

De la représentation (rare) du transgenre dans la littérature italienne contemporaine

Della rappresentazione (rara) del transgender nella letteratura italiana contemporanea

Laurent Lombard



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cei/1255>

DOI : 10.4000/cei.1255

ISSN : 2260-779X

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2013

Pagination : 241-251

ISBN : 978-2-84310-245-5

ISSN : 1770-9571

Référence électronique

Laurent Lombard, « De la représentation (rare) du transgenre dans la littérature italienne contemporaine », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 16 | 2013, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 26 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cei/1255> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cei.1255>

DE LA REPRÉSENTATION (RARE) DU TRANSGENRE DANS LA LITTÉRATURE ITALIENNE CONTEMPORAINE

Laurent Lombard
Université d'Avignon

La multiplication de la figure du transgenre¹, ces dernières années, sur les écrans de télévision² pourrait laisser croire qu'il y a comme une évidence de/dans cette présence-là en Italie. Souvent théâtral, le transgenre est d'abord une certaine posture de la drôlerie, de la moquerie et du paradoxe : c'est une femme même s'il n'est pas né femme ; c'est un homme même s'il n'est pas né homme. Il est installé dans la trans-gression des valeurs morales.

Qu'est-ce qu'une femme, qu'est-ce qu'un homme ? C'est la question que pose d'emblée la figure du transgenre. Dans l'Italie contemporaine, cette question est formulée le plus souvent sur un ton répressif et réprobateur, qui peut se transformer en polémique, voire en haine. Cela cache peut-être une gêne de nature affective, sexuelle ou morale de l'Italien : la difficulté de se confronter avec les aspects les plus insondables de la complexité de la société, et de s'échapper de l'archétype sociétal et culturel de la dualité des sexes et des genres qui fait que, banalement, la femme doit être femme et le mâle doit être mâle.

Si un certain moralisme contemporain fut de rigueur sous le fascisme, il le fut aussi durant l'après-guerre par l'alliance entre le discours chrétien classique et le puritanisme du communisme. Depuis, il semble que l'Italie, catholique (et cathodique!), se soit quelque peu figée dans un discours

1. Nous utiliserons ce mot pour définir tous ceux — travestis, transsexuels, androgynes — qui se sentent d'une identité de genre à l'opposé de leur sexe de naissance et, qui, par leur parcours et par la représentation qu'ils donnent d'eux-mêmes, subvertissent les normes dominantes de genre.

2. Il suffit de penser au scandale de l'ex-président de la région du Latium Piero Marrazzo, ou encore à Brenda, Natalie, Luxuria, Platinette, Eva Robin's devenu(e)s des invité(e)s presque permanent(e)s ces derniers temps des plateaux de télévision.

binaire du genre et du sexuel qui voudrait dissimuler ou nier tout lien avec le trouble que provoque l'ambiguïté, cet état libertaire (et libérateur) qui corrompt les certitudes et fait glisser vers l'étrange, l'étranger, l'étran(s) geté. Or, cette présence illusoirement évidente reste comme un acte suspendu dans l'infranchissable distance de l'acceptation de l'Autre-étranger, de l'Autre-différent. Suspendu puisque la télévision qui transforme la vie en spectacle n'offre qu'une vision inachevée de ces figures, comme le fait aussi le cinéma qui ne cesse de les travailler, ces figures, dans le comique, dans la clownerie ou dans le pathétique³. Suspendu car on pourrait s'attendre à une mise en acte politique — qui n'aurait d'ailleurs pas à voir avec un quelconque militantisme — de ces apparitions, de ces images qui ne font que se constituer en mirages, tant elles sont incomplètes, fragiles et éphémères. Suspendu, enfin, puisque l'acte politique revendiqué comme tel, est masqué jusque dans l'écrit.

Dans cette Italie, où l'on montre plus qu'on ne dit, en effet, seuls semblent émerger nettement l'imagerie, l'imaginaire imagé, davantage que le discours et l'écrit. Le transgenre, en tant que figure de l'ambiguïté, est effectivement peu présent(é) dans la littérature italienne contemporaine. S'il apparaît, c'est très subrepticement. Cette présence non proliférante traverse rapidement les récits, toujours dans des descriptions évanescentes et le plus souvent sans avoir d'autres fonctions que celles qui renvoient à des clichés génériques qui sont souvent une posture folklorique, humoristique, grotesque, ou monstrueuse⁴. L'Italie entre ainsi dans un rapport chiasmatisque avec d'autres pays voisins. Car si la Péninsule a été le berceau de la

3. On pense notamment à certains films avec Totò, à certains films de Fellini, à certains rôles joués par Marcello Di Folco ou bien encore à la filmographie de Maurizia Paradiso. On pense également au film de Pasquale Marrazzo, *Le anime veloci* (2003) où Francesca, protagoniste transsexuelle, est une prostituée. On notera enfin que le cinéma comme le littéraire n'ose que trop peu s'aventurer sur les pentes de la fiction pure et foule davantage le genre documentaire (voir par exemple le docufiction de Pietro Marcello, *La bocca del lupo* (2007) ou les documentaires *C'era una volta un ragazzo* de Mauro Bolognini et Guido Sacerdote (1978) et *Giorgio/Giorgia: storia di una voce* de Gianfranco Mingozzi (2006).

4. Bloquée entre ces lignes caricaturales, la représentation du transgenre exclut donc la pluralité des représentations que l'on pourrait en avoir, comme en témoigne, par exemple, l'apparition des images du transgenres dans les récits contemporains suivants : Vittorio Camillo Pescatori, *La maschia*, Milan, Edizioni Re Nudo, 1979 ; Michele Serio, *Nero metropolitano*, Milan, Dalai, 1996 ; Andrej Longo, *Adelante*, Milan, Rizzoli, 2003 ; Giuseppe Genna, *Italia de profundis*, Roma, Minimum fax, 2008 ; Aldo Nove, *La vita oscena*, Turin, Einaudi, 2010 ; Roberto Bertoldo, *Ladyboy*, Milan, Mimesis, 2010 ; Niccolò Ammaniti, *Il momento è delicato*, Turin, Einaudi, 2012. Dans ces textes, les personnages transgenres n'ont pas de visage, seul un portrait indéfini : une image, toujours la même. En fait, ne compte que la soustraction à toute possibilité de réalité qui voudrait dire que l'écriture ne peut pas rendre cette réalité-là, cette figure-là, qu'elle ne peut rendre que son absence. Seuls peut-être Pier Vittorio Tondelli (*Altri libertini*, Milan, Feltrinelli, 1980) et Pier Paolo Pasolini (*Petrolio*, Turin, Einaudi, 1992) sont-ils parvenus non pas à la représentation d'une copie conforme au modèle du transgenre, mais à sa transfiguration qui oscille entre la représentation du féminin et du masculin (l'une païenne, l'autre catholique), entre deux parcours de l'image du corps (celle iconique, du symbole et celle idolâtre, du simulacre).

représentation de l'ambiguïté, tant du point de vue pictural — que l'on pense aux visages raphaélites et à la *Joconde*, archétype mondial de l'ambiguïté — et sculptural — voir les corps de Michel-Ange —, que théâtral⁵ et cinématographique — on se souviendra des personnages androgynes de Visconti (incarnés notamment par Helmut Berger) et de Pasolini —, il en est autrement en littérature. L'Italie n'a pas eu son William Shakespeare (celui des sonnets), son Thomas Mann (celui de *Mort à Venise*), son Marcel Proust, son Jean Genet. Tout juste a-t-elle eu un Pasolini, qu'elle a fini par tuer et faire martyr. L'Italie n'a pas eu la provocation du dit par l'écrit, elle est restée coincée dans un non-dit qui se fait représentation imagée, relève d'une iconologie ou se fait voix (les castrats). Non pas parole, mais voix.

À l'évidence, donc, cette absence est celle d'une présence, ce non-dit est celui d'une mise en image/scène : la religion en tant qu'instance de censure morale. C'est bien dans cette tension évoquée que l'on peut observer le blocage de la parole des auteurs italiens où l'on sent comme un discours traditionnel : le Catéchisme de l'Église de Rome ; au fond la Péninsule vit sur un système de circulation de pensée et de paroles occulté qui l'empêche de passer de la mise en scène, de l'image, de notre Sainte Mère l'Église à la réalité de celle-ci, à l'aveu (*i.e.* à l'écrit). *La recherche du temps perdu* de Proust est métonymique de ce clivage, de ce passage du non-dit au dit, marqué dans l'œuvre par la mort de la mère. On se laisserait alors tenter par dire que l'Italie ne s'est pas libérée de la mère, la Sainte Mère, qu'elle reste d'une certaine façon prisonnière d'une maternité qui comme toute maternité excessive et très protectrice, castratrice en somme, peut devenir un Enfer et *enfermer* dans une sorte de mutisme et peut-être de folie aux yeux de ceux qui n'ont pas d'autres modes d'expression. Une omniprésence, celle de cette *provida mater Ecclesia* qui a vraisemblablement freiné voire empêché le mouvement nietzscheo-freudo-marxiste dans la Péninsule et n'est sans doute pas étrangère à cette impression que l'Italie est restée à l'expression artistique de ce qui n'est pas montrable, de ce qui est dissidence, dissemblance, inapaisement par la non-parole, par l'image, par la voix, par l'acte théâtral. Faut-il dire heureusement ?

Aucune société n'est prête à recevoir la voix dissidente d'un écrivain où il dit, nomme, dénonce ce qu'elle ne peut/veut ni entendre, ni entendre dire. Tout juste tolère-t-elle les vérités irrecevables en se lovant dans un

5. De tout temps, le théâtre a fait appel au personnage du travesti dans la mesure où le travestissement est une pratique de théâtre joyeuse et grave, un usage familial, une perversion salutaire, un jeu dans le jeu, un code, une liberté, un interdit de l'Église. Cela nous renvoie, à l'époque contemporaine, à l'acteur Carmelo Bene ou bien au théâtre de Ricci et Forte.

faux-semblant généralisé ou dans le simulacre, peut-être malsain, de la curiosité qu'est l'acte de regarder. Les images télévisuelles, cinématographiques, théâtrales sont de ce domaine du regard de surface, ou mieux : de la distraction à regarder ce qu'on ne voudrait pas voir autrement. Une spectacularisation du dérangeant qui déplace les signes du réel. Or, écrire, ce n'est pas seulement regarder. C'est faire croire qu'on voit, c'est donner à voir. Voir ce qu'on a envie ou non. C'est voir l'affrontement avec les multiples formes de violence d'un monde immonde. L'écrit relèverait alors de la puissance de la parole et en particulier de la parole perdue, celle que l'on épèle et qu'on ne peut pas dire⁶. Et comme chacun sait, à défaut de mots substitués, prennent alors place les images, les icônes dont l'Italie est emplie. C'est un signe qui ne trompe pas : l'Italie est moins dans l'aveu (*confessio*) que dans la représentation (*imago*).

L'écrit relèverait donc aussi de la confession et trahirait le secret de ladite confession (orale par définition). Ça ne s'écrit pas, et ça ne se dit pas, sinon dans le secret du confessionnal, que peut être le roman où la vision de la réalité se dit et se montre dissociée du réel d'où elle émane comme fiction. Il y a les méandres et les ambiguïtés de l'imaginaire et il y a la réalité dite et montrée comme telle. Ainsi les quelques romans qui ont bourgeonné depuis les années soixante, traînant dans leurs cheminements narratifs des transgenres comme protagonistes, sont pour la plupart écrits par des transgenres. Ils sont imprégnés d'un biographisme frôlant l'auto-fiction et/ou l'essayisme (c'est-à-dire que la narration est doublée d'un intérêt qui se veut scientifique), et se déplacent moins vers l'imaginaire que vers la réalité perçue/vécue⁷. Réalité de la douleur sans nom — car intolérable à dire, difficile à comprendre et qu'on ne peut même pas dire identitaire — qu'est la douleur de ne pas être dans la bonne enveloppe corporelle. D'être incarcéré dans un corps douloureux. Alors, dans ces textes, la souffrance du transgenre, tel le *corpus Christi*, reflète les souff-

6. Sur le mythe de la parole perdue, nous retiendrons l'ouvrage de Daniel Béresniak, *La parole perdue et l'art royal*, Paris, Éditions Detrad, 1997.

7. C'est le cas de Giò Stajano dont les œuvres de fiction empruntent constamment à la biographie de l'auteur. Certains détails des aventures narrées dans l'ouvrage biographique *La mia vita scandalosa* (Milan, Sperling & Kupfer, 1992) sont en effet repris dans les autres récits de l'auteur. C'est également le cas de *Princesa*, biographie de Fernanda Farias De Albuquerque et de Maurizio Jannetti; de Mario Mieli, qui a écrit avec *Il risveglio dei faraoni* une sorte d'autofiction; de Davide Tolu dont la quatrième de couverture de *Il viaggio di Arnold* (Rome, Edizioni Universitarie Romane, 2005) nous indique qu'il est en partie autobiographique, comme l'est également le livre de Renzo Samaritani, *Un uomo di nome Stefania*. On notera une plus forte présence de récits-témoignages (citons Porpora Marcasciano, *Favolose narranti*; Efe Bal, *Quello che i mariti non dicono*) et d'essais (Antonio Veneziani, *I mignotti*) que de romans purement fictionnels, comme si cela pouvait déjà indiquer que les transgenres ne peuvent proliférer que dans l'aisance spirituelle/intellectuelle de l'autofiction et non de la fiction. Soulignons enfin que le mot « roman » n'apparaît sur aucun des livres de fiction cités.

frances de notre temps qui prennent une valeur universelle. Le corps en souffrance — comme dans une attente de quelque chose — interroge un monde (son propre corps) désireux de s'échapper vers un autre monde (le corps désiré), une féminité contrainte dans un physique masculin comme chez Giò Stajano : « [...] non si vedeva esteriormente la donna che ero, perché se ne stava rinchiusa nel mio improprio corpo maschile. Come l'armonia del creato dentro il guscio del caos⁸ » ; ou l'inverse (plus rare) comme dans le roman de Davide Tolu, *Il viaggio di Arnold*, dans lequel le personnage Marilyn entreprend un « voyage » au pays de l'autre sexe, de la transformation et de la découverte d'un autre corps-monde signe de libération et de vie, véritable palingénésie⁹ : « accettarsi e vivere come Marylin avrebbe significato accettare una vita nella prigione di una maschera¹⁰ ».

Réalité également de la douleur du rejet, de soi et des autres : corps étranger, être désacralisé, le *trans* a du mal à s'incorporer dans le corps sain(t) de la normalité. Souvent ce double rejet peut aller jusqu'à la solitude due à l'incompréhension¹¹, jusqu'au mutisme, à l'enfermement et à la tentative de suicide. Le transgenre subit donc une double rupture avec lui-même et avec la société et, faute de paroles (de possibilité de paroles), s'échappe vers la *divagatio* où ne comptera plus que l'image d'un autre corps-monde-être qu'on voudrait atteindre. C'est ainsi que le transgenre se coulera dans l'exhibition des traits d'idoles de l'hyper féminin/féminité (femmes fatales, divas¹²) ou de l'hyper masculin/masculinité (hommes bodybuildés¹³). On re(présentera) alors souvent ces figures transgenres dans

8. Giò Stajano, *La mia vita scandalosa*, ouvr. cité, p. 128.

9. Ces mêmes thèmes du voyage et de la réincarnation sont traités par Renzo Samaritani dans son ouvrage *Un uomo di nome Stefania* (Naples, The Boopen Editore, 2010) dont le sous-titre est « Un'anima in viaggio » : « nella metempsicosi, cioè la cosiddetta "reincarnazione", ci credevo. Fin da bambino » (p. 5).

10. Davide Tolu, *Il viaggio di Arnold*, ouvr. cité, p. 193.

11. À la manière de l'hermaphrodite Herculine Barbin qui écrit à la fin de ses souvenirs : « Il y a entre eux [les hommes] et moi un abîme, une barrière infranchissable... Je les défie tous » (dans *Souvenirs*, Paris, Éditions du Boucher, 2002, p. 80) ; ou bien de la protagoniste du livre de Davide Tolu, *Il viaggio di Arnold* : « A Marilyn sembrava di vivere un interminabile equivoco » (p. 17).

12. Toute l'œuvre de Giò Stajano est basée sur le questionnement du féminin, féminin dont il faut s'approcher au plus près « imitando le donne fatali » (*La mia vita scandalosa*, ouvr. cité, p. 118) frôlant parfois la caricature sinon la provocation, en tout cas l'exagération baroque. Dans cette même condition se trouve le travesti Rosalinda Sprint dans le roman de Giuseppe Patroni Griffi, *Scende giù per Toledo*, qui transforme son image d'homosexuel en celle de femme fatale selon l'image des mythes de cinéma, tel que Marlene Dietrich, ou de l'Histoire (Marie Stuart), qu'il réinterprète avec ses amies.

13. On peut notamment lire dans *Il viaggio di Arnold* de Davide Tolu : « Se voglio diventare uomo con le mie forze, devo mirare ad un modello molto alto, ad una prova di virilità il più appariscente possibile, in cui i segni siano così ipertrofici e ingigantiti che io non li possa mai confondere o scordare. Un modello che non sarebbe mai riuscito a raggiungere, ma nella cui rincorsa si sarebbe trasformato in un uomo normale. Perciò era rimasto affascinato dalla figura del body-builder austriaco che incarnava tutte le forme que lui desiderava per sé. » (p. 56-57) Cette recherche du corps masculin bodybuildé n'est pas sans rappeler ce qu'Oreste Pivetta appelle le « body-buildingsroman » (*L'Unità*, 30 septembre 1994) pour définir le roman *Scuola di nudo* de Walter Siti.

la métamorphose d'eux-mêmes, dans des scènes de maquillage et de travestissement comme autant d'actes qui sont une pensée, une recherche, le rêve de l'autre monde, cet autre corps.

Au cœur de la démarche de ces témoignages narratifs le souhait d'émigrer de son propre corps établit le désir dans une dimension de sacrilège et de profanation de l'être et du monde. Voilà le scandale de la confession transgenre : le désordre des corps et de l'âme où le corps est profané par un travestissement, ou une chirurgie, censés remettre à l'endroit ce qui était perçu comme à l'envers — « capovolto », nous dit Stajano¹⁴ — ou à côté, en tout cas dans une distance, qui est figurée dans le livre de Davide Tolu à travers l'image métonymique de l'église séparée de son clocher : « il basso campanile che si ergeva poco più in là, in un corpo separato¹⁵ ».

Distance de l'incompréhension d'un corps qui est corrompu par un corps « che non sentiva come proprio¹⁶ », qui se manifeste dans ce même livre par la présence d'une raffinerie qui vient gâcher, corrompre, le paysage « di virginale bellezza¹⁷ ». Cette déréalisation du corps pourrait pourtant — et c'est peut-être là une apparente et intolérable complexité — s'entendre dans un mouvement non pas *contra naturam* mais *secundum naturam*, car : « Il suo corpo andava nella direzione opposta alla sua mente¹⁸. »

Difficile, donc, pour l'Italie catholique, qui ne comprend pas toujours les sensibilités et subtilités du Magistère (pour mémoire : les prises de position officielles de l'Église), d'entendre ces voix. La prégnance de la pensée catholique, et notamment scolastique, dans la société italienne — si contestée à la Renaissance — a fourni le cadre par rapport auquel les Italiens se sont construits et parfois contre lequel ils se sont confrontés et opposés. Pas étonnant donc qu'en Italie, où la tradition aristotélico-

Dans les romans et les récits de cet écrivain, transpire le désir pour les corps musclés, et plus particulièrement pour ces corps nus divins que sont les corps pneumatiques.

14. Cet adjectif apparaît dans le roman *Roma capovolta*. Il deviendra un néologisme pour désigner les homosexuels. Il est lié chez Stajano à l'image renversée du corps et de l'âme du narrateur ainsi qu'à celui de la ville de Rome qui ne font plus qu'un : « Mi sono affacciato al parapetto : nel Tevere, Roma si rifletteva capovolta, splendida e fantastica [...]. Qual è la città vera? Qual è il mio viso? Questo che sfioro con le mani, o quello che mi guarda dall'acqua, tremante, smarrito? Roma capovolta, vibra, si incendia di riflessi preziosi, vive nel sortilegio del fiume, la sua vita profonda e segreta... E giù in fondo, in fondo, nel limo giallastro la mia anima di pietra è caduta per sempre. E nemmeno l'uomo in camiciotto rosso, che è là da quando c'è il fiume, la potrà più ripescare. » (Giò Stajano, *Roma capovolta*, Rome, Quattrucci, 1959, p. 265-266.)

15. Davide Tolu, *Il viaggio di Arnold*, ouvr. cité, p. 91.

16. *Ibid.*, p. 28.

17. *Ibid.*, p. 17.

18. *Ibid.*, p. 25. Cela renvoie au débat sur le corps et le genre, par exemple chez Judith Butler qui se pose la question de savoir si le corps est ou non une catégorie dépendante du genre. Voir en particulier *Trouble dans le genre*, Paris, Éditions La Découverte, 2005, p. 72 (éd. originale 1990).

thomiste et du droit canon, qui est une tradition classificatoire, et où la théologie pratique qui en a découlé sert encore de cadre de pensée, nous soyons entraînés dans le mouvement inverse (*i.e.* le corps renvoie à la nature davantage qu'aux liens qu'il entretient avec la culture et l'histoire). Le transgenre est donc perçu et renvoyé lui aussi à l'origine réelle du Mal de la société comme elle est et comme elle va puisque considéré comme représentant/acteur d'un monde où tout est profané, où les valeurs traditionnelles fondatrices disparaissent, un monde de consommation libéralo-capitaliste où tout est marchandise et esclavagisme¹⁹. Notons d'ailleurs que le transgenre est presque systématiquement lié, dans le romanesque, à un univers de misère mentale, sociale et sociétale et qu'il s'offre, en tant que victime, à la violence et à l'exploitation. Tout naturellement, c'est ainsi qu'on le retrouve dans l'univers pestilentiel et déformé des *borgate* romaines, désignées comme lieu du mal, dans *Il contagio* de Walter Siti²⁰. Sur fond d'animalité de l'espèce humaine s'impose au regard de l'auteur une humanité de corps qui exhibe une certaine forme de maladie du monde où la sexualité désacralisée, prise dans un faux-semblant de liberté, n'est qu'une preuve de l'asservissement et des ruines de l'amour d'une société cacochyme en convulsion. L'enfer sitien n'est autre que notre propre enfer, le désastre de corps profanés. Y entrer c'est vérifier l'annihilation de la beauté à des fins vénales, c'est la misère industrielle, c'est subir

19. L'équation capitalisme *versus* marchandisation de la sexualité/ghettoïsation/esclavagisme est devenue un *topos* de la littérature. Plus rare en revanche est la mise en perspective de cette équation avec notre sujet. C'est ce qui est justement au cœur de l'ouvrage de référence de Mario Mieli, *Elementi di critica omosessuale* (Turin, Einaudi, 1977). Dans cet essai, aussi polémique que profond, l'auteur entend explorer les raisons pour lesquelles l'idéologie « capitalistico-falocratica » (p. 157) de notre société marginalise, terrorise et esclavagisme les homosexuels et autres travestis et transsexuels. Il parvient en outre à dégager quelques propositions pour se libérer du joug de cette idéologie dominante qui : « rifiuta e condanna oppure ghettizza l'analità manifesta, poiché il dominio del capitale si fonda anche sulla rimozione dell'analità e sulla sua sublimazione [...]. Funzione dell'ideologia è occultare la "natura" autentica del capitale, negare le fondamenta umane, corporee che lo sostengono: l'intera baracca è retta dal nostro lavoro alienato, dalla nostra libido repressa, dalla nostra energia estraniata. Rendersene conto comporta l'acquisizione di una coscienza rivoluzionaria, di una libido rivoluzionaria [...]. La (ri)conquista dell'analità contribuisce a sovvertire il sistema dalle fondamenta. » (p. 145) Se libérer de l'équation capitaliste signifie pour Mieli dépasser les désirs imposés par un « fallocentrismo eterosessuale » (p. 159) et les fondements de tout conformisme monosexuel : « La liberazione implica il superamento delle diverse categorie attuali, le quali si limitano a riflettere concettualmente l'alienazione della specie umana da sé ad opera del capitale-fallo: la liberazione porta alla conquista di un nuovo modo di essere-divenire, *uno e molteplice*, sia dal punto di vista individuale (in quanto i fatti della vita, per esempio sessuali, non comportano più la loro separazione né tanto meno il vicendevole escludersi repressivo), sia dal punto di vista universale [...]. » (p. 149) C'est sans doute dans cette idée de libération qu'on peut également situer le projet littéraire de Walter Siti ou celui d'Antonio Moresco (on renvoie pour ce dernier en particulier au roman *Gli incendiati*, Milan, Mondadori, 2010. Ce roman érotique, pornographique, mythologique décrit un monde fait de violence et de délicatesse, d'obscénité et de transcendance, de grotesque et d'énigmes où s'observent tout le drame et la vérité de la condition humaine structurée selon la notion d'esclavage).

20. Walter Siti, *Il contagio*, Milan, Mondadori, 2008.

et voir la dégradation des âmes et des corps, c'est presque mesurer l'inéluctable pulsion de mort à l'œuvre dans le corps social. Tout l'intérêt de Siti est de montrer, au fond, comme peu d'auteurs ont réussi à le faire en Italie — à l'exception sans doute de Pasolini et à la manière d'un Hubert Selby Jr. — comment la société à l'œuvre agrège des corps mutilés.

Travestis et transsexuels font partie de cette mutilation généralisée, qui se sont fait exploiter par toutes les formes de pouvoir. Ils cessent même d'être une valeur de scandale pour devenir un banal objet et produit d'exploitation et de consommation. Depuis quelques années, en effet, on observe un changement. Le transgenre n'est plus uniquement vu comme une simple possibilité d'exploitation prostitutionnelle mais entre dans le jeu de la complexité de certains marchés parallèles à grande échelle, au service des organisations mafieuses. C'est ainsi que le décrivent, par exemple, De Cataldo (avec le personnage de Taxi dans le roman *La forma della paura*²¹) et Carlotto (avec le personnage de Stéphanie, alias Roberto/a, dans la nouvelle *La presunzione*²²). Le *trans* ne renvoie plus à l'être souffrant, pauvre victime d'une différence, d'une anormalité, mais est instrumentalisé comme un élément aussi envoûtant — on finit toujours par tomber amoureux d'eux/d'elles — que dangereux : « [...] tutta l'Italia sapeva chi erano le trans e quali guai potevano procurare perfino a politici e sbirri. Per oltre un anno alla televisione e sui giornali non s'era parlato d'altro e chiunque dotato di un minimo d'intelligenza aveva capito che starci lontano era un imperativo categorico²³. »

On pourrait même voir chez Carlotto un bousculement des catégories par la superposition des images du *trans* tel qu'il est présent dans deux de ses récits : l'histoire de Beniamino Rossini (premier extrait ci-dessous) ou de Stéphanie (second extrait). On observera en effet dans ces deux textes comment à ces femmes infâmes se mêle la figure de l'hyper-femme pour ne former qu'une seule image : une femme divinisée au point de vue esthétique, sorte d'archétype religieux de la Tradition primordiale :

Dalila mi piaceva. E molto. A forza di frequentarla avevo iniziato a osservarla e tutto quello che vedevo mi piaceva. Gli occhi verdi, il viso ovale, il seno finto e per questo perfetto, i fianchi morbidi, il culo piccolo e rotondo, le gambe lunghe e dritte, le caviglie sottili.²⁴

21. Giancarlo De Cataldo, *La forma della paura*, Turin, Einaudi, 2009.

22. Massimo Carlotto, « La presunzione », *Il Manifesto*, 4 août 2010.

23. *Ibid.*

24. Massimo Carlotto, *La terra della mia anima*, Rome, Edizioni E/O, 2006, p. 121.

Da vicino era ancora più bella. Capelli lunghi, biondi, occhi verdi e un corpo notevole. Sapevo che era nata in Veneto, aveva ventisei anni e che si era rifatta prima le tette, poi il culo e infine aveva cambiato sesso. Il viso non l'aveva affidato al chirurgo ed era proprio quello di una donna.²⁵

Au-delà de cette esthétisation poussée presque à l'extrême se trouve une impossibilité d'amour : les deux histoires carlottiennes n'offrent aucune issue affective. Au fond, ce que Carlotto nous fait entendre ici par ces deux personnages-truands en fascination pour des idoles féminins, ce sont des cœurs en demande de beauté dans un monde de laideur. Les *trans*, nouvelles mythologies du xx^e siècle, échos lointains et intemporels de l'Antiquité, donnent cette illusion de beauté et cette beauté à l'illusion. Le corps parfait — hyper féminin — devient pour elles/eux la porte de l'amour²⁶, le lieu extrême du désir, loin de toute sexualité qui, chez Carlotto, est marque de violence et de perversité du monde, en deçà de tout péché de l'Origine. C'est cette illusion de beauté qui révèle leur faiblesse. Les organisations mafieuses ont d'ailleurs bien compris où pouvaient être l'intérêt et l'enjeu de ces êtres différents et vulnérables qui viennent, avatars contemporains d'une immémoriale prostitution sacrée, dire la vérité d'un monde soumis à la loi, irrémédiablement darwinienne, de la Moira antique et qui, partant, se structurent selon deux espèces : les perdants et les gagnants. Elles/Ils ont assimilé le *genre* et l'ont rendu neutre, comme l'étymologie de ce terme le veut, en effaçant les différences fondamentales qui existent entre femme, homme et transgenre. Seule reste en effet la double catégorie de gagnant et de perdant au-delà même de toute classification, de toute identité de genre.

Ce bouleversement générationnel en marche depuis plus de cinquante ans est manifeste notamment dans les quartiers sous-prolétaires de Naples où exist(ai)ent les *femminielli*, ces créatures féminisées à l'extrême « loin de l'androgynie, outrageusement femme, petit-femme, volontairement passif, suivant en cela la norme²⁷ ». Par le terme « petit-femme » Jean Paul

25. Massimo Carlotto, « La presunzione », art. cité.

26. On ressent chez ces deux personnages carlottiens une attirance incontrôlable qui transcende ce qui, à première vue, n'était pas envisageable : « La desideravo ma l'idea che la figa fosse stata ricavata dal suo vecchio cazzo mi creava disagio. Comunque il vero problema, quello che non mi faceva dormire la notte, era che non mi piaceva solo fisicamente ma anche per come pensava e parlava. I sintomi erano chiari: mi stavo innamorando. » (Massimo Carlotto, *La terra della mia anima*, ouvr. cité, p. 121.) « Scopare quella bionda era diventata prima una passione e poi una specie di vero amore. Aveva proprio perso la testa. » (Massimo Carlotto, « La presunzione », art. cité.)

27. Jean-Paul Manganaro, *Douze mois à Naples*, Paris, Éditions Dramaturgie, 1984, p. 82.

Manganaro semble indiquer comme une impossibilité à définir le genre²⁸, une neutralité qui ferait osciller le *femminiello* entre l'acceptation et le refus. C'est dans ce double mouvement, à la tonalité souvent dramatique, que prend forme la figure artistique du *femminiello* lequel ne cesse de ritualiser ou de fêter sa condition²⁹. Or voilà que ces figures qui représentaient une image de la diversité ne s'appartiennent plus car elles/ils sont de plus en plus dépossédé(e)s de leur vérité originelle : les territoires ont changé et avec eux notamment la protection des *femminielli*, comme le souligne Achille Della Ragione :

Scomparso il proprio territorio protetto i femminielli si trovano oggi alla deriva senza bussola e senza consenso sociale. Devono combattere con i viados brasiliani, importati massicciamente dalla malavita, portatori di una sottocultura diversa, legata unicamente al moloch dei nostri giorni infelici: il denaro.³⁰

La disparition du *femminiello* — comme le fut en son temps pour Pasolini la disparition des lucioles — pourrait notamment symboliser la fin de la tradition et la fin de certaines valeurs culturelles et politiques. C'est tout le sacré et ses codes qui sombrent dans l'abîme. Un changement, en attendant l'éternel retour de toute chose.

Par ces exemples, nous voyons bien que la figure du transgenre peut avoir une pluralité fonctionnelle narrative qui dit, implicitement ou explicitement, la complexité de la société et de ceux qui la construisent. On ne peut donc être que surpris par la rareté de ses représentations dans la littérature italienne contemporaine, lesquelles, la plupart du temps, se fracassent contre les clichés sociétaux du réel, comme nous l'avons souligné, sans presque jamais être détournées par et dans la magie de l'écriture. Cette timidité ou cette réticence à représenter le transgenre pourrait être liée à l'appréhension de représenter quelque chose qu'on ne connaît pas. Car pour beaucoup, encore, le transgenre, c'est un monde inconnu. Un monde qui nous échappe, croyons-nous, et qui se fait terrible. Car il nous entraîne au plus loin des souffrances d'une personne, dans l'inconnu

28. Jean-Paul Manganaro ajoute : « C'est un mot intraduisible, *o femmeniello*, et c'est peut-être pourquoi cela n'existe plus, je veux dire que c'est intraduisible même en italien. Inutile de dire : efféminé. C'est un diminutif masculin de la femme, il faudrait plutôt dire du mot femme [...] » (*Douze mois à Naples*, ouvr. cité, p. 80.)

29. On pense notamment au rituel dit de la « *figliata* », sorte d'initiation à la féminité. Ce rituel a été décrit par Curzio Malaparte dans *La pelle* ainsi que dans l'œuvre théâtrale de Roberto De Simone, *La gatta cenerentola* (1976). Pour une approche historique de ce rituel, nous renvoyons à Mario Buonconto, *Napoli esoterica*, Rome, Newton Compton, 1996.

30. Achille Della Ragione, « I Femminielli », dans *Le ragioni di Della Ragione*, Naples, Biocontrol Press editore, 2005.

— l'anormalité et la monstruosité³¹ — et touche à ce qui est au plus profond de nos secrets, de notre intimité, de notre être : notre sexualité, la liberté sexuelle. Une liberté sexuelle en repli. Loin, donc, de toute réalisation d'un communisme sexuel qui, selon Mario Mieli passerait à travers la conquête de la transsexualité³², en tant que dépassement de l'hétérosexualité et de l'homosexualité, en tant que libération du désir.

Mais au fond comment cette figure de la différence, qui interpelle notre moralité et ravage nos croyances, qui relève dans l'esprit collectif de l'eschatologie, peut-elle être considérée autrement que par le mépris dans l'aveu romanesque, quand l'Italie ne cesse d'être dans l'attente d'une apocatastase, autrement dit dans l'illusion que tout reprendra un jour sa place, en quête d'une norme, d'une Restauration rêvée : celle du Magistère ou de l'Antiquité qui l'a précédé?

31. Giò Stajano raconte la monstruosité à travers la métaphore de la femme-sirène qui « a somiglianza di quelle creature mitologiche erano donne soltanto per metà. Per il resto erano mostri. [...] Erano degli esseri assurdi ed incomprensibili; creando i quali la Natura aveva beffato l'umanità che si vantava di conoscere i Suoi segreti e le Sue leggi. Ma era stata crudele anche con esse condannandole, come aveva fatto, ad esistere senza esistere; in una continua, logorante, disperata ricerca di un equilibrio esterno positivo che nell'interno equilibrio negativo di essere e non essere, impediva loro fatalmente di raggiungere e di conservare» (Giò Stajano, *Le signore sirene*, Rome, Felice L. Santaniello, 1961, p. 129).

32. « Il termine "transsexualità" mi sembra il più adatto a esprimere, ad un tempo, la pluralità delle tendenze dell'Eros e l'ermafroditismo originario e profondo di ogni individuo. » (Mario Mieli, *Elementi di critica omosessuale*, ouvr. cité, p. 8.)