

5-10-2020

Notre-Dame-des-Fleurs : La glorification de l'Abject

Elifnaz Kayhan
elifnaz.kayhan@uconn.edu

Follow this and additional works at: https://opencommons.uconn.edu/gs_theses

Recommended Citation

Kayhan, Elifnaz, "Notre-Dame-des-Fleurs : La glorification de l'Abject" (2020). *Master's Theses*. 1506.
https://opencommons.uconn.edu/gs_theses/1506

This work is brought to you for free and open access by the University of Connecticut Graduate School at OpenCommons@UConn. It has been accepted for inclusion in Master's Theses by an authorized administrator of OpenCommons@UConn. For more information, please contact opencommons@uconn.edu.

Notre-Dame-des-Fleurs : La glorification de l'Abjeet

Elifnaz Kayhan

B.A., Sorbonne-Nouvelle Paris III University, 2019

A Thesis

Submitted in Partial Fulfillment of the

Requirements for the Degree of

Master of Arts

At the

University of Connecticut

2020

Copyright by
Elifnaz Kayhan

2020

APPROVAL PAGE

Masters of Arts Thesis

Notre-Dame-des-Fleurs : La glorification de l'Abject

Presented by

Elifnaz Kayhan, B.A.

Major Advisor

Eliane DalMolin

Associate Advisor

Roger Célestin

Associate Advisor

Hassanaly Ladha

University of Connecticut

2020

TABLES DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : « Mythologie des tantes »	8
A) Qu'est-ce qu'une tante?	8
B) L'aliénation des tantes par l'écriture	11
C) L'image sombre de tantes	12
CHAPITRE II : Divine : une guide du monde des tantes	16
A) Un roman d'apprentissage sur Divine?	16
B) Divine et Mignon : « Un couple idéal »	21
C) Langue et objets de tantes	25
CHAPITRE III : La multiplicité du genre et de la sexualité	30
A) Contre-culture et culture dominante	30
B) La nature fluide du genre	34
C) La dominance sexuelle est-elle interchangeable?	41
CONCLUSION	44
BIBLIOGRAPHIE	46

INTRODUCTION

Publié pendant la période de l'après-guerre, *Notre-Dame-des-Fleurs* de Jean Genet fait son entrée en littérature clandestinement. D'abord paru anonymement en 1943, le roman a été considéré comme une oeuvre à la limite du pornographique et ainsi vendu aux collectionneurs de textes érotiques. Après une période de circulation en privé, le livre a vu le jour officiellement aux éditions Gallimard en 1951. Néanmoins, Gallimard a enlevé plusieurs passages avant la publication du livre à cause de leur nature explicite. En 1948, la maison d'édition L'Arbalète restituera les quelques passages enlevés dans le roman et le re-publiera dans son intégrité. Ces changements ne doivent pas nous étonner car la période de la publication du roman est marquée par les débats sur la liberté de l'art en France, comme par exemple le débat de la censure contre les artistes. Il s'agit de tabous culturels qui structurent la vision et la perception du lecteur français à cette époque-là. Jean Genet, renverse ces valeurs morales conservatrices par son écriture. Il transfigure le mal en bien, le criminel en saint. Il prend les thèmes abordés, comme l'amour homosexuel, et les utilise comme une provocation volontaire contre tout lecteur conservateur. Dans une entrevue pour *British Broadcasting Corporation* (BBC) en 1985, Genet explique : « Il y a une norme où vous êtes, et puis il y a une marge où je me trouve, où je suis marginalisé. », il est en marge de la société non seulement par son caractère mais également par sa plume.

Auteur polygraphe, Jean Genet est né en 1910 à Paris. Sa mère l'abandonne sept mois après sa naissance, son père est inconnu. Il passe son enfance dans une famille de petits artisans

qui s'engage à l'élever jusqu'à ses 13 ans. Pendant ses années d'éducation catholique, il commet son premier vol à l'âge de dix ans et commence à avoir une réputation d'enfant voleur à l'école communale en 1920. Cette étiquette lui colle à la peau et il continuera à l'entretenir en ne cessant de voler. Après plusieurs vols, arrestations et emprisonnements, il fait sa première expérience carcérale après avoir voyagé sans billet dans un train entre Paris et Meaux. Il est incarcéré à Meaux, puis confié en 1926 jusqu'à sa majorité par le tribunal à la colonie agricole et pénitentiaire, au bague d'enfants de Mettray. De retour à Paris, il recommence à voler, des livres cette fois, et il est condamné à 8 mois de prison pour falsification d'identité et plusieurs vols. Il passe quatre ans dans des prisons variées, à la Santé et à la maison d'arrêt de Fresnes dans laquelle il se mettra à l'écriture de son premier roman *Notre-Dame-des-Fleurs*. C'est Jean Cocteau qui a découvert l'écriture de Genet en premier et qui lui trouve un éditeur pour son premier roman. Néanmoins, Genet risque d'être envoyé au bague à perpétuité à cause de ses vols, ainsi Cocteau décide de l'aider et il lui fournit un avocat. Grâce à Cocteau, Genet reste trois mois en prison et ensuite fait ses premiers pas dans le monde littéraire parisien alors qu'il entame la rédaction de son deuxième roman *Le Miracle de la Rose* (1946). Il est très productif entre les années 1942 et 1948, il n'écrit pas seulement des romans mais il écrit également des pièces de théâtres, comme *Les Bonnes* (1947). En 1950, il réalise son seul et unique film *Un chant d'amour* qui montre une relation homosexuelle entre deux prisonniers, mais le film est censuré et ne sera pas projeté avant 1975. Dans un tout autre domaine, il prend un rôle actif dans les luttes contre l'oppression. Il défend la cause des autres damnés de la terre en combattant en faveur des anticolonialistes et prend sa place dans le mouvement des *Black Panthers* aux Etats-Unis en 1970 et dans le drame palestinien du massacre des réfugiés dans les camps de Sabra et Chatila en

1982. Après le suicide de son compagnon Abdallah Bentaga et la découverte qu'il est atteint d'un cancer de la gorge, il s'installe au Maroc en 1979 mais continue à voyager et à écrire. En 1986, il décède seul dans sa chambre d'hôtel à Paris et il est enterré au nord du Maroc.

Sous-titré « Récit poétique d'une longue masturbation dans une cellule », *Notre-Dame-des-Fleurs* est le premier roman de Genet. Il commence à l'écrire à la prison de Fresnes en 1942. Le roman débute par l'annonce de l'histoire faite par un narrateur omniscient. Il s'agit d'un narrateur qui écrit l'histoire depuis sa cellule en prison. Il utilise l'écriture comme moyen de s'évader par l'imagination de sa prison, mais son ubiquité dans le roman se fait ressentir tout au long de l'histoire par les interruptions de sa voix dans le tissu narratif. Il s'agit d'une histoire centrée sur un personnage transgenre surnommé Divine qui introduit la vie des « tantes » de Pigalle au lecteur. Etrangement, l'histoire s'ouvre par l'annonce de la mort de Divine. Ce roman sera donc une remontée dans le temps et dans la courte vie de Divine. Dès le début du roman, on découvre l'entourage de Divine : « Toutes, les tantes-filles et tantes-gars, tapettes, pédales, tantouzes, dont je vous parle, sont réunies au bas de l'escalier. » (p. 20). Cette pluralité des genres et les mots péjoratifs utilisés pour les évoquer aident le lecteur à imaginer le cadre marginal du roman. Après les funérailles, l'histoire prend une dimension rétrospective et commence par nous introduire à la vie de Divine à Pigalle. Autour d'elle, nous découvrons ses relations amoureuses et sexuelles ainsi que sa communauté de travestis. En parallèle au lieu clos du narrateur, et de l'auteur pendant la période de l'écriture du roman, l'histoire se passe aussi dans un milieu clos. Tout au long du roman, nous sommes confinés dans le monde des tantes qui évolue dans le périmètre restreint du quartier de Pigalle-Montmartre. C'est seulement dans les

passages rétroactifs de son enfance à l'époque où il était un jeune garçon du nom de Culafroy qu'on sort du milieu de Pigalle pour entrer dans la vie à la campagne du jeune Culafroy. En effet, avant de devenir un transgenre urbain, Divine était un garçon de la campagne et s'appelait Culafroy. Elle vivait dans un village avec sa mère, Ernestine qui est le seul personnage biologiquement et culturellement femme dans le roman. Dès son arrivée à Paris, Culafroy rejette son sexe de naissance et il devient le personnage de Divine. Elle s'installe dans un grenier à Pigalle et partage sa vie avec son amoureux Mignon-les-petits-pieds, dit Mignon. Ce dernier est un maquereau qui aide Divine à voler et à se prostituer. Après la rupture brutale et injustifiée du couple, Divine commence à avoir d'autres relations sexuelles avec d'autres hommes, en particulier elle rencontre le jeune assassin au nom d'église, Notre-Dame-des-Fleurs. Malgré sa fascination pour la virilité de Notre-Dame, Divine n'arrive pas à avoir une relation avec lui à cause du choix qu'il fait de sa vie sexuelle, choix qu'on analysera ultérieurement. Néanmoins elle commence à vivre avec lui dans son grenier. Ils ne sont pas seuls dans le grenier car le nouvel amant de Divine, Gorgui vit aussi avec eux. Cela permet à l'auteur de créer un jeu autour du triangle amoureux qui révèle la nature libérée de l'amour des tantes. En lisant les aventures amoureuses de Divine, nous trouvons aussi des passages plus personnels intitulés « Divinarianes », soit des fragments de vie spécifiques à Divine, qui interrompent la chronologie de l'histoire en introduisant des anecdotes et de nouveaux souvenirs de Divine.

À la fin du roman, l'intrigue change de nature. On passe des relations de tantes à leur position contre la justice du monde extérieur. D'abord, on retrouve Mignon en prison à cause d'un vol. Puis c'est Notre-Dame qui est jugé pour avoir tué un vieil homme. Au contraire du

passage assez court de l'arrestation de Mignon, le procès de Notre-Dame lui donne une dimension apothéotique. La vie s'arrête à Paris et tout le monde est absorbé par son procès ce jour-là. Toutes les tantes, Mimosa, Première Communion, Pomme d'Api, sont présentes dans la salle du tribunal en portant leur propre noms, c'est-à-dire leur noms de naissance qui sont révélés pour la première fois dans le roman. C'est aussi la première fois que le lecteur découvre le nom de Notre-Dame; Adrien Baillon. S'identifiant comme « l'Immaculée Conception » (p. 323), Notre-Dame est condamné à mort pour le meurtre qu'il a commis et incarne une figure de martyr par la punition de son crime. Quand le lecteur a l'impression d'arriver à la fin de l'histoire après la mort de Notre-Dame, l'auteur remet Divine au centre de l'histoire et révèle son crime ultime. Elle commet un acte gratuit et cruel; un jour elle détache le treillage du balcon intentionnellement, provoquant et préméditant la chute et la mort d'un enfant. Contrairement au procès solennel de Notre-Dame, Divine prend la position du juge et de la jugée et après l'infanticide elle indiquera : « À quoi me servirait d'être mille fois bonne, maintenant? Le moyen de racheter ce crime inexplicable? Donc, soyons une mauvaise. » (p. 363) Ainsi elle arrive à son ascension, à sa « sainteté » (p. 361) par l'abjection totale, « la sainteté du mal » comme la qualifie le critique Pierre Laforgue. Le roman arrive à sa fin avec la mort de Divine et son accession particulière à la sainteté. Le narrateur accomplit ainsi le plan qu'il avait annoncé dès le début.

Genet raconte la vie des tantes et des criminels en leur donnant une dimension hagiographique par son écriture poétique dans *Notre-Dame-des-Fleurs*. La présence des références religieuses et l'esthétisation constante de l'abject crée une hybridité du plan

générique. Ce côté esthétique inverse la vision conservatrice du XXème siècle et cela élargit la distance entre lui et son lecteur. Pourtant, il est content d'être en marge de la société. Dans l'ouvrage de Stephen Adams, *The Homosexual as Hero in contemporary fiction*, on trouve une citation de Genet qui renforce cet état de contentement : « I would like the world not to change so that I can be against the world. »¹, comme les personnages dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, Genet appartient à la contre-culture et il se plaît dans cette position sociale ou asociale qui fait de lui un être unique qui l'élève au rang de Saint Genet². Cette aliénation quasi-volontaire lui permet de jouer avec les codes sociaux et d'inverser les valeurs dogmatiques par l'écriture. Le refus des normes sociales se manifeste notamment dans le monde interlope de son premier roman et nous permet de demander dans quelle mesure Genet détruit les structures sociales hétéronormatives en glorifiant « l'abject » dans *Notre-Dame-des-Fleurs*.

Dans ce travail ci-présent, dans un premier temps nous analyserons le choix et le traitement du mot « tante » dans le roman à travers l'aliénation des transgenres dans la société bourgeoise. Nous nous appliquerons ensuite à analyser le personnage Divine qui prend le rôle du fil conducteur dans le roman. Nous étudierons notamment la féminité de Divine qui ouvre la porte du monde intime des tantes au lecteur. Bien loin de rester fixe dans le seul genre féminin, Divine continuera son exploration du tout-genre en adoptant le genre masculin et plus particulièrement le rapport qu'il entretient avec la question de la sexualité. Voguant ainsi sur la courbe des genres Divine introduira la notion de fluidité du genre que nous analyserons à partir

¹ Stephen Adams, *The Homosexual as Hero in contemporary fiction* (1980), p. 184

² *Saint Genet, comédien et martyr* (1952), un essai de Jean-Paul Sartre à propos de Jean Genet.

des théories du genre de la critique et philosophe Judith Butler dans son ouvrage *Gender Trouble*.

CHAPITRE I : « Mythologie des tantes »

« Seule la médiation d'autrui peut constituer un individu comme un Autre » - *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir

a) Qu'est-ce qu'une tante?

Genet introduit le monde jusque là caché des homosexuels et des travestis au lecteur bourgeois. Le lecteur moyen construit la société dominante du siècle qui crée certains tabous culturels et moraux basés sur les valeurs dogmatiques et manichéennes, le bien et le mal. Genet, en faisant l'éloge des assassins dans un monde de « tantes », essaie de briser ces tabous par une écriture contre-morale. Il commence à écrire *Notre-Dame-des-Fleurs* à la prison de Fresnes après avoir appris son risque de relégation en 1942. Il est alors déjà éloigné de la société et libre dans ses pensées et dans son imagination. Cette liberté est reflétée dans son écriture par des passages explicites de pratiques sexuelles et de masturbation qui peuvent être considérés comme une provocation volontaire visant le lecteur classique. Dans une entrevue en 1985, Genet indique : « J'étais persuadé que personne ne lirait mon livre donc je pouvais dire ce que je voulais puisqu'il n'y aurait pas de lecteur. », mais grâce à Cocteau, Genet sort de prison et le fruit de son écriture voit le jour. Par conséquent, il se découvre un public et perd la liberté de sa plume. De plus, son roman doit faire face à la censure au moment de la publication à cause des passages explicites, voire érotiques. La censure des maisons d'édition contre l'explosion des tabous pratiqué par Genet est critiquée par Richard N. Coe dans son ouvrage *The vision of Jean Genet*. Coe nous

rappelle la théorie de Freud qui explique que les tabous sont des tentations qu'on essaie de réprimer. Ainsi, quand Genet les évoque, cela réveille notre mécanisme de défense qui se manifeste par la censure dans ce contexte. Cette censure n'est pas seulement présente dans la littérature mais elle existe métaphoriquement dans la vie elle-même car le milieu transgenre a une place problématique et aliénée dans la société française du XXe siècle. Nous pouvons tout d'abord la voir par le choix du mot « tante » que fait Genet pour parler des personnages transgenres dans son roman.

Le mot « tante » est défini dans le dictionnaire de François-Eugène Vidocq par « Homme qui a des goûts de femme. Il désignait un homme dont le comportement public était féminin, sans être forcément confondu avec un homosexuel, et qui pouvait aussi se prostituer. ». Cela nous montre que décrire un homme par le mot « tante » n'a rien à voir avec son orientation sexuelle parce que c'est son choix de genre dont il est question ici. Le terme donc désigne un homme qui ne se conforme pas à l'image de l'homme dans un cadre hétérosexuel établi par la société. Cela nous permet de mentionner ici brièvement la philosophe théoricienne du genre Judith Butler, et aussi d'appliquer ses théories dans les chapitres suivants pour analyser les tantes de Genet, car Butler révèle la place du pouvoir public dans la catégorisation, et dans la construction, des genres dans son oeuvre *Gender Trouble*. Elle part du principe que « Briefly, one is a woman, according to this framework, to the extent that one functions as one within the dominant heterosexual frame »³. Ceci démontre encore une fois, qu'un homme devient une « tante », c'est-à-dire un homme efféminé, par cette image figée des genres aux yeux de la société. De plus, le mot tante est

³ Judith Butler, *Gender Trouble*, préface (1999), p. xi

apparu comme un mot péjoratif et gardera son sens dégradant au travers des années. Rétroactivement, il est possible de voir des tantes dans la littérature française du XIXe siècle aussi, notamment dans le roman *Splendeur et misères des courtisanes* (1838-1847) de Balzac, mais c'est avec Genet que le terme fait son « entrée glorieuse »⁴ en littérature car Genet consacre son oeuvre au renversement de cette étiquette publique par la glorification des tantes.

L'auteur amène son lecteur dans un monde de tantes et montre la nature de celles-ci en enrichissant notre connaissance. Une tante n'est jamais dépendante d'une seule définition du terme car il y a toujours une pluralité qui se révèle dans le choix du terme. Nous trouvons des tantes de tous types chez Genet, par exemple une « tante-fille », qui marque le rôle passif d'un homme transgenre dans l'acte de pénétration, et une « tante-gars » qui marque le rôle actif de ce dernier dans ce même acte. Il existe aussi d'autres termes péjoratifs qui désignent une tante par un substantif féminin, comme une tapette, une pédale ou une tantouze, termes qu'on peut aussi trouver dans *Notre-Dame-des-Fleurs*. En dehors de leur indication de choix du genre, ces termes désignent aussi la position sociale des hommes efféminés qui sont écartés du reste du monde. Cela se manifeste dans l'oeuvre par l'apparition des tantes dans une communauté qui sera la leur propre. Dans cet environnement, elles sont toujours ensemble, elles ont leur propre façon de parler et leur propres codes sociaux, que nous analyserons dans les chapitres suivants.

⁴ Pierre LaForgue, *Notre-Dame-des-Fleurs ou La Symphonie Carcérale* (2002), Cribles, p. 55

b) L'aliénation des tantes par l'écriture

L'écart entre les « corps du hors-la-loi » (p. 15) de *Notre-Dame-des-Fleurs* et le lecteur est bien marqué dans le livre. Genet ne présente pas seulement ses voyous au lecteur mais il présente aussi un nouveau milieu caché et monosexuel, c'est-à-dire un milieu qui ne présente qu'un seul sexe, qui est celui de ces voyous. Ce monde interlope qui se déplace entre Pigalle et Montmartre, en d'autres termes les « milieux de crime » du XXe siècle, permet au lecteur d'entrer dans le milieu des tantes en tant qu'observateur. J'utilise le mot observateur car Genet garde une distance entre son écriture et son lecteur tout au long du roman. Pour bien préciser cela, le narrateur utilise le pronom « vous » pour s'adresser au lecteur. Ce pronom prend quelquefois un ton méprisant ou bien accusatoire dans la narration. Dès le début de l'oeuvre, le narrateur souligne cette distance en insistant sur le manque de connaissance du lecteur de ce monde interlope. Il donne l'exemple d'« état surhumain » (p. 30) de l'assassin, en disant « Vous ne connaissez pas, vous » (p. 30) avec la répétition du pronom « vous » qui renforce cette tonalité méprisante contre l'ignorance et l'innocence du lecteur. Il prend aussi la question d'étiquette sociale, qui est bien présente dans la vie intime de Genet dès son enfance, par une adresse directe au lecteur en disant « Mes aimés seront ce que vous appelleriez : des voyous de la pire espèce. » (p. 114), et par cela nous trouvons un inversement d'image des tantes car ce sont des êtres sans morale aux yeux de la société, mais par l'écriture de Genet, elles deviennent des personnages dont l'auteur fait l'éloge. Ici, le « vous » reste accusatoire car le narrateur révèle le préjugé du lecteur et l'accuse de donner une image figée aux tantes.

Cette image dégradante des tantes est répétée par le narrateur pour bien marquer la différence de ces deux mondes; celui du lecteur et celui des tantes. Pour parler de la vie intime de ses personnages, le narrateur fait une opposition explicite par la phrase suivante : « Nos ménages, la loi de nos Maisons, ne ressemblent pas à vos Maisons. (...) Les tantes sont les grandes immorales. » (p. 93). Ici, nous voyons l'utilisation de l'adjectif possessif à la première personne du pluriel avec « nos » pour faire référence au monde des tantes et des assassins dans lequel Genet s'inclut. Par cela, il place le lecteur non seulement contre les personnages de son histoire mais il le place également contre lui-même. Après avoir établi les différences entre ces deux mondes, il finit sa phrase par une affirmation sur la vision d'une société de tantes qu'il qualifie d'« immorale », une idée qu'il renforce par l'utilisation de l'adjectif « grandes » pour en intensifier le sens. En insistant sur le côté immoral des tantes, Genet va créer une polémique auprès du lecteur homosexuel qui accusera Genet de donner une image assez pessimiste des tantes, notamment dans l'énonciation de leur infidélité dans leurs vies intimes.

c) L'image sombre des tantes

Genet écrit son oeuvre pendant son incarcération à la prison de Fresnes, c'est-à-dire qu'il l'écrit dans un environnement d'isolation en dehors de la société. Il est dans un état d'aliénation, comme ses personnages dans *Notre-Dame-des-Fleurs* et cet état de choses intensifie la francophobie chez lui. Dès son enfance, Genet sera classé comme « voleur » ou bien comme « bâtard », tel un hors-la-loi aux yeux de la société. Néanmoins, au lieu de se cacher derrière ces étiquettes dégradantes, il les revendique par un acte de transfiguration, qui se manifeste dans tout

son roman. Les tantes se révèlent par leur nature « contre-morale » dans plusieurs passages du livre dans des références directes au patriotisme français. Dans la narration, nous trouvons un court passage qui se passe un jour de quatorze juillet et qui marque bien la place controversée de Divine dans la société française. « Quatorze juillet : partout le bleu, le blanc, le rouge. Divine (...) s'habille de toutes les autres couleurs. » (p. 87), cette phrase nous évoque d'abord le patriotisme du peuple français par l'adverbe « partout » qui souligne bien l'existence des couleurs du drapeau français dans tous les lieux durant cette journée d'union de la Nation. Ensuite, la phrase nous montre l'opposition de la tante Divine face à cette cohérence des couleurs et de l'idée d'union par son choix de couleurs de ses vêtements. Le quatorze juillet de Divine et le quatorze juillet du peuple français, qui s'intituleraient probablement « votre quatorze juillet », n'ont pas la même valeur car Divine est représentée en dehors de la société. Un autre exemple de cet inversement des valeurs vient lors d'un passage érotique qui décrit l'acte de pénétration de Gabriel le soldat. Quand lui et Divine font l'amour, Gabriel commence à chanter la Marseillaise, l'hymne national de la France : « Il en chantait la *Marseillaise*, car, dès cet instant, il fut fier d'être Français et coq gaulois, ce dont les mâles seuls ont la fierté. » (p. 150). D'abord, nous pouvons dire que Genet essaie de provoquer le lecteur français dans ce passage car le fait de chanter l'hymne national quand Gabriel possède sexuellement une tante peut être considéré comme une manque de respect des valeurs patriotiques. Ensuite, nous pouvons évoquer l'absence de fierté de Gabriel avant l'acte de pénétration marqué par « dès cet instant » qui crée une image paradoxale de Gabriel soldat de la contradiction. Finalement, l'évocation de l'appartenance de la fierté patriotique aux mâles par « ce dont les mâles seuls ont la fierté » nous

permet de demander dans quel mesure peut-on faire un rapprochement entre la francophobie de Divine et son choix de genre.

Ce choix de représenter les tantes dans le *Notre-Dame-des-Fleurs* a reçu diverses réactions de la part des lecteurs homosexuels. Stephen Adams touche à cette question sur la réception du roman de Genet dans son ouvrage *The Homosexual as Hero in contemporary fiction*, spécifiquement à partir de la citation de Seymour Kleingberg, car Kleinberg considère la vision de Genet comme « too nightmarish and too offensive to most gays », notamment parce que Genet place les tantes complètement en dehors du monde conventionnel⁵. De plus, Adams ajoute que le fait de représenter les transgenres dans un monde interlope qui n'inclut que des gens malveillants « peint un réalisme pessimiste d'un portrait très subjectif du monde homosexuel »⁶. Néanmoins, il est impossible d'éviter l'existence de la transfiguration dans l'écriture de Genet. Il transforme des « voyous de la pire espèce »⁷ en êtres idéalisés, il transforme la honte en gloire et la vulnérabilité en pouvoir. Selon Adams, cette transfiguration touche à la notion de *coming out*, notamment par la transformation de Culafroy en Divine qu'on analysera plus tard. La transfiguration dans *Notre-Dame-des-Fleurs* se présente sous forme d'éloge dans l'écriture de Genet car il parle des tantes et des assassins comme des saints ou des personnages légendaires. C'est pour cette raison que Cocteau décrit *Notre-Dame-des-Fleurs* comme une « mythologie des tantes » car Genet mythifie les vies écartées de la société par son écriture. Même le choix des noms pour ses personnages montre comment ce dernier donne à

⁵ Stephen Adams, *The Homosexual as Hero in contemporary fiction* (1980), p. 183

⁶ Stephen Adams, *The Homosexual as Hero in contemporary fiction* (1980), p. 183

⁷ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, (1943), Folio Gallimard, Paris, p. 114

l'onomastique du roman une dimension héroïque ou légendaire aux personnages marqués par des références religieuses, comme c'est le cas pour Divine, Première Communion ou Notre-Dame-des-Fleurs. Cette dimension légendaire existe notamment dans le personnage de Divine car nous trouvons un chant anonyme après la mort de Divine au début du roman : « Divine est morte, est morte et enterrée... est morte et enterrée... » (p. 36) qui donne l'impression d'une lamentation pour un héros avec les répétitions des mots « morte » et « enterrée ». Ensuite le narrateur fait référence à Divine comme « La Divine-Saga » (p. 36) qui renforce cette image d'un martyr ou d'un personnage d'un récit légendaire. De plus, le fait d'avoir des courts passages, des fragments de vie intitulés « Divinarianes » renforce le rapprochement d'une « mythologie » que Cocteau utilise parce que la vie de Divine est représentée comme un récit à lire dans le roman, en d'autres termes on peut dire qu'elle est le personnage d'une légende imaginaire.

CHAPITRE II : Divine : une guide du monde des tantes

« *On ne naît pas femme: on le devient.* » - *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir

a) Un roman d'apprentissage sur Divine?

Jean Genet crée une fausse piste pour le lecteur dès le début de l'oeuvre car contrairement ce à quoi le titre fait allusion, Notre-Dame-des-Fleurs n'apparaît pas dans le roman comme le personnage principal. De plus, Genet laisse le lecteur en attente car il annonce l'arrivée de Notre-Dame-des-Fleurs à plusieurs reprises par des phrases comme « (...) ou comme Notre-Dame-des-Fleurs qu'il connaîtra plus tard. » (p. 25) mais il ne le fait entrer dans l'histoire qu'une centaine de pages après le début du roman. Notre-Dame fait une « entrée solennelle » (p. 104) qui donne l'illusion d'une célébration, car l'attente du lecteur est finalement satisfaite avec l'arrivée de Notre-Dame-des-Fleurs dans l'histoire. Cette entrée solennelle marque une opposition avec l'apparition de Divine dans le roman qui commence par sa mort. L'entrée de Divine a une nature plus tragique que solennelle. De plus, la vie de Divine a un rôle déterminant pour le temps et pour le déroulement de l'histoire car nous découvrons tous les autres personnages grâce à Divine. Elle a un poids unique dans l'histoire, par exemple son portrait est présenté par un récit poétiquement riche alors que le portrait de Notre-Dame n'est qu'un signalement dans la narration. On trouve le portrait sommaire de Notre-Dame au début du roman, principalement composé de phrases informatives et laconiques qui marquent un arrêt dans l'écriture poétique de Genet car ces phrases n'ont aucune ambition littéraire. D'ailleurs on

remarque que la description physique de Notre-Dame est assez similaire à celle de Mignon-les-Petits-Pieds :

Signalement de Notre-Dame-des-Fleurs : taille 1.71m, poids 71 kg, visage ovale, cheveux blonds, yeux bleus, teint mat, dents parfaites, nez rectiligne. (p. 17)

Signalement de Mignon : taille 1.75m, poids 75 kg, visage ovale, cheveux blonds, yeux bleus, teint mat, dents parfaites, nez rectiligne. (p. 44)

Cette similarité met en doute l'illusion que Notre-Dame est un personnage dominant, un Notre-Dame qui tient toute la place dans le titre du roman qui semblerait lui être entièrement consacré. Contrairement à ces signalements sommaires, le portrait de Divine est construit par des phrases complètes qui ont été enrichies par de nombreuses figures de style : « Ses yeux chantent malgré leur désespoir et leur maladie passe des yeux aux dents qu'elle rend vivantes » (p. 38) ou bien « Son corps est fin comme l'ambre. » (p. 39). L'affection lyrique de Genet pour Divine la place au centre de l'histoire, histoire qui commence par l'annonce de sa mort et revient sur ses expériences passées, non seulement dans le monde des tantes mais également dans le monde de la campagne où elle passe ses années de jeunesse. Il est alors possible de lire le roman comme un roman d'apprentissage de Divine, car on y trouve son cheminement de l'adolescence à la sainteté : « J'en ai pour toute la durée d'un livre, que je ne l'aie tirée de sa pétrification (...) et, la (*Divine*) tenant par sa main, conduite à la sainteté. » (p. 40). Genet annonce le but de son écriture dès le début du roman; arriver à la sainteté de Divine. L'annonce de ce but nous permet d'indiquer que Genet donne une dimension hagiographique à son roman à travers le personnage

de Divine. Ce qui est extraordinaire avec la sainteté de Divine c'est qu'elle y arrive par l'abjection totale. L'image de saint est inversée et adaptée par l'écriture de Genet. C'est par l'éloignement du Bien que Genet crée un saint. Cet inversement ne se manifeste pas seulement par son écriture mais il se manifeste dans sa vie personnelle aussi car Genet se rapproche du saint dans l'ouvrage *L'ennemi déclaré: textes et entretiens* (1991) : « J'étais un bâtard, je n'avais pas droit à l'ordre social. Qu'est-ce que me restait si je voulais un destin exceptionnel? (...) Il me restait à être un saint, rien d'autre, c'est-à-dire une négation d'homme. (...) Il n'y a pas d'accord visible entre la société et le saint. » (p. 20). On peut également rapprocher l'aliénation sociale de Genet à celle de Divine par cette citation. Le lien entre être en dehors de l'ordre social et la sainteté se manifeste dans le roman par apparition des valeurs dogmatiques propres à Divine :

Une morale naît, qui n'est certes pas l'habituelle morale (elle est à la taille de Divine), mais c'est une morale tout de même, avec son Bien et son Mal. Divine n'est pas par-delà le bien et le mal, là où le saint doit vivre. Et moi, plus doux qu'un mauvais ange, par la main je la conduis. (p. 78)

La morale existe dans le monde des tantes, mais c'est une morale qui sort du cadre « habituel ». Le Bien et le Mal sont des valeurs qui existent mais ils prennent une nouvelle dimension, une nouvelle représentation dans le monde des tantes car Genet transfigure le mal en bien et vice versa. C'est pour cette raison que Divine s'approche de son Bien, à son ascension après son acte d'infanticide. Cela nous permet de mentionner l'envie d'un Absolu dans l'écriture de Genet car cet état de degré extrême se reflète par l'utilisation du langage et par la notion de sainteté dans

Notre-Dame-des-Fleurs. Richard N. Coe touche à la notion d'Absolu de Genet dans son ouvrage *The vision of Jean Genet* en indiquant : « The pursuit of Absolute — as we have seen — is the key to the world of Genet's imagination; for only when the Fall is complete does it become the equivalent of an Ascension. »⁸. C'est la chute absolue qui porte Divine à l'ascension vers la sainteté.

Le narrateur rappelle également le but de son écriture encore une fois par ce passage et prend le rôle de guide sur le chemin de la sainteté de Divine. Non seulement le guide pour Divine mais également le guide pour le lecteur car son écriture est remplie de références religieuses, comme les noms des personnages, ainsi que des passages intitulés « Divinarianes », qui rappellent la dimension hagiographique du roman.

Ce roman d'apprentissage nous fait découvrir non seulement la vie de Divine mais également la communauté des tantes de Paris au XXe siècle. Au début de l'oeuvre, l'auteur nous annonce Divine et Culafroy comme deux personnages différents par l'utilisation d'une polysyndète : « Au fur et à mesure que vous lirez, les personnages, et Divine aussi, et Culafroy. » (p. 16). Mais rapidement, il introduit la pluralité du genre du milieu qu'on va connaître au moment de la mort de Divine car toutes les tantes y sont réunies : « Toutes, les tantes-filles et tantes-gars, tapettes, pédales, tantouzes, dont je vous parle, sont réunis au bas de l'escalier. » (p. 20). Cette énumération de mots péjoratifs pour nommer les transgenres, ainsi que l'indication de la pluralité des tantes avec « les tantes-filles et tantes-gars » informent le lecteur sur le monde de Divine. Il s'agit d'un monde où les personnages représentés controversent l'attente du lecteur car

⁸ Richard N. Coe, *The Vision of Jean Genet* (1968), Peter Owen Ltd., London, p. 32

la masculinité et la féminité prennent une nouvelle dimension en déchirant les normes établies par la société. Quelques pages après de cette découverte, la trans-identité de Divine se révèle dans la phrase suivante « L'occasion lui fila entre les doigts lors d'une maladie que je vais dire, où Divine la Cascadeuse n'était encore qu'un gamin de village et s'appelait Louis Culafroy. » (p. 24). Ici Genet donne plusieurs informations sur Divine. D'abord on comprend que Divine est un transgenre, ensuite nous découvrons qu'il vient d'un village et non pas de Paris, et finalement elle est qualifiée de « Cascadeuse », qui, tels ces acrobates spécialistes des chutes volontaires, met à chaque fois sa vie en danger. Ce terme peut faire écho au choix courageux et dangereux qu'elle fait de changer de genre, né garçon mais se sentant fille, dans le milieu conservateur du XXe siècle qui reste intolérant face au transgenre. « La cascadeuse » peut aussi être une référence à l'idée dangereuse de quitter le village et de se déplacer à Paris toute seule en utilisant un nouveau nom et un nouveau pronom personnel, elle. De plus, il est possible de voir ici un jeu de mot avec le nom de Culafroy parce qu'il nous fait entendre le mot « cul » et sous-entendre le mot « effroi » qu'il faut comprendre comme une angoisse vis à vis de sa masculinité, un genre auquel elle n'appartient pas. La crainte d'appartenir à un genre qui n'est pas le sien se manifeste par le choix de son nom. Elle portera désormais le nom de Divine supprimant ainsi la terreur d'être Culafroy aux yeux du lecteur. Néanmoins, la mémoire de Culafroy reste en lui car il y a des passages rétrospectifs qui font écho à son passé en tant qu'être masculin. Par exemple, après avoir commencé à vivre avec Mignon, Divine voit un cerisier dans une vase quand elle rentre au grenier du Parc Monceau, et voir un cerisier comme un accessoire lui rappelle les « règles » de sa vie à la campagne. Elle se sent alors contrariée car les paysans sont contre l'utilisation des fleurs comme ornements. Quand elle raconte cela à Mignon, il se moque d'elle. Cela marque l'absence

d'une rupture totale dans la nature de Divine qui semble encore répondre à des appels de son passé. Même si elle change de nom et d'environnement, elle ne peut pas se séparer totalement de son passé. Cela est indiqué dans la phrase suivante prononcée par le narrateur, « Il se moque, l'enfant de la grande ville, des scrupules des paysans. » (p. 63). Même si Divine appartient au monde des tantes de Pigalle maintenant, elle ne s'assimilera jamais à cet « enfant de la grande ville ». De plus, nous trouvons un rapprochement entre le grenier qui est situé au « dernier étage d'une maison bourgeoise » (p. 21) où Divine habite et la maison de campagne de Culafroy, car ces deux lieux séparent ces deux personnages du monde : « Les ardoises bleues et coupantes, les pierres de granit de la maison, les vitres des hautes fenêtres, isolaient Culafroy du monde. » (p. 139). C'est dans l'isolement du grenier qu'elle vivra sa féminité la plus intime parce que tous les actes sexuels se manifesteront ici et qu'elle y vivra heureuse sa vie à deux avec Mignon en tant que « femme mariée » (p. 70). Son bonheur commence ici.

b) Divine et Mignon : « Un couple idéal »

La femme en Divine s'épanouit dans sa rencontre avec Mignon. Elle incarne tous les traits stéréotypés d'une femme en couple avec lui. Sa relation avec Mignon permet à Genet de représenter la constitution de la famille hétérosexuelle du XXe siècle sous un angle différent. Sous les codes du patriarcat, l'image de la famille à cette époque-là inclut un mariage entre une femme soumise et un homme dominant. Genet corrompt les normes de cette constitution stéréotypée de l'époque par son choix de personnages car il représente l'image de la femme mariée par un transgenre et l'image d'un homme marié par un homosexuel. En d'autres termes,

Divine joue le rôle de la femme soumise et Mignon joue le rôle de l'autre. Néanmoins, ce n'est pas la seule corruption à l'image classique du couple marié car au début de leur « vie à deux » (p. 49), leur rythme de vie est l'inverse de celle d'une famille classique :

Ils prennent leur petit déjeuner du matin l'après-midi. Le jour ils dorment, écoutent la T.S.F. Ils se maquillent vers le soir et sortent. La nuit, selon l'usage, Divine trime place Blanche, et Mignon va au cinéma. Longtemps Divine aura du succès. Conseillée par Mignon et protégée, elle saura qui dévaliser, quel magistrat faire chanter. (p. 49)

Contrairement à la plupart des gens, leur journée et leur travail commencent la nuit tombée. Au début de leur relation de couple, ils représentent une vie « à l'envers » pour le lecteur classique du XXe siècle, non seulement par leur rythme mais également par le fait que c'est la femme qui travaille dans le couple. Néanmoins, l'idée d'un partage inégal des rôles dans la vie conjugale reste similaire à celle d'une famille classique car sous le système patriarcal c'est l'homme qui travaille et la femme qui s'occupe de la maison, des tâches ménagères et c'est elle qui cuisine. Cette inégalité dans la relation de Divine et Mignon se reflète par le fait que pendant que Divine travaille, Mignon va voir un film au cinéma. Mais cette image inversée de la famille changera progressivement à travers l'histoire du couple qui se rapprochera de l'image figée de la famille hétérosexuelle :

Divine aime son homme. Elle lui cuisine des tartes, beurre ses rôtis. Elle rêve encore de lui s'il est aux cabinets. Elle l'adore dans n'importe quelle posture. (p. 58)

Ils commencent à aller à la messe ensemble, Divine commence à cuisiner pour Mignon et le narrateur indique qu'elle l'aime profondément. Divine joue le rôle de la parfaite femme mariée qui se dévoue à sa famille et à son homme; « Elle l'adore dans n'importe quelle posture. » (p. 58). Leur rythme de vie devient ordinaire, même un peu banal, car ils commencent à dormir la nuit et oublient de faire l'amour. Genet parle de cet alignement sur la routine du couple hétérosexuel comme d'un « bonheur même au couple idéal » (p. 69). Pour lui, c'est le couple idéal, alors que pour le lecteur de son époque, l'image d'une relation entre un transgenre et un homosexuel est bien loin du mot « idéal ». Cela nous renvoie à la différence entre le monde représenté des tantes et le monde du lecteur, mondes analysés dans notre premier chapitre car dans le monde des tantes, c'est bien une image d'un couple idéal. Néanmoins, on peut remarquer ici qu'en matière de famille Genet manque de référence. Enfant abandonné, il explique dans ses entrevues qu'il n'a jamais fait l'expérience de la famille. Peut-être est-ce pour cette raison que quand il qualifie la relation de Divine et Mignon comme « couple idéal » dans son roman, il ajoute : « Divine et Mignon. C'est selon moi le couple d'amants idéal. » (p. 87). Cette phrase souligne le point de vue de l'auteur par l'utilisation de « selon moi ». Encore une fois, cela nous rappelle la différence entre « selon lui » et selon le lecteur en termes de perception du monde et des normes sociétales.

Divine est fidèle et fascinée par son mari et cet état de contentement est explicitement décrit par ces mots : « bonheur de femme mariée » (p. 70) que Genet utilise pour souligner la conformité de la nature de Divine aux codes de la famille de la société hétérosexuelle. Cette conformité du couple est renforcée également par le caractère indépendant de Mignon en tant

que mari. Il décide de quitter Divine spontanément sans donner une raison et « sans remords » (p. 93). Cette image de la femme faible et de l'homme fort en terme de sensibilité est en accord avec la perception des genres de l'époque. Cette opposition du caractère faible et fort se manifeste non seulement en termes de sensibilité mais également en termes de force physique. Après un moment de colère contre Mignon, Divine révèle sa faiblesse contre lui : « Tous ses gestes de défense se modulent en caresses. Un poing parti pour donner un coup s'ouvre, se pose, et glisse en douceur. » (p. 63). De plus, nous voyons que ce côté féminin qui vient avec la faiblesse s'applique à toutes les tantes : « Le grand mâle est trop fort pour ces faibles tantes. » (p. 63). Genet renforce la virilité de Mignon par l'adjectif « grand » et par l'adverbe « trop » en exagérant le pouvoir de Mignon contre la faiblesse des tantes et en montrant que Divine rejoint la catégorie des tantes typiques. Malgré la virilité de Mignon qui s'intensifie par la présence de Divine, Genet rappelle la nature homosexuelle de leur relation aux yeux de la société. Tout au long du roman, Mignon est identifié comme un vrai mac, en d'autres termes il est identifié par son machisme et son image de maquereau, mais après s'être mis en couple avec Divine, nous trouvons un moment d'affirmation de l'orientation sexuelle de Mignon pour la première fois à haute voix dans l'histoire. Il s'agit d'un moment de rencontre avec une femme qui essaie de s'approcher à Mignon :

Toutefois, il fit quelques efforts pour surmonter son dégoût et s'attacher à cette femme (...)
Mais vint un jour où, n'en pouvant plus, il avoua qu'il aimait un — il eût dit garçon un peu plus tôt, mais maintenant il doit dire un homme, car Divine est un homme — un homme donc.
La dame fut outragée et prononça le mot de tapette. (p. 113)

Ce passage-ci évoque l'homosexualité de Mignon par un discours indirect libre en dehors de la présence de Divine. Dans le passage, nous trouvons Divine comme un déterminant de l'homosexualité de Mignon car le sexe biologique de Divine est souligné par la répétition du mot « homme » plusieurs fois. Cela suggère également l'artificialité de la féminité de Divine car malgré son image de femme mariée, il s'agit d'une relation de deux hommes. Finalement, on trouve aussi un autre mot péjoratif pour signifier les homosexuels que la dame utilise pour insulter Mignon : « tapette ». Il s'agit d'un synonyme de « tante ». Un mac viril comme Mignon devient ainsi une tante aux yeux de la société hétéronormative et prend l'image d'homme efféminé, alors que dans le monde de tantes il garde son image d'homme viril.

c) Langue et objets de tantes

Le langage joue un rôle déterminant dans le monde des tantes. Elles ont leur propre façon de parler entre eux/elles et avec les autres. Cette façon de parler se manifeste notamment par le choix du pronom personnel, par exemple : « Entre elles, les tantes parlaient de leurs amis au féminin. » (p. 279). Elles jouent avec les pronoms personnels de leurs hommes et les féminisent. Cela montre aussi qu'elles nient les codes du langage établis par la société. L'utilisation du groupe prépositionnel « entre elles » souligne la limite de qui partage ce changement de pronoms personnels et renforce ainsi l'idée d'appartenir à une communauté. Un autre exemple qui renforce l'apparition de l'idée d'une communauté déterminée par la langue intervient avec l'utilisation de l'adjectif « Toute » (p. 95) :

« Je suis la Toute-Persécutée. » Ayant à exprimer un sentiment qui risquait d'amener l'exubérance du geste ou de la voix, les tantes se contentaient de dire : « Je suis la Toute Toute », sur un ton confidentiel, presque de murmure, souligné d'un petit mouvement de leur main bougée qui apaise une tempête invisible. (p. 95)

Puis, peu à peu, elles s'étaient comprises en se disant : « Je suis la Toute Toute », et enfin : « Je suis la T'T' ». » (p. 97)

Les tantes créent leur propre façon d'exprimer les sentiments intenses par l'adjectif indéfini « toute » au féminin. Au lieu d'utiliser des adverbes divers comme très, trop ou vraiment, elles choisissent un seul adjectif qui remplace ces derniers en gardant le même sens. Elles l'utilisent devant tous types de noms: « la Toute-Folle » (p. 97), « la Toute-Froufrouteuse » (p. 97), « Toute-Morte » (p. 374). Au travers du temps, la fonction de « toute » se transforme car elles commencent à l'utiliser comme un nom, et de fait en changeant sa nature d'adjectif. Désormais, « toute » devient un nom et une expression figée par la répétition « Toute-Toute ». Malgré le fait qu'en dehors de leur monde, les gens ne peuvent pas comprendre la signification de cette expression, on voit qu'elles préfèrent l'utiliser secrètement : « sur un ton confidentiel, presque de murmure » (p. 95). Cela souligne encore une fois la limite de partage car elles souhaitent garder ce langage entre elles, comme une langue codifiée.

Cette idée d'une communauté s'affirme également par l'existence de traits spécifiques aux tantes et par l'évocation de l'exclusion du genre masculin. Néanmoins cette exclusion est

réciproque et se manifeste par un autre code du langage, celui des hommes et plus précisément leur utilisation de l'argot. Il s'agit d'un code de communication adopté par un groupe social pour maintenir le sentiment d'appartenance et pour créer une distance de ce groupe en particulier par rapport au reste du monde qui lui n'appartient pas à ce groupe. Dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, il existe un langage pour l'homme qui se différencie de celui de la femme :

Les tantes, là-haut, avaient leur langage à part. L'argot servait aux hommes. C'était la langue mâle. Ainsi que chez les Caraïbes la langue des hommes, il devenait un attribut sexuel secondaire. Il était pareil aux couleurs du plumage des oiseaux mâles, pareil aux vêtements de soie bariolée auxquels ont droit les guerres de la tribu. Il était une crête et des éperons. Tout le monde pouvait le comprendre, mais seuls le pouvait parler les hommes qui, à leur naissance, ont reçu en don les gestes, le port des hanches, les jambes, et les bras, les yeux, la poitrine, avec lesquels on peut le parler. (p. 64 - 65)

Nous apprenons que l'argot sert à un seul genre. Le pouvoir de l'utiliser est adopté par les mâles, et seulement par les mâles. Genet renforce cette masculinité par des métaphores de différents types qui s'associent à l'image masculine en général. Ce passage ne révèle pas seulement la différence entre un mâle et une tante mais il révèle également la question du sexe de naissance. Est-ce que la capacité de parler l'argot est lié au genre ou au sexe biologique? Dans quelle mesure le sexe biologique limite notre usage du langage? Dans quelle mesure le sexe biologique limite notre appartenance à un milieu social? Avant ce passage, le narrateur indique l'incapacité, ou la capacité limitée de Divine à parler l'argot : « L'argot, pas plus que les autres Folles ses copines, Divine ne le parlait. » (p .64). Nous savons bien que Divine est née homme. Ce genre déterminé à la naissance par son sexe biologique, ne lui permet pas cependant de parler cette «

langue mâle ». Le narrateur souligne bien que cette appartenance vient dès la naissance, donc les tantes ne se conforment pas à ce code de la masculinité avant leur changement de genre. Elles portent toutes le même caractère sexuel primaire mais n'arrivent pas à porter cet « attribut sexuel secondaire ». La question qui revient ici encore une fois est est-ce qu'on nait tante ou on le devient? Est-ce que Culafroy était capable de parler l'argot?

À part l'argot, il y a d'autres révélateurs d'identité du genre de Divine dans le roman, comme ses vêtements et ses accessoires. Divine porte toujours des vêtements de texture douce, comme « une chemisette de soie champagne » (p. 38). Le choix de la soie lui donne une apparence douce, qui peut être associée à la constitution de l'image féminine. De plus, ces vêtements sont toujours accompagnés par des accessoires et du maquillage, ce « mundus muliebris » dont Baudelaire fait l'éloge dans *Le peintre de la vie moderne*, monde de la coquetterie féminine qui complète son personnage d'homme efféminé aux yeux de la société.

Elle portait une perruque, qu'elle fixait avec beaucoup d'art, mais le tulle de montage était visiblement aux tempes. La poudre et la crème cachaient mal le raccord avec la peau du front. On pouvait croire que sa tête était artificielle. (p. 157)

Dans ce passage, Divine essaie de changer son apparence avec une perruque mais elle n'y arrive que partiellement car « le tulle de montage » reste visible et révèle une image artificielle pour celui/celle qui la porte. Divine essaie de cacher sa masculinité, et cette envie est renforcée par l'évocation de « avec beaucoup d'art », cependant son sexe biologique demeure. Les objets, « la perruque, la poudre et la crème » le trahissent. Cet échec à faire disparaître totalement sa nature

mâle nous permet de mentionner Pascale Gaitet car dans son livre *Queens and revolutionaries*, elle touche à cette notion de rôle des objets à partir d'une citation de Sartre « the ominous appearing of nature » (*Saint Genet*, p. 382) et en donnant l'exemple des travestis en évoquant le livre de Oscar Montero, *Lipstick Vogue* : « Any man who has ever tried to slip on a pair of fabulous heels has experienced one of the heartbreaks of drag. »⁹, il s'agit ici d'un travesti qui serait parfait, hormis ses grands pieds. Gaitet indique ici qu'il faut parfois s'accommoder de la présence des traits biologiques que le sujet ne peut pas surmonter.

Un autre passage où son identité de genre se révèle par les objets vient avec la chute de sa couronne artificielle : « le tortil de baronne en perles fausses » (p. 212), car la couronne tombe devant les autres tantes dans un bar un soir. D'abord on remarque que le mot baron est au féminin et qu'il est ainsi conforme à son identité de genre, ensuite on voit que l'artificialité de ses perles évoquée par l'adjectif « fausse » crée une double négation dans l'image. Le fait que les tantes se moquent de Divine après l'éclatement de la couronne crée un moment honteux pour elle, mais au lieu d'accepter la honte, elle la revendique en portant son « dentier » en tant qu'une couronne : « Eh bien, merde, mesdames, je serai reine quand même. » (p. 213). Cette transfiguration de la honte en gloire est à rapprocher de la notion de *coming out* soutenue par Stephen Adams qui dira : « the transformation of shame to pride, and vulnerability to strength, summed up in the idea of 'coming out' »¹⁰. Cela se manifeste non seulement par le *coming out* de Culafroy mais également par l'image glamouruse et artificielle de Divine.

⁹ Pascale Gaitet, *Queens and Revolutionaries* (2003), p. 37

¹⁰ Stephen Adams, *The Homosexual as Hero in contemporary fiction* (1980), p. 186

CHAPITRE III : La multiplicité du genre et de la sexualité

« Nous ne pouvons pas, admet-elle, ignorer la sédimentation des normes sexuelles. Nous avons besoin de normes pour que le monde fonctionne, mais nous pouvons chercher des normes qui nous conviennent mieux. » - Gender Trouble, Judith Butler

a) Contre-culture et culture dominante

Genet poétise la hiérarchie d'une contre-culture ou d'une société marginale, dans son roman mais en même temps, il critique l'ordre, qu'il soit républicain ou hétérosexiste. Cette double posture fait naître une paradoxe entre son écriture poétique et sa position d'écrivain. Dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, il met en lumière une contre-culture en utilisant la langue de la culture dominante. Il utilise la langue, la syntaxe et les références de la culture dominante pour décrire les tantes et les « voyous de la pire espèce » (p. 114). Ces références se manifestent notamment par les métaphores florales et religieuses, comme le choix qu'il fait de nommer un infanticide, Divine. Cette contradiction qui permet de faire se rejoindre la forme et le fond, la langue de l'écrivain et le sujet de l'écriture permet à Genet de croiser ces deux mondes opposés à travers une écriture poétique autant qu'elle est critique.

On remarquera également l'atténuation de l'argot dans le roman :

L'argot dans la bouche de leurs hommes troublait les tantes, mais les troublaient moins les mots inventés, propres à cette langue (par exemple : fandar, liquette, guincher), que les expressions

venues du monde habituel, et violées par les Macs, adaptées par eux à leurs besoins mystérieux, pervers, dénaturées, jetées au ruisseau et dans leur lit. (p. 65)

Le narrateur montre le respect des tantes pour une certaine forme de langue française, même entachée d'argot. Pour elles, mieux vaut re-inventer la langue à partir d'un argot atténué que de se soumettre à la violence que les Macs infusent à la langue de la culture dominante. Les mots qui appartiennent à la langue culturelle qu'il nomme ici la langue du « monde habituel », ont une nature sacrée pour les tantes, mais une nature violée par les Macs. De plus, Genet fait un choix d'écriture qui minore l'argot et montre cette préférence à travers les tantes, notamment par la dégradation de la langue par l'argot avec les adjectifs « pervers, dénaturés ». Ce respect des codes de la langue française se révèle également à la fin du roman quand Mignon envoie une lettre à Divine et à Notre-Dame depuis la prison : « Mignon a écrit à Divine une lettre où, sur l'enveloppe, il est bien obligé de mettre “Monsieur”, et à Notre-Dame-des-Fleurs aussi. » (p. 304). Ce passage-ci nous montre l'obéissance de Mignon aux normes de la société. Dans la lettre, il est libre d'écrire tout ce qu'il veut mais au moment d'identifier son contact avec le monde d'extérieur, il est forcé de s'adapter au langage de la société. Il y a aussi des normes de conjoncture catholique qui sont évoquées dans l'écriture de Genet. Elles se manifestent notamment par le fait que le couple, Divine et Mignon, va à la messe le dimanche. Néanmoins, ce rituel a une valeur particulière car Mignon va à la messe à cause de la nature luxueuse de la messe (p. 57). Cela indique que Genet fait entrer la contre-culture dans la culture dominante, tout en gardant une posture marginale. Un autre exemple de ce paradoxe provient de l'esthétisation du système de domination. En effet, la domination existe avec une hiérarchie entre macs et tantes dans *Notre-Dame-des-Fleurs*. Ce n'est pas une question de domination sociale entre

l'homosexuel et l'hétérosexuel du XXe siècle mais c'est une domination qui se révèle par une violence esthétisée de l'acte de pénétration de l'Archange Gabriel sur Divine:

Une nuit, l'Archange devint faune. Il tenait Divine contre soi, face à face, et son membre, soudain plus puissant, par-dessous elle, cherchait peu, il entra. Gabriel avait acquis une telle virtuosité qu'il pouvait, tout en restant immobile lui-même, donner à sa verge un frémissement comparable à celui d'un cheval qui s'indigne. Il força avec sa rage habituelle et ressentit si intensément sa puissance qu'il — avec sa gorge et son nez — hennit de victoire, si impétueusement que Divine crut que Gabriel de tout son corps de centaure la pénétrait; elle s'évanouit d'amour comme une nymphe dans l'arbre. (p. 150)

Dans ce passage-ci, l'auteur nous montre le pouvoir supérieur de Gabriel sur Divine. D'abord il compare les gestes de Gabriel au mouvement d'un cheval, ensuite il utilise une référence mythologique du pouvoir pour compléter sa métaphore. Cette référence au centaure de la mythologie grecque esthétise la pénétration de Gabriel en lui donnant un pouvoir surhumain et dégrade la nature féminine de Divine car à la fin du passage, Divine est comparée à une « nymphe ». Cette métaphore d'une divinité féminine, d'une gracieuse jeune fille renforce l'idée de la domination physique de Gabriel, notamment par l'évocation de l'évanouissement de Divine.

Pour renforcer la posture marginale des personnages dans son écriture poétique, Genet joue avec les codes du langage et de la grammaire. Cela se manifeste notamment par le jeu des pronoms et des adjectifs qualificatifs. L'exemple le plus concret vient du personnage Notre-

Dame-des-Fleurs. Genet utilise le mot « dame » pour créer une image de femme, un personnage de sexe féminin. Quand le lecteur voit son nom, il pense immédiatement qu'il s'agit d'une femme, alors que le narrateur parle de lui en utilisant le pronom personnel « il ». Nous remarquons également que Genet fait référence à Notre-Dame par le mot « assassin », un « il » qui s'oppose à la féminité de son nom donnant ainsi l'illusion d'un mélange des genres comme dans la phrase suivante « Notre-Dame l'a tué. Assassin. » (p. 105). Cet effet de mélange des genres n'existe pas seulement dans le choix du nom mais il existe également dans l'apparence de Notre-Dame. Nous voyons par exemple dans cette phrase : « Notre-Dame-des-Fleurs, qui avait un caractère physique et moral de fleur. » (p. 125) comment Genet mélange son caractère viril et son moral féminin, si toutefois on accepte le glissement métonymique de la femme à la fleur. Dans ces instances il incarne la masculinité et la féminité en même temps. Ce jeu d'apparences s'intensifie à la fin du roman au moment où Notre-Dame va porter des vêtements féminins : « Notre-Dame, dans sa robe de faille bleu pâle, bordée de valenciennes blanche, était plus que lui-même. Il était lui-même et son complément. Je raffole des travestis. » (p. 253). Ici, c'est la première fois que la figure virile de Notre-Dame se transforme en figure de travesti. Il assume le côté féminin de son nom par le port de vêtements de femme tout en gardant sa propre nature, c'est-à-dire sa nature d'assassin viril. C'est pour cela qu'on lit dans la citation précédente : « Il était lui-même et son complément. », c'est cette situation de travestissement pour l'assassin viril qu'il est qui lui permet d'atteindre son image totale. Nous trouvons un exemple similaire avec Mignon : « Mignon nous en apparaît comme une sorte de gigolo précieux, hindou, princesse, buveuse de perles. » (p. 51). Le sexe biologique de Mignon n'empêche pas Genet de faire un rapprochement en utilisant des images de genres différents. Ainsi, l'accord instable des adjectifs

avec un genre particulier révèle le côté « trans » de Mignon, car nous trouvons pour lui, d'un côté le « gigolo précieux » qui est en accord avec le pronom personnel il, de l'autre la « buveuse de perles » qui serait normalement en accord avec le pronom personnel elle. Cette confusion revient quand Divine lui parle au féminin : « T'es belle comme une bite. » (p. 56). Ce mélange des genres permet à Genet d'introduire un monde marginal où les codes du genre n'existe pas.

b) La nature fluide du genre

La marginalité de l'écriture de Genet se pose en parallèle à l'identité instable des personnages, notamment celle de Divine. L'oeuvre est marquée par la transfiguration de Divine. Cette dernière se manifeste bien évidemment par le passage de genre de Culafroy à Divine. Elle devient une tante, un transgenre mais elle n'appartient jamais à un cadre fixe qui l'immobilise à un seul genre. Son identité est jouée et rejouée constamment par Genet dans le but de mélanger les traits féminins et les traits masculins. Les personnages du roman répondent à une identité fluide qui reste toujours « en construction »¹¹. Genet annonce l'identité fluide de ses personnages en perpétuel état de construction dès le début du roman par :

Je vous parlerai de Divine, au gré de mon humeur mêlant le masculin au féminin et s'il m'arrive, au cours du récit, d'avoir à citer une femme, je m'arrangerai, je trouverai bien un biais, un bon tour, afin qu'il n'y ait pas de confusion. (p. 37)

¹¹ Pascale Gaitet, *Queens and Revolutionaries* (2003), p. 51

C'est par ce passage-ci que Genet annonce l'arrivée de Divine dans l'histoire après ses funérailles. Il annonce la multiple identité de Divine dès le début : « mêlant le masculin au féminin ». Ce mélange est analysé par Pascale Gaitet dans son livre *Queens and revolutionaries* en révélant le fait que Genet prend la féminité comme style et la masculinité comme substance avec le personnage de Divine¹². L'idée d'avoir la féminité comme style renforce l'image artificielle de Divine qu'on a analysé dans le chapitre précédent. Ainsi selon Gaitet, le fait d'avoir les deux genres en même temps nous montre que Genet ne berce pas l'illusion d'avoir un contour corporel stable entre le masculin et le féminin¹³. Par exemple, l'image de Divine dans sa relation avec Mignon est une image de femme mariée. Genet la conforme complètement aux normes du genre féminin. Alors qu'en dehors de ce couple, on trouve un passage où Divine redevient un homme par l'écriture. C'est quand Divine partage son grenier avec Notre-Dame et Gorgui qu'on trouve l'évocation de cette fluidité : « Si elle était une femme, Divine ne serait pas jalouse (...) mais Divine est *aussi* un homme. (...) Divine est jalouse de Gorgui. » (p. 246). Ici, nous trouvons la négation de l'image de la femme mariée de Divine après la destruction de sa vie de couple. Le narrateur ajoute l'adverbe « aussi » pour indiquer la multiplicité des genres de Divine. Elle est femme et elle est homme, mais en même temps elle est ni homme ni femme. Divine propose un personnage fluide qu'on ne trouve jamais là où il est attendu. Ainsi Divine échappe à la conformité des genres et se retrouve marginalisée, hors du temps et de l'espace. Ce qui aide Genet de placer Divine dans cet état fluide est le lieu clos de l'histoire, c'est-à-dire le monde de tantes que Genet crée en dehors de la société hétéronormée. La nature libre de ce

¹² Pascale Gaitet, *Queens and Revolutionaries* (2003), p. 70

¹³ Pascale Gaitet, *Queens and Revolutionaries* (2003), p. 55

monde ne permet pas la vision cadrée de la société dominante à intervenir. Pour clarifier cette notion de la vision cadrée, on peut prendre un exemple de *Gender Trouble* de Butler : « Beauvoir is clear that one “becomes” a woman, but always under a cultural compulsion to become one. And clearly, the compulsion does not come from “sex.” »¹⁴. Ici, l'évocation de la compulsion culturelle indique l'obligation de choisir un seul genre et de porter les attributs en conséquence de ce choix, mais dans le roman étudié, il s'agit de la situation opposée parce que les tantes créent la contre-culture. Nous sommes dans un monde où la compulsion culturelle d'appartenir à un seul genre, ou de s'identifier par un seul genre n'existent pas. Divine, comme les autres tantes, est en dehors de ce système de pensée, ainsi elle est libre à mélanger le masculin et le féminin, sans se forcer à faire un choix. N'ayant pas de prise sur le genre qui lui irait le mieux, elle erre dans un état de perpétuelle « transition » dans un monde hors-normes où elle circule librement entre le genre femme et le genre homme tout au long de l'histoire :

Car si elle sentait « femme », elle pensait « homme ». On pourrait croire que, revenant ainsi spontanément à sa véritable nature, Divine était un mâle maquillé, échevelé de gestes postiches : mais il ne s'agit pas de ce phénomène de la langue maternelle à laquelle on a recours aux heures graves. Pour penser avec précision, Divine ne devait jamais formuler à haute voix, pour elle-même, ses pensées. Sans doute, il lui était arrivé déjà de se dire tout haut : « Je suis une pauvre fille », mais, l'ayant senti, elle ne le sentait plus, et, le disant, elle ne le pensait plus. En présence de Mimosa, par exemple, elle arrivait à penser « femme » à propos de choses graves mais jamais essentielles. Sa féminité n'était pas *qu'une* mascarade. Mais, pour penser « femme » en plein, ses organes la gênaient. (p. 257 - 258)

¹⁴ Judith Butler, *Gender Trouble*, (1990), p. 11

Ce passage-ci révèle non seulement l'existence continue des deux genres en elle mais il révèle également leur conflit de domination chez Divine. Sa voix qui est portée par un « Je » masculin crée un écart entre Divine-Femme et Divine-Homme. On peut se demander si le ton de sa voix a un rôle dans cette situation, comme dans l'exemple de *drag queen* qu'on a analysé dans le chapitre précédent; dans quelle mesure sa voix est-elle naturellement révélatrice de son sexe? On pourrait dire qu'elle a une image de femme artificielle car l'évocation du maquillage et du postiche revient ici et renforce l'idée d'une féminité en « mascarade » (p. 258) malgré le refus du narrateur. Ce passage confirme également la réflexion de Gaitet sur la substance masculine parce que Divine n'arrive pas à penser comme une « femme » aux choses essentielles. Ce mot « essentielle » fait référence à la nature essentielle de Divine, en d'autres termes à sa substance « homme ».

Le co-existence des genres crée une image particulière de Divine. Cette particularité se manifeste par le regard d'autrui dès le début du roman. Après ses funérailles, Divine apparaît à Montmartre dans un café. C'est un milieu qui inclut des gens de toutes catégories sociales, du « banquier » au « gigolo ». Malgré leurs différences de statut social, il n'y a qu'une seule chose dans le café qui crée l'unité et c'est le sourire de Divine :

Tout le café pensa que le sourire de : (pour le colonel : l'inverti; pour les commerçants : la chochette; pour le banquier et les garçons : la proutt; pour les gigolos : « celle-ci », etc.) était abject. (...) — car un consommateur, malgré lui murmura un mot magique en pensant à elle : — Pédérasque. (p. 40 - 41)

Cette image d'un homme efféminé, d'une femme artificielle, d'une tante tout simplement, reçoit des réactions dégradantes dans le café. Le narrateur résume tous les mots utilisés pour décrire Divine en un seul mot : « abject ». Cela signifie son exclusion totale de ce milieu par le regard d'autrui. Finalement, l'image abjecte de Divine prend une nouvelle dimension par le mot « pédérasque ». Celui-ci n'est pas défini dans le dictionnaire, c'est un néologisme inventé pour identifier Divine. Elle a une image dénaturée et cette opposition à la nature crée une « nouvelle réalité »¹⁵ de Divine par l'utilisation de ce nouveau mot. On peut entendre dans ce mot « pédérasque » le pédérasque et masque. Le mot pédérasque fait référence à l'abjection de Divine, alors que le mot masque fait référence à son état de déguisement en femme ou bien à son apparence trompeuse.

« La duplicité » (p. 100) de sexualité de Divine revient au milieu de l'histoire avec son appétit sexuel pour Notre-Dame. Quand elle le voit pour la première fois, elle tombe amoureuse immédiatement, mais à cause des règles qui définissent le monde des tantes elle sait que son désir n'est pas réaliste. Ici, quand on parle des règles, on entend l'impossibilité d'avoir une relation entre deux tantes-filles ou deux tantes-gars. Néanmoins, on va voir que cette règle ne s'applique pas totalement à Notre-Dame. Divine, qui a conscience de l'impossibilité d'une pratique sexuelle avec Notre-Dame essaie de changer sa nature : « Elle se crut virilisée. » (p. 125) :

Elle chercha des gestes mâles, qui sont rarement de gestes de mâle. Elle siffla, mit ses mains dans ses poches, et tout ce simulacre fut exécuté si malhabilement qu'elle paraissait être en une seule

¹⁵ Marie Redonnet - *Jean Genet, le poète travesti*, (2000), Grasset

soirée quatre ou cinq personnages à la fois. Elle y gagnait la richesse d'une multiple personnalité. Elle courait de la fille au garçon, et les passages de l'une à l'autre — parce que l'attitude était nouvelle — se faisaient en trébuchant. (...) Enfin, pour couronner sa métamorphose de femelle en dur mâle, elle imagine une amitié d'homme à homme, (...). Et, pour plus de sûreté, elle inventa Marchetti. (p. 125 - 126)

Divine n'arrive pas à se créer une image de mâle, encore une fois, elle reste comme artificielle mais cette fois dans sa masculinité. L'identité fluide de Divine qui lui permet de traverser la barre qui sépare les genres est visible très explicitement ici par son passage du masculin au féminin, et vice versa. Revenons à la théorie du genre de Judith Butler car dans ce passage-ci Divine cherche des « gestes » pour arriver à la masculinité. Elle agit par rapport à l'image acceptée de l'homme dans la société et joue au masculin pour être identifiée en tant qu'homme viril par Notre-Dame. En d'autres termes, elle essaie de construire l'image du genre masculin dans chacun de ses gestes et de ses performances. Cette évocation de l'action, des gestes et de la performance nous permet de mentionner Butler car elle touche à cette notion de performativité dans sa théorie. Elle l'explique ainsi : « Further, gender is instituted through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self. »¹⁶. Butler souligne le rôle de nos actions dans la création du genre. C'est par nos gestes et nos mouvements que nous créons l'image de notre identité du genre. Dans un sens, Genet démontre la théorie de Butler, qui vient des années après la publication de *Notre-Dame-des-Fleurs*, car c'est par la performance que la

¹⁶ Judith Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4 (Dec., 1988), p. 519

tante Divine peut offrir à son personnage le genre qu'elle recherche. Divine cherche le passage au masculin par l'action de ses mouvements, par l'exécution des attributs collés au masculin par la société. On peut remarquer aussi le mot « illusion » qui fait référence à la permanence trompeuse de cette image du genre, et qui nous permet de faire une connexion entre la théorie de Butler et la tante Divine car dans le passage étudié, Divine essaie de donner une illusion en cherchant d'arriver à une image masculine, mais elle n'y arrive pas. Ni sa masculinité ni sa féminité ne reste fixe et cet état de fluidité arrive à la fin par l'invention de Marchetti. Il s'agit d'un personnage inventé par Divine pour approcher Notre-Dame. Divine est une tante-fille, c'est-à-dire qu'elle ne peut pas avoir une relation sexuelle avec Notre-Dame parce qu'elle ne peut pas le dominer. Ainsi, Divine invente Marchetti pour jouer le rôle du dominateur. De fait, Divine imite l'écrivain en trouvant une solution par son imagination. Ce moment schizophrénique nous permet de mentionner Richard N. Coe et son ouvrage *The vision of Jean Genet*, car selon Coe, Genet a le même problème : « Genet is a classic case of existentialist schizophrenia »¹⁷ parce que Genet incarne deux identités différentes. L'une est celle qu'il présente à Autrui (*the Other*), l'autre est celle de sa nature et c'est cette représentation d'une fausse identité qui le rapproche de Divine. Néanmoins, dans ce passage-ci, Divine ne crée pas seulement une identité mais il crée tout un personnage nouveau pour jouer le rôle de la tante-gars, et cela nous permet de demander dans quelle mesure Divine peut-elle arriver à changer sa nature de tante en passant par un personnage imaginaire. Est-ce que son orientation sexuelle est aussi floue ou bien aussi fluide que son identité du genre?

¹⁷ Richard N.Coe, *The Vision of Jean Genet* (1968), Peter Owen Ltd., London, p. 5

c) La dominance sexuelle est-elle interchangeable?

Malgré la différence entre une tante-fille et une tante-gars, l'orientation sexuelle des personnages reste quasi-fluide dans le roman. On sait que Divine est une tante-fille, mais quand elle est avec Notre-Dame, elle essaie de se métamorphoser en tante-gars. Néanmoins Divine n'arrive pas à prendre le rôle du dominant et sa fascination pour la virilité reste une fascination. L'impossibilité de l'incarner donne une image fixe à sa sexualité, mais ce n'est pas le cas pour Notre-Dame car il est en train de découvrir ses désirs à travers l'histoire. Il arrive à prendre le rôle de tante-gars avec Divine, mais ultérieurement, elle devient une tante-fille avec Gorgui. Son orientation sexuelle est donc fluide. Dans le passage de Tavernacle, le lieu « où de beaux garçons-bouchers s'y métamorphosent quelquefois en princesse à traîne » (p. 248), on assiste à la dissimulation de la virilité de Notre-Dame qui porte la robe de Divine et s'assimile à la nature métamorphosante de Tavernacle. On peut penser à Judith Butler ici : « If one thinks that one sees a man dressed as a woman or a woman dressed as a man, then one takes the first term of each of these perceptions as the “reality” of gender: the gender that is introduced through the simile lacks “reality” and is taken to constitute an illusory appearance. »¹⁸. Notre-Dame manifeste sa féminité en portant cette robe ce soir-là, mais comme Butler l'indique, sa féminité dans cette situation est une image illusoire qui est constituée par notre perception du genre. Ainsi, ces deux éléments, porter la robe de Divine et être figure de virilité en même temps, ne sont pas exactement contradictoires en dehors de la perception qu'en a la société. On peut également remarquer que cette robe lui vaut une scène humiliante : « Il n'avait pas prévu que ses fermes cuisses tendraient

¹⁸ Judith Butler, *Gender Trouble*, préface (1999), p. xxiii

autant l'étoffe. Il s'en fiche qu'on voie qu'il bande, mais pas à ce point-là, devant les copains. Il voudrait se cacher. » (p. 250). L'érection de Notre-Dame devant les autres tantes et les autres macs rend visible sa nature de tante. C'est le moment où le regard d'autrui lui colle une étiquette de tante. Cette identification instantanée de Notre-Dame en tant que tante par l'érection nous permet d'évoquer la théorie du genre de Butler car elle évoque la nature répétitive des actes pour incarner le masculin ou le féminin : « (...) Performativity is not a singular act, but a repetition and a ritual, which achieves its effects through its neutralization in the context of a body »¹⁹. Est-il possible pour Notre-Dame d'incarner l'étiquette de tante dans une seule soirée? Dans quelle mesure peut-on parler d'un préjugé de tantes qui s'approche de celui de la société hétéronormative à travers ce passage?

Malgré l'utilisation répétitive et la nature multiple du mot « tante » dans le roman, nous trouvons la phrase suivante du narrateur qui reste opposée au sens de ce mot vulgaire : « Un mâle qui en baise un autre est un double mâle. » (p. 284). Au lieu de définir l'homosexuel par un mot féminin péjoratif, nous voyons que Genet renforce la masculinité de ce dernier par cette phrase. La multiplicité du choix des genres et de la sexualité des personnages souligne également la destruction des normes de genre dans le roman. Elle permet aussi à Genet de créer un jeu de triangle avec Notre-Dame, Divine et Gorgui car malgré l'impossibilité d'avoir une relation sexuelle entre Notre-Dame et Divine, ils trouvent une possibilité par la présence de Gorgui. Cette relation homosexuelle à trois peut être considérée comme un autre indicateur de libération des tantes dans leur vie intime. D'ailleurs, nous pouvons indiquer également que la masculinité de

¹⁹ Judith Butler, *Gender Trouble*, préface (1999), p. xv

Notre-Dame est jouée par le narrateur : « Notre-Dame était coquette plus qu'une tante. Il était putain comme un gigolo. » (p. 153). Par le mélange des mots « putain » et « gigolo », il est possible de dire que Genet s'intéresse plus à la nature immorale, voire amoral de Notre-Dame que sa féminité ou sa masculinité. Comme c'est le cas pour Divine, le narrateur n'hésite pas à mélanger des termes émanant de genres différents mais tandis que Divine passe du féminin au masculin constamment dans l'histoire, Notre-Dame représente cette fluidité seulement par son orientation sexuelle.

CONCLUSION

Genet positionne le lecteur conservateur de son temps contre son roman *Notre-Dame-des-Fleurs* et détruit les tabous culturels et sexuels de son temps à travers l'écriture. Il crée un monde interlope où le Mal est glorifié et cet inversement des valeurs lui permet d'avoir une liberté qui dépasse son temps. Cette glorification du Mal et de l'Abject a un effet provocateur car dans une époque où le terme transgenre n'existe pas encore, il crée une « mythologie » (Cocteau) de transgenres. Il introduit non seulement le monde des tantes mais également leurs relations intimes par des passages explicites en utilisant une tonalité presque poétique. En d'autres termes, il esthétise la pénétration, la masturbation et l'infidélité pour lancer un défi à la société hétéronormative de son époque. Il joue avec les normes des genres établis par la société et présente une nouvelle vision, une nouvelle acceptation par ses personnages, notamment par Divine et Mignon car il garde la structure familiale de son époque et introduit un couple « idéal » (p. 69) d'un transgenre et d'un homosexuel. Il montre la possibilité d'avoir la même structure hétéroparentale dans une relation homosexuelle. Pourtant, il garde l'image « abjecte » de Divine et Mignon. En utilisant le mot péjoratif et vulgaire « tante », et ses variations comme « tapette » ou « tantouze », pour parler des hommes efféminés présentés dans son roman, il affirme la présence de la culture urbaine dans son écriture. Mais grâce à son éducation, il est capable de mélanger cette culture urbaine avec la culture lettrée pour créer une écriture hybride. Cela se manifeste notamment par les références religieuses qui lui permettent de faire se croiser les deux mondes diamétralement différents car Genet prend les criminels, les homosexuels, les personnages aliénés de la société bourgeoise et les transforme en martyres et en saints en leur

donnant une dimension hagiographique. Cette transfiguration du Mal en Bien, de l'Abject en Saint marque une sorte de glorification de la marge qui dépasse la vision de son époque. La marginalité de l'écriture de Genet joue un rôle important dans la reconnaissance de la question du genre au XXe siècle car dans les années de la publication du roman, le sujet du genre est lié directement à la question d'orientation sexuelle et l'image d'un homosexuel reflète directement l'image d'un homme efféminé. Genet essaie de détruire ces préjugés et nous introduit à des homosexuels qui ne sont pas « tantes », en d'autres termes, il nous introduit à des homosexuels virils et virilisés par son écriture. Cette introduction d'une image nouvelle, ou inhabituelle, des homosexuels renforce l'idée d'un dépassement de l'époque et nous permet de demander dans quelle mesure peut-on parler d'une contribution au développement d'études de genre par l'écriture de *Notre-Dame-des-Fleurs*.

BIBLIOGRAPHIE

Oeuvre principale :

- GENET Jean, *Notre-Dame-des-Fleurs* (1943), Folio Gallimard, Paris

Oeuvres secondaires :

- ADAMS Stephen, *The Homosexual as Hero in contemporary fiction* (1980)
- BUTLER Judith, *Gender Trouble* (1990), Routledge Classics, New York, 2006
- BUTLER Judith, “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4 (Dec., 1988)
- COE Richard N., *The Vision of Jean Genet* (1968), Peter Owen Ltd., London
- DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe* (1949), Gallimard, Paris
- DICHY Albert, *L'ennemi déclaré: textes et entretiens* (1991), Gallimard édition Blanche, Paris
- Entrevue, *British Broadcasting Corporation* (BBC), 1985
- GAITET Pascale, *Queens and Revolutionaries* (2003), Rosemont Publishing & Printing Corp.
- LAFORGUE Pierre, *Notre-Dame-des-Fleurs ou La Symphonie Carcérale* (2002), Cribles
- REDONNET Marie, *Jean Genet, le poète travesti* (2000), Grasset
- VIDOCQ François-Eugène, *L'argot des voleurs: dictionnaire argot-français* (2017),
République des Lettres