polyphonie et au dialogisme de Bakhtine que nous avons pu voir comment les différents discours se sont confrontés aux voix des personnages et quel a été leur rôle dans l'émergence du sens orchestré par la construction du roman.

Après une mise en place théorique, notre deuxième chapitre a porté sur les discours auxquels les protagonistes sont confrontés : les voix extérieures. Dans *Le baiser*, les protagonistes doivent se définir en réaction à ces discours extérieurs, divisés selon plusieurs

branches : scientifique, juridique et culturelle. Ces voix parlent dans le roman dans un système organisé de discours de haine. Elles opèrent en employant les mécanismes de l'injure, de la censure et de la prescription identitaire à travers une hiérarchie des sexualités. Chacun de ces actes cherche ultimement à attribuer une position et un rôle prédéterminés aux sujets. L'injure repose pour sa part sur la répétition, chacune de ses itérations allant chercher la force de celles qui l'ont précédée en réactualisant la charge. Elle permet, en plus de blesser, de positionner l'agressé comme inférieur, participant ainsi aux mécanismes de prescriptions identitaires. L'homophobie affleure dans le roman à travers les paroles de Molina, qui en a internalisé la charge haineuse. Les notes de bas de page qui apparaissent ensuite au cours du *Baiser* introduisent à leur tour le discours scientifique, qui suit la pression vers une prescription identitaire. En résumant diverses recherches au sujet de la possible origine de l'homosexualité, elles ont pour conséquence d'une part de classer les sexualités selon une hiérarchie, la norme et ses variations, et d'autre part de retirer la parole aux sujets concernés. Le second discours en jeu est d'ordre légal et apparaît par le système judiciaire et carcéral qui a condamné Valentin et Molina en raison de leurs allégeances politiques et de leur sexualité. Leurs efforts cherchent également à forcer l'adoption d'une identité précise, non plus du sujet étudié, mais du criminel que l'on condamne. Ce discours est représenté par le juge condamnant Molina, par les gardiens et le directeur de la prison, qui torturent Valentin vers la fin du roman, et aussi par les policiers qui espionnent Molina lorsqu'il est relâché. Il est à nouveau question d'usurper la parole des sujets afin de les définir et les catégoriser selon une identité qui est autre et inférieure à la norme. Le troisième discours extérieur est d'ordre culturel et est cette fois-ci un outil récupéré par Molina, qui s'en sert comme d'une inspiration et d'une source de force à travers l'archétype féminin, mélange d'images de Hollywood et de marianismo. Il se nourrit du cinéma et spécifiquement des personnages féminins d'origines diverses qu'il interprète à travers la dynamique de rôles machismo-marianismo. La tendance au martyr, la foi en une supériorité spirituelle féminine, le dévouement et le sacrifice de soi sont les qualités que Molina puise dans le marianismo et qu'il intègre à sa propre identité afin d'en tirer assurance et force morale.

Une grande partie du *Baiser* se déroule à travers les dialogues entre les protagonistes, ce qui nous indique l'importance de leur parole pour le roman. La lutte pour l'espace sur la page

entre leur parole et celle des discours extérieurs, les notes de bas de page et le rapport de police, nous confirment l'enjeu de cette lutte : le droit d'exister ou la mort symbolique. Le troisième chapitre du mémoire est donc consacré aux protagonistes et à leur processus de création identitaire. Molina est le premier sujet examiné, puisqu'il prend en charge une grande part de la narration. C'est à travers les films qu'il raconte, ainsi que de brèves anecdotes personnelles, qu'il établit les bases de sa personne. Chaque film représente un personnage féminin que Molina met en valeur en transformant au besoin les événements de l'intrigue afin de lui donner un meilleur rôle. L'addition de toutes ces femmes participera à la création de la métaphore finale de la femme-araignée, qui représente l'idéal féminin de Molina. La pluralité de ce processus, exprimé par les différentes femmes des sept films, illustre le dynamisme et la fluidité impliqués dans la création d'un récit identitaire. La revalorisation de caractères associés au genre féminin s'inspire du marianismo et s'élabore en opposition aux préjugés véhiculés notamment par Valentin, considérant la sensibilité et la sentimentalité comme des faiblesses que Molina défend au cours du *Baiser*. Pour ce faire, il utilise les codes culturels du féminin, qu'il s'approprie et réarticule à sa façon. À force d'échanges, Valentin et Molina créent un dialogue qui constitue un récit fondateur. L'influence qu'ils exercent l'un sur l'autre se développe à travers un respect mutuel et ce contact les amène à évoluer. Valentin est conduit à cesser de réprimer ses émotions et en vient à accepter la part de sentiment et de vulnérabilité en lui, qu'il considérait comme une faiblesse. Cette évolution apparaît dans son rêve à la fin du roman à travers l'avatar de Marta, son amante. Il lui confie avoir trouvé une paix et un contentement grâce à l'intervention de la femme-araignée, qui représente les soins prodigués par Molina lors de son empoisonnement alimentaire. La transformation de Molina est moins explicite puisque sa voix est supplantée à la fin du récit par le rapport de police faisant état de sa mort. La mort symbolique, celle de sa parole, remplacée par le rapport de police, et sa mort véritable dans les rues de Buenos Aires coïncident afin de souligner l'effet des discours qui restreignent et prescrivent les possibilités identitaires. Que Valentin soit celui qui survive à la fin du récit est un appel à ce que l'opposition et la résistance aux forces régulatrices ne soit pas uniquement mené par les sujets directement visés, mais aussi par ceux et celles qui pourraient trop facilement ne pas se considérer comme étant leur semblables.

Si les discours extérieurs et la parole des protagonistes s'opposent dans *Le baiser*, c'est que l'architecture du roman est prévue en fonction de cette confrontation. L'absence de narration traditionnelle attire l'attention sur la lutte pour l'espace textuel et sur les implications politiques qui en résultent. Le quatrième chapitre de notre mémoire s'est donc intéressé au projet politique de l'auteur, à ce que le texte même a accompli et à son potentiel d'influence sur le lecteur. Grâce au dialogisme, tel que défini par Bakhtine, nous avons observé comment les différents discours antagonistes sont employés dans le roman pour attaquer les protagonistes et illustrer les mécanismes de prescription identitaire, de régulation sociale et d'homophobie, particulièrement à travers l'hétéronormativité et l'hétérosexisme. Ce projet amène d'une part dans le domaine du dicible une forme d'être qui est découragée et ciblée par la répression à l'époque du roman. D'autre part, il permet la propagation d'une culture homosexuelle à travers son esthétique et la sensibilité qui y est célébrée. Puisqu'il n'existe pas de lien de filiation directe pour les homosexuels, un tel contenu culturel est d'autant plus pertinent qu'il était difficile d'accès et même censuré en Argentine à l'époque de la parution du *Baiser*. Le médium romanesque est essentiel au projet de Puig puisque c'est à travers la durée et en évitant la confrontation directe qu'il est possible de séduire le lecteur et de l'amener à reconsidérer sa définition du semblable et de l'humain. Le roman amène lentement et graduellement le lecteur à sympathiser avec les protagonistes et leurs luttes. L'oppositionalité narrative telle que définie par Chambers se présente dans le roman de Puig à travers la séduction de Valentin par Molina, qui, à force de dialogue et d'échanges, on arrivera à considérer l'autre comme son égal. Par le fait même, il en viendra à élargir sa compréhension de l'humain et sa vision d'autrui se teinte de sympathie et est plus propice à glisser de l'altérité à la similarité. Le lecteur est amené à traverser le même processus en s'identifiant à Valentin puisqu'il occupe la position attirante de la norme, celle de l'homme hétérosexuel, pour ensuite suivre la même voie et être conduit à la même ouverture des possibilités du dicible et l'élargissement de la définition de l'humain. L'espoir que le lecteur prendra cette voie anime le projet de l'auteur et il explique pourquoi le flambeau est métaphoriquement passé à Valentin à la conclusion du *Baiser*, car il représente la possibilité de résister aux discours et aux forces qui oppriment et perpétuent la discrimination.

*Le baiser* a été écrit en exil et publié en Espagne. Le texte a été banni en Argentine et n'a été disponible qu'après la chute de la dernière dictature en 1983. Le contenu était jugé trop subversif et contraire à la morale. Les populations qui y ont eu accès, en version originale ou traduite, ont pu lire sur un sujet peu abordé à l'époque, incluant une incursion dans la réflexion sur le débat sur les causes de l'homosexualité alors que la recherche dans le domaine était encore naissante. Le livre a connu suffisamment de succès pour inspirer une adaptation cinématographique par Héctor Babenco en 1985<sup>148</sup>. On a décerné l'Oscar du meilleur acteur à William Hurt, une reconnaissance significative pour un auteur ayant grandi avec le cinéma et y accordant une place de choix dans son œuvre. On en a tiré une comédie musicale en 1992 par John Kander, Fred Ebb et Terrence McNaly et a gagné le Tony de la meilleure comédie musicale. La popularité de ces adaptations souligne le succès et la pertinence du roman.

L'évolution entre le contexte lors de la publication et celui au moment de rédaction de notre mémoire est significative. L'Argentine de 1976 et celle de 2014 ne partagent pas le même climat politique; la dernière dictature est tombée avec son lot de révélations tragiques et le pays jouit depuis d'une ère démocratique ininterrompue. La situation des homosexuels a également évolué puisque le mariage leur est accessible depuis 2010, faisant de l'Argentine le premier pays en Amérique du Sud et le deuxième en Amérique, après le Canada, à légiférer sur l'ensemble de son territoire. Le changement s'est également produit au niveau des instances psychiatriques puisque trois éditions du DSM ont succédé au DSMII avec la publication de la cinquième édition en 2013. L'homosexualité n'y figure plus à titre de maladie, malgré la persistance d'une forme d'hétéronormativité à travers le *gender identity disorder*, qui, comme le souligne Butler<sup>149</sup>, poursuit la pathologisation des identités trans et donc des variations de la norme hétérosexuelle cisgénérée. Il ne fait nul doute que la législation permettant le mariage homosexuel, bien qu'elle marque un progrès notable, ne peut régler à elle seule toutes les formes d'homophobie et les discours hiérarchisant les

---

<sup>148</sup> Héctor Babenco, *Kiss of the Spider Woman*, Brésil, États-Unis, 1985, 120 min.

<sup>149</sup> Judith Butler, *Undoing Gender*, New York : Routledge, Taylor & Francis, 2004, p. 98

sexualités hors norme. Modifier un discours, par sa nature, demande une répétition et une évolution progressive qui n'est possible que par les prises de parole répétées. Butler souligne que tenter d'ouvrir le discours demande du courage car cet acte implique de mettre en danger « son intelligibilité et la possibilité de sa reconnaissance dans une tentative pour exposer et pour expliquer les façons inhumaines dont l'humain continue à être fait et défait<sup>150</sup> ». La littérature possède le pouvoir de toucher, à travers les années et les lieux, un être qui vit une situation similaire, de créer une filiation là où il n'y en avait pas, de donner des mots et une voix à ceux qui en étaient privés, d'offrir un sanctuaire à ceux qui en ont besoin et d'ouvrir à une fraternité là où il y avait division, ce qui en soi, peut briser les murs d'une prison.

---

<sup>150</sup> Judith Butler, *Le récit de soi*, trad. de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2007, p. 135.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

Puig, Manuel, *Le baiser de la femme-araignée*, trad. de l'espagnol par Albert Bensoussan, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996, 267 p.

### Références cinématographiques

Babenco, Héctor, *Kiss of the Spider Woman*, Brésil, États-Unis, 1985, 120 min.

Cromwell, John, *The Enchanted Cottage*, États-Unis, 1945, 91 min.

Peirce, Kimberley, *Boys Don't Cry*, États-Unis, 1999, 108 min.

Puenzo, Lucía, *XXY*, Argentine, Espagne, France, 2007, 86 min.

Rienfenstahl, Léni, *Triumph des Willens*, Allemagne, 1935, 114 min.

Tourneur, Jacques, *Cat People*, États-Unis, 1942, 73 min.

———, *I walked with a Zombie*, États-Unis, 1943, 69 min.

Vidor, Charles, *Gilda*, États-Unis, 1946, 110 min.

### Corpus théorique

Alcalá, Mary Lorenzo, et Kimberly Contag, « On Politics and Psychoanalysis in Puig's Second Trilogy », *World Literature Today*, vol. 65, n° 4, 1991, p. 651-654. En ligne, <<http://www.jstor.org/stable/40147608>>.

Amícola, José, « El debate queer », *Lectures du Genre : ...dans la Production Culturelle Espagnole et Hispano-Américaine*, vol. 1, 2007, p. (pas de pagination), En ligne, <[http://gateway.proquest.com/openurl/openurl?ctx\\_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res\\_ver=0.2&res\\_id=xri:ilcs-us&rft\\_id=xri:ilcs:rec:mila:R04088643](http://gateway.proquest.com/openurl/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:ilcs-us&rft_id=xri:ilcs:rec:mila:R04088643)>.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 120, 2008 (1978), 492 p.

Boccia, Michael, « Versions (Con-, In-, and Per-) in Manuel Puig's and Héctor Babenco's "Kiss of the Spider Woman", Novel and Film », *Modern Fiction Studies*, vol. 32, 1986, p. 417, En ligne, <[http://gateway.proquest.com/openurl?url\\_ver=Z39.88-2004&res\\_dat=xri:pao-us:&rft\\_dat=xri:pao:article:5040-1986-032-03-000003](http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:pao-us:&rft_dat=xri:pao:article:5040-1986-032-03-000003)>.

Butler, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005 (1990), 283 p.

- , *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe*, trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2009 (1993), 249 p.
- , *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2004 (1997), 287 p.
- , *Undoing Gender*, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2004, 267 p.
- , *Le récit de soi*, trad. de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2007 (2005), v, 140 p.
- Chambers, Ross, *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, xxii, 255 p.
- , *Room for Maneuver: Reading (the) Oppositional (in) Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, coll. « Theory and history of literature », 1991, xx, 290 p.
- Christ, Ronald, et Manuel Puig, « A Last Interview with Manuel Puig », *World Literature Today*, vol. 65, n° 4, (automne 1991), p. 571-578, En ligne, <<http://www.jstor.org/stable/40147594>>.
- Davis, Jamie, « Queering Argentina: The Repatriation of the platero maricón in Manuel Puig's *El beso de la mujer araña* », *Hispanet Journal*, vol. 1, 2008, p. 1-18, En ligne, <[http://gateway.proquest.com/openurl/openurl?ctx\\_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res\\_ver=0.2&res\\_id=xri:ilcs-us&rft\\_id=xri:ilcs:rec:mla:R04131526](http://gateway.proquest.com/openurl/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:ilcs-us&rft_id=xri:ilcs:rec:mla:R04131526)>.
- Dorais, Michel, *Mort ou fif. La face cachée du suicide chez les garçons*, Montréal, VLB Éditeur, coll. « Des hommes et des femmes en changement », 2000, 112 p.
- Dunne, Michael, « Dialogism in Manuel Puig's "Kiss of the Spider Woman" », *South Atlantic Review*, vol. 60, n° 2, 1995, p. 121-136, En ligne, <<http://www.jstor.org/stable/3201304>>.
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 225, 2010 (1975), 360p.
- , *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 248, 2006 (1976), 226 p.
- Gauthier, Claire, *La voix des voix narratives de l'adaptation cinématographique du roman *Le baiser de la femme-araignée* de Manuel Puig, réalisée par Héctor Babenco*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010, iv, 94 p., En ligne, <<http://www.archipel.uqam.ca/2668/>>.
- Gauvin, Lise, et Michel Larouche, « J'aime le scénario, mais comme tu t'amuses à raconter, il faut bien que j'intervienne un peu, tu comprends? », *Cinémas*, vol. 9, n° 2-3, 1999, p. 53-66, En ligne, <<http://id.erudit.org/iderudit/024786ar>>.

- Guillerm, Gérard, *Le Péronisme. Histoire de l'exil et du retour*, Paris, Publications de la Sorbonne, Paris, Éditions et matériels scientifiques, 1989, 227 p.
- Grosz, Elizabeth A., *Volatile bodies : Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, coll. « Theories of Representation and Difference », 1994, xvi, 250 p.
- Halperin, David M., *Saint-Foucault*, trad. de l'anglais par Didier Eribon, Paris, Éditions et publications de l'École lacanienne, coll. « Grands classiques de l'érotologie moderne », 2000, 160 p.
- Karetnikova, Inga, et Susanna Barber, « Cinematic Qualities in the Novel "Kiss of the Spider Woman" », *Literature/Film Quarterly*, vol. 15, 1987, p. 164, En ligne, <[http://gateway.proquest.com/openurl?url\\_ver=Z39.88-2004&res\\_dat=xri:pao-us:&rft\\_dat=xri:pao:article:b200-1987-015-03-000006](http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:pao-us:&rft_dat=xri:pao:article:b200-1987-015-03-000006)>.
- Lafage, Franck, *L'Argentine des dictatures, 1930-1983. Pouvoir militaire et idéologie contre-révolutionnaire*, Paris, L'Harmattan, 1991, 191 p.
- Larrieu, Gérald, *Des genres qui dérangent : la transgression de Manuel Puig*, Paris, L'Harmattan, coll. « Collection Homotexualités », 2009, 412p.
- Pinet, Carolyn, « Who Is the Spider Woman? », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 45, n° 1/2, 1991, p. 19-34, En ligne, <<http://www.jstor.org/stable/1346921>>.
- Preciado, Beatriz, *Manifeste contra-sexuel*, Paris, Balland, coll. « Modernes Balland », 2000, 157 p.
- Ramsden, Graziana, *Manuel Puig, Pedro Almodovar and the politics of camp*, Ph.D., Santa Barbara, University of California, 2003, 210 p., En ligne, <<http://proquest.umi.com/pqdweb?did=765244061&Fmt=7&clientId=13816&RQT=309&VName=PQD>>.
- Redmond, Erin H., *Square pegs : The political function of ambiguous gender and sexuality in three novels from the Southern Cone*, Ph.D., Austin, The University of Texas at Austin, 2008, 180 p., En ligne, <<http://proquest.umi.com/pqdweb?did=1757055901&Fmt=7&clientId=13816&RQT=309&VName=PQD>>.
- Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men : English Literature and Male Homosocial Desire*, New-York, Columbia University Press, 1985, x, 244 p.
- , *Epistemology of the Closet*, Berkeley : University of California Press, 2008 (1990), xi, 258 p.
- Stevens, Evelyn P., « Marianismo : The Other Face of Machismo in Latin America », Ann Pescatello (dir. publ.), *Female and Male in Latin America : essays*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1973, p. 90-101.

Woods, Gregory, *A History of Gay Literature : The Male Tradition*, New Haven, Yale University Press, 1998, 456 p.

Zimmerman, Shari A., « "Kiss of the Spider Woman" and the Web of Gender », *Pacific Coast Philology*, vol. 23, n° 1/2, 1988, p. 106-113, En ligne, <<http://www.jstor.org/stable/1316690>>.