

Du pré-texte à l'épitexte en passant par l'hypotexte du premier recueil de chroniques lémébéliennes (ou l'errance générique dans *La esquina es mi corazón. Crónica urbana de Pedro Lemebel*)

Isabelle López García

Université Paris-Sorbonne Paris IV CRIMIC-SAL

ilopez5800@aol.com

L'inscription des chroniques dans un genre hybride ne date pas d'aujourd'hui et ce ne sont ni les positions de Susanna Rotker¹ ni de Gabriel García Márquez² qui nous contrediront. Si certains distinguent le littéraire et le journalistique, d'autres l'assimilent. Or, pour notre part, nous observerons son aspect composite. Ainsi, le texte s'exprime dans un « entre-deux », entre le journalisme et la littérature, à partir du « milieu ». Du reste, l'écriture lémébelienne part du « milieu » au sens deleuzien³. D'ailleurs, les supports par lesquels transitent les chroniques sont multiples (journaux, radio, livre). En outre, le décentrement qu'évoque le titre du recueil, qui est aussi celui d'une chronique : « *La esquina es mi corazón* » (*o los news kids del bloque*), arbore la marge. D'autre part, la lecture non linéaire dessine l'errance d'une unité à une autre, parfaitement autonome. Ce qui les lie, c'est avant tout, la réalité dans laquelle elles s'écrivent, pour ce recueil paru en 1994, le Chili de la dictature et de la post dictature immédiate au non à Pinochet de 1988.

Le déplacement procède d'un corps désirant qui établit les liens entre la réalité et le texte qui sont des pré-textes, des pré-liminaires. Le texte en tant que livre, entendu au sens où l'entendent Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*, soit, comme une multiplicité spatiale : réel (extralittéraire), textuel, sexuel, peut alors être parcouru. Mais, comment s'établissent ces liens ?

Multiples sont les façons de lier, nous pourrions filer la métaphore en espagnol, « *ligar* », c'est-à-dire en se déplaçant et en déplaçant. C'est la figure même de la folle ou du travesti qui déplace les symboles patriotes phallocentriques. C'est elle/lui qui fait le lien. Ainsi, le chroniqueur errant donne à voir des fragments de société, des micropolitiques, des espaces travestis genrés, comme par exemple le stade de football. Par ailleurs, il déplace en citant la culture populaire, en la travestissant par la parodie ou encore en simulant : « *Mientras simula un traspié, un leve estrellón que la desequilibra para sujetarse de lo que está más a mano, del rácimo humeante del péndex que hace rato la tenía cachuda.* »⁴ C'est, donc, par le travestissement et les transformations génériques que transitent la chronique et le chroniqueur. La transformation passe par l'extase, le devenir, dont le lecteur n'est qu'un point de plus.

Dans un premier temps, nous proposons une traversée extralittéraire afin de corroborer la dérive orgiaque dont est porteuse la chronique ; avant de marquer un bref arrêt sur le paratexte, c'est-à-dire l'épigraphie de Néstor Perlongher qui in-cite à l'errance. Ensuite, nous signalerons le « paratonnerre » (ou « para-foudre »)⁵ et nous observerons les titres.

D'autre part, nous examinerons partiellement l'hypertexte et l'hypotexte qui alimentent le genre parodique. Enfin, nous discernerons l'épitexte que le narrateur voyeur, que nous nommerons « narroyeur », nous propose. Le texte foisonne de métaphores, de comparaisons, de synecdoques pour désigner le pénis : « maicillo, áspid, prepucio... ». Ces paradigmes

¹ S. Rotker, *Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí*, p. 92, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1992. Susana Rotker voit en José Martí le père de la néo-chronique.

² G. García Márquez, « El periodismo es un género literario », *La Nación*, Santiago, décembre 1995, p. 28.

³ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 2004, [1980], p.34.

⁴ P. Lemebel, « “Cómo no te voy a querer” (o la micropolítica de las barras) », *La esquina es mi corazón*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2001, p. 54.

⁵ G. Genette, *Seuils*, Paris : Seuil, 2002, [1987], p. 211. Nous empruntons cette métaphore à Lichtenberg qui propose « (qu')une préface pourrait être intitulée : paratonnerre ».

contribuent à l'érotisation phallique textuelle et sexuelle de l'espace. L'érotisation contagieuse de l'espace public, du corps sexuel, se propage sur le corps textuel par le biais de l'écriture. L'écriture devient érotisme homosexuel. Le texte est alors « homotextuel. » Le voyeurisme que le chroniqueur dévoile ajoutera, donc, à ce tracé in-fini.

Pré-texte : Le déplacement transversal dans la ville où se dessine l'errance expose des lieux extralittéraires de rencontres. Certes, la ville est lieu de rencontres. Nous le savons, à présent, les théories sociologiques relatives à l'urbanisme (comme celle de Robert Park, « les aires naturelles »)⁶ montrent que le centre de la ville devient une « terre de personne », un lieu de passage, de transit instable. Le centre est la scène des rencontres furtives, des relations hasardeuses qu'un seul regard complice déclenche. C'est aussi le lieu des échanges illégaux : sexe, drogue, articles volés, piratés. Bref, toute une série de commerces clandestins ont lieu aux coins des rues du centre, par exemple dans « *"Noches de raso blanco"* (*a ese chico tan duro*) » :

Cosas así, excentricidades y fantasías de leopardo, llaman la atención en este país acostumbrado al drapeado lacio de la ropa americana y al Taiwán fosforecente de los mercados persas. A lo más, una orquídea sintética en la solapa del chico under, que resbaló en el raso blanco de sus noches de tráfico por Plaza Italia.⁷

L'errance générique visite « la micro », elle traverse le stade. Nous n'énumérerons que quelques espaces parmi lesquels nous retiendrons : les coins de rue de la « *pobra* », les bains turcs, la discothèque, le cirque travesti, la prison, la caserne, en somme, la rue :

La ciudad en fin de semana transforma sus calles en flujos que rebasan la libido, embriagando los cuerpos jóvenes con el deseo de turno; lo que sea, depende la hora, el money o el feroz aburrimiento que los hace invertir a veces la selva rizada de una doncella por el túnel mojado de la pasión ciudad-anal.⁸

Elle fréquente le parc, espace inaugural du recueil. Ce dernier s'ajoute à la toponymie de la capitale chilienne dont la liste est conséquente : el Parque Forestal, la Alameda, la calle San Diego, el teatro Caupolicán, Villa Grimaldi, el cinéma Nagasaki de la Plaza de Armas. La toponymie s'étend au reste du pays, par exemple la discothèque Divine de Valparaíso ou encore la disco Gloria de Horcón.

Donc, nous observons à travers les espaces extralittéraires qu'ils sont les pré-textes, les pré-liminaires au sexe, aux corps désirants. Toutefois, les pré-textes ne sont pas uniquement lieux réels. Ils sont également espaces culturels et en particulier appartenant à la culture populaire. Nous y distinguons les vidéoclips, les chansons, les films cultes, les contes. Voici comment, dans « *Tarantulas en el pelo* », est convoquée la culture populaire : « Con máscaras y menunjes a la placenta, a la mosqueta, a la tortura de estirados, zangoloteos de celulitis y papadas sueltas. En la vida todo tiene arreglo mi reina, le repite incansable a todas las mujeres que se entregan a sus dedos de tijera. »⁹ L'énumération des instruments de torture comme autant de passages obligés de la beauté féminine caricature de manière burlesque les pratiques esthétiques et le coiffeur devient « Edward Scissorhands » ou « Edouard aux mains d'argent », personnage fabuleux interprété par Johnny Depp dans un film de Tim Burton de 1991. Ce conte étiologique convoque le genre du conte sous une forme anthropologique. Dans ce cas précis, la

⁶ R. E. Park, *Human Communities. The city and Human Ecology*, New York, Free Press, 1992.

⁷ P. Lemebel, « *"Noches de raso blanco"* (*a ese chico tan duro*) », *La esquina es mi corazón*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2001, p. 125-126.

⁸ P. Lemebel, « *Las amapolas también tienen espinas* (*a Miguel Ángel*) », *La esquina es mi corazón*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2001, p. 161.

⁹ P. Lemebel, « *Tarantulas en el pelo* », *La esquina es mi corazón*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2001, p. 104.

chronique, sous un ton ironique, apporte, en s'inspirant de l'étiologie, une explication au simulacre comme maladie contagieuse dont les causes sont l'esthétique, la cosmétique, le maquillage, le remède : l'inversion par le travestissement puisqu'il divulgue les causes au lieu de les maquiller davantage.

Dans « *Barbarella clip (esa orgía congelada de la modernidad)* », la citation du film « *Twin Peaks* » et du clip vidéo du film « *Barbarella* » avec Jane Fonda font du clip vidéo un pré-texte à la critique. L'œil du chroniqueur fragmente la réalité, la culture populaire, la vidéo, dont la chronique est la photographie de la critique du post-colonialisme, qu'étalement le néolibéralisme et le capitalisme.

Paratexte : Les titres sont au seuil du texte et aussi pré-liminaires. Nous y repérons des indicateurs génériques, soit dès le titre du recueil qui inscrit ce dernier dans le genre des chroniques urbaines, soit à partir des titres des chroniques qui de lieux en liens errent entre le cinéma, la photographie, la musique, le conte, etc... Cependant, nous constatons que les lieux sont les liens entre le texte et la réalité. Le pré-texte est création d'un espace genré dont le milieu de la quête de l'objet de désir est le moteur. L'errance générique, constituée des différents liens textuels, permet la lecture d'un style, d'une idiosyncrasie : les chroniques lémébeliennes. L'errance textuelle lie l'errance sexuelle, et inversement, dont le tracé est celui d'une sociologie orgiaque, comme l'expose Michel Maffesoli dans « *L'ombre de Dionysos* »¹⁰. Nous le vérifions, notamment, dans la salle de cinéma Nagasaki dans « *Baba de caracol en terciopelo negro* » ou encore dans « *Anacondas en el parque* » : « Masturbaciones colectivas reciclan en maniobras desesperadas los juegos de infancia [...]. Una danza tribal donde quien engancha su carro en el expreso de la medianoche, enrielando la cuncuna que toma su forma en el penetrar y ser penetrado bajo el follaje turbio de los acacias. »¹¹

Par ailleurs, en pénétrant davantage dans le paratexte, nous distinguons, d'une part, la préface du chroniqueur mexicain Carlos Monsiváis et d'autre part, une épigraphe extraite de l'essai « *Poética urbana* » (1991) de l'argentin Néstor Perlongher. L'une marque la filiation de l'auteur au genre des « chroniques », ou « néochroniques », d'un point de vue littéraire, et l'autre y joint la filiation au genre sexuel.

Voici l'épigraphe : « Errar es un sumergimiento en los olores y los sabores, en las sensaciones de la ciudad. El cuerpo que yerra “conoce” en/con su desplazamiento. » Ces quelques lignes excitent le voyage, l'errance. La citation invite, d'ailleurs, un autre texte du même auteur : *El negocio del deseo. La prostitución masculina en San Pablo*¹². De déplacement en déplacement, de liens en liens ce sont des segments que « le chroniqueur »¹³ dessine dans son tracé en devenir. En outre, à l'instar de Babilonia, dans « *La Babilonia de Horcón* », nous préférerons la notion de « dérive » qui est plus qu'une identité, aussi un espace, qui se rapproche davantage de Néstor Perlongher, pour qui il convient de substituer la notion d'identité par celle de « deriva »¹⁴. Finalement, l'épigraphe semble lier la chronique au “flâneur” baudelairien. L'allusion au nomadisme dans la figure du flâneur est suggérée tout au long du recueil comme le signale l'errance exposée ci-dessus à travers la ville. Un flâneur à l'image du flâneur baudelairien ? *A priori*, un flâneur qui fusionne corporellement avec l'espace public qu'il peut ressentir (olores, sabores, sensaciones) mais aussi un flâneur « avec » (« à côté », « en marge », « décentré ») et « en » (« dans », « traversé », « pénétré »). « Le chroniqueur » nous invite à une errance le temps de la lecture ou une « différance ». Tout le monde aura reconnu le travestissement du concept derridien que la notion « d'errance » cèle dans son aspect dynamique

¹⁰ M. Maffesoli, *L'ombre de Dionysos*, Paris, Librairie des Méridiens, 1985.

¹¹ P. Lemebel, « *Anacondas en el parque* », *La esquina es mi corazón*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2001, p. 25-26.

¹² N. Perlongher, *El negocio del deseo*, Buenos Aires, Paidós, 1999, [1987].

¹³ Contraction de « chroniqueur » et « voyeur ».

¹⁴ N. Perlongher, *El negocio del deseo*, p. VIII, Buenos Aires, Paidós, 1999, [1987].

en devenir, en mouvement. Or, voici comment décrit Lucía Guerra Cunningham, le flâneur « chroniqueur » lémébélien :

A primera vista, [...] en este *flaneur* predomina una subjetividad, (como lo señala Walter Benjamin en cuanto a Baudelaire), una voluntad de memoria y fantasía que tiene como centro de un Yo en el cual revierten los objetos y personas del escenario urbano. [...] Esta prioridad dada a lo subjetivo hizo a Baudelaire rechazar el supuesto objetivo de la ciudad, [...] el daguerrotipo, le parecía un invento promovido por la estupidez de las masas urbanas. Por el contrario, el cronista ambulante de *La esquina es mi corazón* se apropiaba del lente de una cámara cinematográfica, de tipo casero, habría que agregar, para difuminar el Yo que siente o su interrelación personal con lo visto, y transformarlo simplemente en lo mostrado. Es más, en su texto lo mostrado resulta ser una acerba reflexión sobre los rincones marginalizados de la ciudad neoliberal o la elaboración narrativa de un suceso incluido en la crónica roja.¹⁵

Finalement, dès le titre du recueil, l'espace occupe une place centrale mais n'est pas au centre. En effet, « la esquina » est un lieu réduit, en marge. C'est l'endroit où se retrouvent les jeunes d'un quartier, un espace marginalisé, un lieu de passage qui conserve les traces de présences temporaires, un lieu de transit. Est-ce le cœur de l'auteur auquel renvoie l'adjectif possessif « mi » ou le cœur de la jeunesse de la « pobla » ou les deux ? Didactiquement définie, « la esquina » est ce cœur, et inversement, ce cœur, organe qui permet la vie et métaphore par métonymie de l'amour, est à l'image de cet espace réduit où on manque d'air, à l'écart, à l'abri des regards, plus intime que public finalement. En outre, l'espace public, urbain, par identification, est signalé comme un espace vital, corporel, intime et privé. Nous retrouvons cette fusion des espaces dans plusieurs chroniques lémébéliennes.

Enfin, la dédicace inscrit certaines chroniques dans l'hommage, par exemple : « « *Noches de raso blanco* » (a ese chico tan duro) » ou encore « *Las amapolas también tienen espinas* (a Miguel Ángel). »

Hypertexte et hypotexte : La difficulté de séparer les deux espaces est manifeste. Nous les découvrons l'un en regard de l'autre. Aussi, nous considérons la parodie dans sa multiplicité générique errante qui va, comme le précise Gérard Genette, de la parodie stricte au pastiche satirique en passant par le travestissement¹⁶. La relation entre les textes sera alors de l'ordre de l'imitation, déformante ou non ou de la transformation. En voici un exemple : « El personal estéreo es un pasaporte en el itinerario de la coña, un viaje intercontinental embotellado en la de pisco para dormirse raja con el coro de voces yanquis que prometen “dis-nai” o “esta noche”. »¹⁷ L'ironie vise, ici, à parodier le renvoi à la musique et, par glissement, la langue nord-américaine. Le jeu de mots phonétique et suggestif fait allusion au symbole américain par antonomase, Disney. Mais c'est aussi une mascarade parodique de la langue anglaise : « this night ». Ce jeu de mots ne manque pas de rappeler le sous-titre aux références musicales qui attestent le ton ironique de la chronique en la transformant en parodie¹⁸. Aux dires de J.-M. Schaeffer, « la parodie et le pastiche ont une finalité ludique, le travestissement et la charge une finalité satirique [...]. »¹⁹ En somme, le recours à la dérision, à la parodie, vise à rendre plus manifeste les excès du néolibéralisme sur la jeunesse, les promesses du rêve américain qui diffèrent sans cesse un avenir heureux qui n'arrive jamais pour les jeunes de « la pobla ». En parodiant la

¹⁵ Guerra Cunningham, Lucía, « Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel », *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, N°56, 2000, p. 84.

¹⁶ G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 2003, [1982], p. 39-40.

¹⁷ P. Lemebel, « La esquina es mi corazón (o los New Kids del bloque) », *La esquina es mi corazón*, Santiago de Chile : Seix Barral, 2001, p. 31.

¹⁸ Le titre « *La esquina es mi corazón (o los New kids del bloque)* » parodie le nom d'un groupe de musique pop nord-américain : New Kids on the Block.

¹⁹ J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Seuil, 1989, p. 123-124.

structure linguistique anglaise, nous découvrons non seulement une figure rhétorique mais aussi un genre littéraire qui ajoutent à l'hybridité des chroniques. « Moins violente, mais plus plaisante, qui témoigne de la même façon d'un esprit critique, la parodie est une autre stratégie de l'écriture de la chronique. [...] Elle est, de fait, plus souvent un genre littéraire qu'un simple procédé. Cependant, son utilisation peut se réduire à l'imitation déformante d'une figure de rhétorique, d'un style, d'une forme d'expression » souligne Françoise Léziart²⁰. En outre, l'ironie et la parodie corroborent le langage « camp » dont le jeu de mots en est la figure, par exemple « Chile mar y cueca », comme le remarque Stéphanie Decante²¹. Par le truchement du jeu de mots homophonique, le chroniqueur (re)sémantise, ou encore (re)sémentise (de l'espagnol « semen »). C'est en errant génériquement que ces liens tissent un espace genré que l'œil du chroniqueur fragmente et donne à voir, soit un genre hybride qui traverse les chroniques ici re-cueillies : les reportages dans « *La esquina es mi corazón (o los News Kids del bloque)* »,²² l'hommage, la dédicace dans « *Las amapolas también tienen espinas* » (*a Miguel Ángel*), le tableau naturaliste dans « *Coleópteros en el parabrisas* »²³, ou encore dans « *Chile mar y cueca* ». Cette chronique déplace la vision de la fête nationale (le 18 septembre) qui n'en sera pas une pour la servante car ce que la chronique nous offre est un tableau proche du naturalisme indigéniste où s'ensuit la description de l'exploitation de la jeune femme pauvre par la femme riche. La chronique exhibe un genre que déjà les précurseurs de cette dernière avaient générée : le naturalisme mêlé de romantisme.

D'autre part, elle exhibe le genre du clip video de « *Barbarella clip (o esa orgía congelada de la modernidad)* » :

Pero en el clip no hay perversión, porque el guante censura del editor ya descuartizando en cuadros de consumo la carnicería estética donde la tijera entra justo cuando el zoom-in amenaza a una florida vagina (corte). [...] Cuando Madonna besa en la boca a su original y las

²⁰ F. Léziart, *La Chronique au Mexique. Un genre littéraire ?*, Paris, Université La Sorbonne Nouvelle, Paris III, sous la direction de Claude Fell, 1992, p.534-535.

²¹ Decante, Stéphanie, « Chroniques et travestissements génériques dans l'œuvre de Pedro Lemebel », in M. Soriano (comp.), *Genre(s). Formes et identités génériques 1*, Montpellier, Université de Montpellier III, Colloque International des 22-23 juin 2001, p. 319.

²² F. Léziart, *op.cit*, p. 391-395. Le texte est un espace de parole pour la jeunesse marginalisée. Au niveau de la structure, une technique journalistique proche du reportage permet une présentation du sujet, l'intervention d'un témoin oral, la projection dans le futur dans la conclusion du journaliste. Cette forme renvoie au « New Journalism » qui se rapproche du journalisme d'enquête. Cette forme des néo-journalismes a fait éclater les carcans conventionnels de la presse et ouvert un éventail plus large des moyens d'informer. Tom Wolfe définit ainsi cette nouvelle forme de réalisme en littérature : « ...it was possible to write accurate non-fiction with techniques usually associated with novels and short stories. » F. Léziart constate à ce propos que : « Le « New journalism » n'est plus le reflet des prises de position officielles. Les journalistes ne cautionnent plus les intérêts ou les valeurs du pouvoir des institutions en place. [...] le discours de ces journalistes assume une double mission : informer, mais aussi et surtout dévoiler tout en séduisant. La fonction référentielle, dénotative du langage se double d'un métalangage critique connotatif, démystificateur qui produit un effet cathartique sur le lecteur. »

²³L'écriture lémébélienne secoue le canon littéraire, à l'instar des coups de freins qui secouent les voyageurs, en montrant une scène naturaliste dont l'ironie de la lettre évince le pathos. D'autre part, la chronique devient porte voix de l'oralité populaire de la rue. La description de la scène est analogue à la réalité quotidienne que le registre familier corroboré : “El « Todo, todo » musicante rebasa las penas de los obreros, que se permiten apoyar la cabeza en el vidrio para soñar a la Daniela Romo y enjugarse su zampa rumbera. Ese mismo “Todo, todo” anima al chofer que mete chala al acelerador y pega unos frenazos que pliegan en acordeón las charchas de la gorda sobre el caballero pituco, que disgustado se arregla el sombrero. Mientras sube un show peregrino de guitarras que opacan a la Daniela, con el metal destemplado de una garganta que trina lágrima pagana.”

dos Marylinas se fragmentan lésbicas en la copia de la copia (censura). Cuando la misma Madonna se traga un crucifijo (corte). Cuando el mismo crucifijo comienza a erectarse (insert).²⁴

D'autres genres tracent l'errance, notamment, du conte, dans « *Lucero de mimbres en la noche campanal* » où le récit biblique est pastiché, de l'essai dont le référent à l'hypotexte de Roland Barthes marque le ton dans « *Barbarella clip (o esa orgía congelada de la modernidad)* ». La cible de l'ironie est la consommation de la société moderne qui a transformé l'érotisme en produit de consommation où l'exhibition érotique est devenue un argument de vente. La chronique s'apparente à l'essai, un essai sur la nudité dans nos sociétés modernes de consommation. En revanche, ne perdons pas de vue que la citation n'est jamais à l'identique et qu'elle vise plutôt à accréditer le genre, comme le signale J-M. Schaeffer²⁵. En outre, l'errance traverse les titres dont la fonction travestissante est didactique comme le suscitent les transformations et les convocations qu'ils exposent entre parenthèses (*o los News Kids del bloque*), (*o « arreglate Juana Rosa »*). Certes, comme le fait remarquer Gérard Genette :

Il y a [...] dans le titre une part, très variable bien sûr, d'allusion transtextuelle, qui est une ébauche de « contrat » générique.

La forme la plus voyante et la plus efficace de l'allusion est la déformation parodique. Cette forme convient spécialement à la production journalistique contemporaine, toujours à court de titres et en quête de formules « frappantes »²⁶.

Enfin, le devenir que l'errance générique corrobore est d'ailleurs explicite dans le devenir animal que les titres évoquent : anacondas, caracol, escualos, lagartos, tarántulas, coleópteros, leopardo. Les devenirs participent du travestissement de l'écriture et de l'errance générique (textuelle et sexuelle).

Épitexte : Les confidences que nous proposent les chroniques sont autant de « secretos a voces » comme se plaît à les nommer l'auteur lui-même. À la question suivante que nous lui avons posée, à savoir si le genre des chroniques s'inscrit dans un genre de l'intimité, Pedro Lemebel répond :

— Pero es la intimidad espectacularizada. ¿Te fijas? También hay una trampa allí de que te lo estoy diciendo a ti y se está transmitiendo para todo Chile, no cierto. (Risas). Tiene que ver con eso. [...] Allí se hace íntimo. Allí se hace íntimo porque se parte con la idea de ese secreto, ah, de ese secreto a voces que podrían ser las crónicas²⁷.

Dans le fil du genre sentimental, le genre journalistique de la « presse people » surgit dans les commentaires concernant l'acteur Franco Nero et le personnage du film *Querelle* que la chronique « *La Babilonia de Horcón* » convoque. Néanmoins, l'intérêt que suscite la révélation du secret, dont la chronique est porteuse, réveille le chroniqueur voyeur délateur à l'instar du lecteur. La chronique, comme la définit son propre auteur, est « un secreto a voces ». Le genre

²⁴ P. Lemebel, « *Barbarella clip (esa orgía congelada de la modernidad)* », *La esquina es mi corazón*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2001, p. 90.

²⁵ J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989 p.164-165. Arthur Danto cité par J.-M. Schaeffer le fait d'ailleurs remarquer : « citer dans une œuvre donnée le fragment d'une œuvre donnée, ce n'est pas répéter le fragment en question, mais le rapporter : le référent n'est plus le référent du texte cité mais ce texte lui-même. Cela signifie qu'à strictement parler les phénomènes citationnels ne sont pas des phénomènes d'identité textuelle. » Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard, Harvard University Press, 1981, p. 37-38.

²⁶ G. Genette, *op.cit.*, p. 54.

²⁷ Entretien avec l'auteur du 22 octobre 2004 à Santiago du Chili.

trahit, alors, le sens du terme, le mystère, ce qui doit être tenu caché, ce qu'il y a de plus intime, en créant ainsi une complicité pactisée par la lecture entre le « chroniqueur » et le lecteur. C'est aussi une forme qui rend public l'espace privé. « Formas discursivas como *la revelación del secreto, el rumor, la negación civil al olvido* constituyen la narrativa principal del *Rompimiento del pacto de silencio* de la que Lemebel es voz principal. » constate F. Blanco²⁸. La parole comme le contraire du silence déferle sur l'espace textuel, ou comme le relève Rosalba Campra : « Palabra como lo contrario de silencio, entonces; pero también como lo contrario de máscara. Palabra como identidad. »²⁹ La parole, la révélation du secret, la chronique, sont autant de formes discursives qui brandissent les artifices (masques) pour mieux insister sur le réalisme grotesque. Le travestissement dévoile plus qu'il ne cache l'homosexualité ou l'imaginaire lémébélien, ses « homonarios »³⁰.

Pour conclure, le cordon ombilical qui nous mène à la confidence des mystères de sociétés secrètes est devenir scriptural et générique liant. Cependant la figure du travesti ou de la folle dont le genre pluriel décentre le nombril en une multitude sociale et générique traverse les lieux qui font, somme toute, liens. Nous voyons comment l'errance générique littéraire captive la dérive identitaire qui, finalement, est dérive néo-baroque. L'errance générique caractérise le devenir du corps désirant comme le suggère, dès le paratexte, le feu d'artifices d'intitulation baroque. Ce dernier lie l'esthétique « neobarrocha » des chroniques lémébéliennes³¹, d'où « el travesti surge, entonces, como metáfora de la hibridez genérica y discursiva. [...] Es la escritura que finalmente invita al “festín barroco” que con sus espejos y sedas se visten y travisten para luego desnudarse en el neobarrocho lemebeliano o como lo llamaría Sifuentes el “homobarroco” lemebeliano » énonce Karina Wigozki³².

Par le travestissement intertextuel, l'hypertexte est le lien avec l'hypotexte, ou encore l'hypofilm, l'hypoclip comme dans les exemples observés auparavant. Donc, d'hyper à hypo en passant par « homo » nous retrouvons un suffixe qui s'ajoute au langage métaphorique genré lémébélien dont l'esthétique est « neobarrocha ». Or, le trompe-l'œil néo-baroque ne doit pas tromper un lecteur averti. Certes « les non-dupes errent »³³ car la plupart des chroniques sont celles d'un véritable drame. « *Anacondas en el parque* » retrace la chronique d'un jeune en fuite face aux forces répressives qui trouve la mort. « “Cómo no te voy a querer” (*o la micropolítica de las barras*) » raconte comment l'alcool tue un groupe de jeunes. « *La música y las luces nunca se apagaron* » et « *Las amapolas también tienen espinas* (*a Miguel Ángel*) » décrivent la chronique d'un crime homophobe. Enfin, « Ojo de loca no se equivoca ». C'est, du reste, ainsi que s'intitule la nouvelle colonne de l'auteur dans *La Nación de Domingo*.

L'errance qui charme du pré-texte à l'épitexte nous dévoile la culture « queer » et l'alors « chroniqueur » est « chroniqueer » que le fractal journalistique d'une forme brève lie, car : « [...] le fractal n'est [...] qu'une réalisation de ce que Deleuze désigne comme le *pli* et l'on

²⁸ F. Banco, *Reinas de otro mundo. Modernidad y Autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*, Santiago, LOM, 2004, p. 28-29.

²⁹ R. Campra, *La identidad y la máscara*, México, Siglo Veintiuno editores, 1987, p. 122.

³⁰ Nous adaptons ce terme à l'instar du titre de l'ouvrage de Kirkwood, Julieta, *Feminarios. Recopilación y notas de Sonia Montecino Aguirre*, Santiago, Ediciones Documentas, 1987.

³¹ Plutôt que baroque, nous préférons « neobarrocho » car il est possible d'établir des liens de filiations parodiques entre l'esthétique du *neobarroco* de Sarduy, celle de Néstor Perlongher qui la redéfinit comme *neobarroso* et celle de Lemebel, adaptée en *neobarrocho*, en référence au fleuve Mapocho, comme le souligne aussi Stéphanie Decante, *art. cit.*, p. 319.

³² Karina Wigozki, “El discurso travesti o el travestismo discursivo en *La esquina es mi corazón: Crónica urbana de Pedro Lemebel.*”,

<http://www.class.uh.edu/MCL/faculty/zimmerman/lacasa/Estudios%20Culturales%20Articles/Karina%20Wigozki.pdf>

³³ P. Rey, *Une saison chez Lacan*, Paris, Seuil, col. « Points », 1999.

pourrait écrire : un pli de plis. »³⁴ Ainsi l'errance générique lit/lie le texte. L'écriture travestit en dépliant de multiples textes que la capture de la lecture différée déplie après que l'œil du « chroniqueer » la captive dans son écriture qui lie l'hybridité littéraire et sexuelle : littérature, journalisme, cinéma, chanson, conte, parodie, travestissement, homosexualité, bref, errance générique in-finie...

Bibliographie

- Blanco, Fernando, *Reinas de otro mundo. Modernidad y Autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*, Santiago, LOM, 2004.
- Campra, Rosalba, *La identidad y la máscara*, México, Siglo Veintiuno editores, 1987.
- Guerra Cunningham, Lucía, « Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel », *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, N°56, 2000.
- Decante, Stéphanie, « Chroniques et travestissements génériques dans l'œuvre de Pedro Lemebel », in Soriano, Michèle (comp.), *Genre(s). Formes et identités génériques 1*, Montpellier : Université de Montpellier III, Colloque International des 22-23 juin 2001.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 2004.
- García Márquez, Gabriel « El periodismo es un género literario », *La Nación*, Santiago, décembre 1995.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 2003.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 2002.
- Kirkwood, Julieta, *Feminarios. Recopilación y notas de Sonia Montecino Aguirre*, Santiago, Ediciones Documentas, 1987.
- Lemebel, Pedro, *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2001.
- Léziart, Françoise, *La Chronique au Mexique. Un genre littéraire ?*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, sous la direction de Claude Fell, 1992.
- Maffesoli, Michel, *L'ombre de Dionysos*, Paris, Librairie des Méridiens, 1985.
- Park, Robert, E. *Human Communities. The city and Human Ecology*, New York, Free Press, 1992.
- Perlongher, Néstor, *El negocio del deseo*, Buenos Aires, Paidós, 1999.
- Rey, Pierre, *Une saison chez Lacan*, Paris, Seuil, col. « Points », 1999.
- Rotker, Susana, *Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí*, La Habana, Casa de las Américas, 1992.
- Sarduy, Severo, *Barroco*, Paris, Gallimard, 1991.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, avril 1989.
- Wigozki, Karina, “El discurso travesti o el travestismo discursivo en *La esquina es mi corazón: Crónica urbana de Pedro Lemebel*.”, <http://www.class.uh.edu/MCL/faculty/zimmerman/lacasa/Estudios%20Culturales%20Articles/Karina%20Wigozki.pdf>

³⁴ S. Sarduy, *Barroco*, Paris, Gallimard, 1991, p. 212.