

Le Travesti rachildien : une *phemme* comme il faut

Nigel Lezama
Brock University

Après la chute de l'Ancien Régime avec ses lois somptuaires qui règlementaient l'accès aux tissus, vêtements et couleurs selon la classe sociale, le nouvel ordre bourgeois fait du vêtement un (sinon le plus important) de ses outils pour le contrôle de l'identité sociale et sexuelle. Cependant, le plus grand accès à la mode, grâce à la production capitaliste et moderne, fait du vêtement un voile qui dissimule l'appartenance de classe et fragilise l'identité de genre de l'individu. Dans le travail qui suit, je propose d'analyser la figure du travesti à la fin du XIX^e siècle, dans la mesure où sa praxis vestimentaire profite de la fonction occultante du vêtement moderne pour forger une nouvelle identité de genre distincte de celles rattachées par l'idéologie à la biologie. Afin d'explicitier la praxis du travesti, il sera nécessaire d'avoir recours à la notion psychanalytique du fétichisme, une déviation psychique qui permet au sujet psychologique masculin de voiler la réalité de l'anatomie féminine perçue comme perturbante, grâce à un investissement libidinal dans un vêtement quelconque, en général un vêtement physiquement proche de la source de l'angoisse. L'absence d'un pénis chez la mère pousse l'enfant à imposer un voile psychique (tout autant que physique) pour pallier à son bouleversement.

De prime abord, ma discussion privilégiera le contexte historique et la théorie psychanalytique du fétichisme afin d'explicitier la façon dont le vêtement féminin sert de voile sur lequel l'homme a pu projeter sa propre valeur sociale hégémonique. Je me pencherai ensuite sur la mise en scène littéraire d'un personnage dandy, Paul-Éric de Fertzen, dans *Les Hors Nature* de Rachilde. Dès son apparition à l'orée du siècle, le dandy est un personnage chez qui la masculinité et la féminité s'imbriquent dans ses pratiques vestimentaires, ainsi que dans sa représentation littéraire. À la fin du siècle, au moment où écrit Rachilde, la féminité semble éclipser la masculinité au point qu'il est possible de déterminer une généalogie commençant avec le dandysme, et aboutissant à l'esthétique de la *drag queen*. Le troisième volet de ce travail mettra en lumière ce fétichisme vestimentaire du dandysme qui trouve son apogée dans la figure du travesti rachildien. Cette dernière assume un rôle double; elle est à la fois sujet et objet du fétichisme engagé dans la création d'un nouvel être qui dépasse, par le biais vestimentaire, la binarité idéologique homme-femme/masculin-féminin.

La *Grande Renonciation masculine*, phénomène vestimentaire théorisé par le psychanalyste J. C. Flügel en 1930, évoque l'épuration subite, mais continue, du

vêtement masculin commençant à la fin du XVIII^e siècle¹. Concomitamment avec cette renonciation, le vêtement féminin accumule de plus en plus d'encombrements, avec des bijoux, des accessoires, une ampleur incommode et une décoration excessive. Bref, la sexualité masculine s'est voilée derrière un vêtement uniforme et peu révélateur tandis que la femme est devenue un « sex-symbol »². Eugénie Lemoine-Luccioni propose, dans son excellent ouvrage *La Robe : Essai psychanalytique sur le vêtement*, que l'établissement de ce système vestimentaire binaire – la « simplicité » masculine s'opposant à l'afféterie féminine – a transformé la femme en figure phallique : dorénavant, elle a le devoir de représenter le statut, la richesse et le pouvoir de l'homme auquel elle est liée par la recherche excessive de son vêtement. Lemoine-Luccioni propose une formule qui cristallise la nouvelle hiérarchie symbolique des sexes : « À elle donc la beauté, l'éclat, les bijoux; à lui le pouvoir – du moins dans une certaine classe. Elle se montrait; il agissait » (*Robe* 86). La fonction phallique que la femme fut contrainte d'assumer pointe le fétichisme inhérent du vêtement féminin ainsi que de tout vêtement moderne : son rôle ambivalent est de voiler l'« artifice » du statut investi de l'homme tout en accordant un « naturel » à sa dominance. Sous le règne de la modernité économique, le vêtement est tenu d'élaborer et expliciter le personnage social aux dépens de son autonomie politique et psychologique, afin d'étayer l'ordre social. L'arbitraire d'aligner anatomie et identité fait du vêtement un voile qui transforme tout corps en corps social.

Dire que la pratique vestimentaire moderne est un fétichisme, c'est faire appel à la théorie freudienne du désaveu (le *Verleugnung*). Selon Freud, la réalisation de l'absence d'un pénis chez la mère déclenche le complexe de la castration chez l'enfant mâle, lequel échafaude une barrière psychologique dont la seule raison d'être est de dénier cette absence traumatisante. Cette barrière trouve sa densité grâce à un objet désormais investi d'un surplus libidinal – souvent un vêtement – et permet à l'enfant de maintenir le phantasme de la plénitude maternelle (cf. Freud 1927). Toutefois, la présence de cet objet investi (le fétiche) est également la marque du manque : sans manque, il n'y a aucun besoin de fétiche; ainsi, l'enfant échafaude un système antinomique; le psychanalyste Octave Mannoni a pointé cette aporie dans le titre de son important article « Je sais bien, mais quand même ». Le fétichisme existe dans la rencontre d'une croyance et de son apostasie.

Sous le régime idéologique du XIX^e siècle, tout un chacun est porté à maintenir une relation fétiche avec le vêtement; en tant que système de symbolisation du statut social et de l'identité de genre de l'individu, le vêtement marque la fragilité, sinon l'absence, de ce qu'il est tenu à renforcer – précisément comme chez l'enfant œdipien qui maintient le désaveu d'une réalité traumatisante en investissant un vêtement avec le pouvoir « magique » de l'organe supposé manquant. En tenant compte de son fétichisme, le vêtement met en lumière le manque qu'il est supposé camoufler. Lemoine-Luccione le souligne : « Mais le vêtement se regarde. Il ne sert qu'à cela :

attirer le regard et le fixer ailleurs que sur la faille, mais assez près tout de même; sur les bords. Ainsi maîtrise-t-il tant soit peu l'angoisse. C'est sa fonction phallique » (*Robe* 31). C'est ce court-circuitage dans la fonction fétiche du vêtement que s'approprie le travesti pour monter son système de représentation. Le paradoxe du vêtement, dans la mesure où il voile et dévoile simultanément le manque de tout corps, le rend particulièrement apte à la représentation transgressive. En tant que figure qui franchit la barrière séparant le masculin et le féminin – dans l'optique idéologique du XIX^e siècle, celui qui arbore le « manque » féminin et démontre l'« avoir » masculin par sa pratique vestimentaire³ –, le travesti présente une activité propice pour comprendre le fétichisme du vêtement, c'est-à-dire le mensonge que le vêtement idéologique perpétue en étayant la perception hégémonique des genres.

Le travestissement a une longue histoire de pratique et de proscription. Michel Erlich en fait le bilan dans son article « Transgressions corporelles et vestimentaires », dans lequel il explique que, bien que l'« inversion vestimentaire » soit intégrée aux pratiques du sacré chez les Grecs et les Romains de l'Antiquité et qu'elle soit ensuite frappée de l'interdit dans la Bible, le transsexualisme est seulement évoqué pour la première fois dans le discours médical du début du XIX^e siècle dans le travail d'Esquirol, qui en fait un délire; 50 ans plus tard, Krafft-Ebing le range avec l'homosexualité en tant que maladie mentale. Cependant, dans sa pratique au XIX^e siècle, le travestisme se prouve plutôt une transgression sociale, sinon politique. Erlich fait appel au mouvement de la rationalisation du vêtement féminin du milieu du XIX^e siècle pour en faire le point : « L'inversion vestimentaire a été l'une des premières revendications féministes. Dès 1850, Hélène Marie Weber s'exprimant à la Convention des Droits de la Femme de Worcester (Massachusetts) prédisait que "d'ici dix ans, les femmes seront habillées comme des hommes dans la plupart des pays civilisés" » (*Transgressions* 62). Le travestisme chez la femme se range parmi les gestes qui confortent l'idéologie dans la mesure où la pratique ne conteste nullement l'apparente suprématie politique masculine; historiquement, il a été considéré comme logique que la femme convoite le pouvoir masculin et ses accessoires. Le travestisme chez l'homme a subi, par contre, une répression beaucoup plus aigüe que celui de la femme, rappelle Erlich, précisément à cause de la perception de *lèse masculinité* impliquée dans la cette apparente renonciation. L'homme qui se travestit souligne deux faits simultanément : que l'hégémonie masculine n'est pas toute puissante; l'homme peut choisir d'y renoncer en endossant le vêtement féminin; et ainsi, que la masculinité et ses accessoires ne sont qu'un uniforme que l'homme peut choisir ou non d'arborer. Le travestisme de l'homme souligne que la masculinité est arbitraire et artificielle.

Les Hors Nature. Du dandysme à la drag queen...

Les Hors Nature. Mœurs contemporaines (1897), roman saugrenu et splendide, s'inscrit dans l'esthétique décadente de son auteure Rachilde; cependant, la représentation du dandysme dans ce roman est une évolution de l'esthétique de l'androgynie qui annonce la praxis « drag » de la fin XX^e et début XXI^e siècles grâce à la mise en scène d'une figure qui dépasse le double binaire, homme-femme/masculin-féminin. De ce fait, la lecture des *Hors Nature* suscite le même sentiment de déstabilisation que l'on éprouve devant la *drag queen*, cette grande *évadée* du genre. Le roman met en scène une figure de travesti, Paul-Eric de Fertzen, un éphèbe dans la longue lignée du XIX^e siècle littéraire de beaux dandys rusés et élégants, commençant, *grosso modo*, avec Julien Sorel de Stendhal, passant par le vicomte de Saint-Remy d'Eugène Sue et continuant jusqu'au Dorian Grey d'Oscar Wilde. Sous la plume de Rachilde, pourtant, le dandy atteint son *apothéose* (un terme fétiche de l'auteure). Dans le monde rachildien, les codes du dandy – l'efféminement, le goût du luxe et le déclin tragique – sont portés à leur apogée dans la mise en scène du travesti.

Dans son article « Everything Else Is Drag » (2013), Ramey Moore se propose de définir le drag, tout en préservant sa multiplicité de praxis possibles. Ce chercheur souligne d'abord que le vêtement est l'outil principal dans la praxis drag. En affirmant que le travestisme est systématiquement lié au drag, il met le point sur le fait qu'il existe néanmoins une distinction à faire : le travestisme fait partie du drag, mais ce n'est ni le facteur *sine qua non* ni le seul déterminant; tout travestissement n'est pas un drag. Moore suggère que le drag est un geste qui a le potentiel de libérer l'identité de genre de la réification, qui, selon le travail de Butler a lieu à cause de la dialectique misogyne et asymétrique ayant ses racines dans le *cogito* cartésien : masculinité, culture et rationalité mises en opposition avec féminité, nature et soma. Selon Moore et suivant la thèse de Butler, l'identité de genre se complique et donne naissance à de nouvelles identités transgressives et/ou parodiques par le biais de la performance. C'est-à-dire que le geste créateur de la *drag queen* (qu'il s'inscrive dans la transgression ou la parodie) révèle l'arbitraire des constructions d'identités sexuelles basées sur un soi-disant naturel biologique. La parodie, comme celle qu'opère la *drag queen*, suivant la thèse de ce travail, dénonce l'artificialité des pratiques (parmi lesquelles vestimentaires) que l'ordre social établit pour former des identités de genre collées sur la biologie afin de les rendre culturellement intelligibles. Butler pousse plus loin ce constat en proposant également que la subjectivité, voire l'identité authentique, se construit précisément par le biais de ce geste parodique. Je propose que la *drag queen* s'affuble d'une identité de genre qui met en lumière l'inauthenticité de la pratique vestimentaire féminine par son adoption de cette pratique, pour dépasser les limites idéologiques imposées sur le genre. Grâce à un acte qui s'inscrit lui-même dans le fétichisme vestimentaire, la *drag queen* souligne

indubitablement le caractère fétiche (à la Mannoni) de l'idéologie du régime bourgeois, qui prend racine au XIX^e siècle mais maintient toujours sa prédominance politique.

Parler de « drag queen » quant à la décadence fin-de-siècle, c'est prêter le flanc à un jugement d'anachronisme : il n'existe aucune « drag queen », à proprement parler, sous le Second Empire ni la Troisième République. Néanmoins, la mise en scène du luxe vestimentaire dans *Les Hors Nature* annonce la praxis de la drag queen contemporaine, qui, par l'usage d'un vêtement luxueux, forge une identité qui chevauche le masculin et le féminin, puisque le vêtement hautement orné de la *drag queen* fonctionne comme un miroir grossissant sur le manque inhérent à tout sujet psychologique. Lemoine-Luccioni explicite le rôle du vêtement du travesti : « Le travesti cache et nie le trou du sexe. La fonction du vêtement y est celle de couverture phallique » (*Robe* 119). La fonction du vêtement reste ainsi dans le domaine symbolique. Il devient *a fortiori* l'arme essentielle pour celui qui cherche à symboliser son identité autrement que liée à une biologie défaillante.

La mise en scène de l'éphèbe Paul-Eric de Fertzen, dans *Les Hors Nature*, annonce l'élasticité du genre que privilégie la praxis drag. Dans la scène d'ouverture du roman, il est évident que le garçon ne s'identifie pas avec un genre particulier, mais qu'il glisse d'un pôle à l'autre, détachant ainsi le genre de l'anatomie et démontrant une identité de genre fluide et mordante. Pour ce faire, Rachilde présente d'abord comment le corps seul peut dépasser le rôle qu'impose le biologisme du régime bourgeois. Dans cette toute première scène du roman, l'auteur dévoile le corps du garçon pour en exhiber la vérité perverse : « Devant l'immense glace, qui, dressée d'un bout à l'autre de la muraille, paraissait envahir la pièce comme un fleuve silencieux et y noyer à jamais la réalité des choses, Paul-Eric de Fertzen s'habillait » (Rachilde 3). En faisant un clin d'œil au dandy baudelairien, qui « doit vivre et dormir devant un miroir », Rachilde insiste sur l'artifice nécessaire au travestissement. Chez Baudelaire, le miroir permet au dandy un narcissisme qui le sort de l'économie du désir bourgeoise. Dans la mise en scène de Rachilde, le miroir, supposé offrir un reflet fidèle de la réalité, devient un voile qui cache la « réalité des choses » pour laisser place à l'artifice.

Le regard narratif passe de suite au gros plan sur le corps du garçon afin de confirmer l'hypothèse d'un lectorat averti, qu'il s'agit d'un dandy : « Svelte, souple, le très jeune homme se contemplait, de profil » (Rachilde 3). Tout comme ses dandys prédécesseurs (Julien Sorel, Lucien de Rubempré, etc.), la sveltesse du corps, la souplesse de la taille et la jeunesse de la personne font partie des codes littéraires pour évoquer le dandy. Le regard narratif et l'accumulation des qualificatifs « svelte », « souple » et « jeune » signalent un corps à l'encontre d'une masculinité « pure »⁴. Le dandy a d'ores et déjà un corps foncièrement travesti. Dans la suite de la description, Rachilde fait allusion à la féminité inhérente du corps dandy : « dans une féline torsion de buste, faisant saillir sa hanche, et avec des gestes lents, des étirements calculés de bras, il allait à la rencontre de son double » (*ibid.*). L'érotisme de cette première scène

du roman, en plus de piquer la curiosité leste du lecteur, situe ce corps du côté féminin de la dyade idéologique : le corps de Paul-Eric est non seulement *montré*, mais il est montré tout au milieu de sa gestuelle séductrice. Le narrateur n'évoque aucun vêtement dans cette scène où le corps est morcelé et ciblé dans ses parties constituantes. L'apparente nudité du corps affirme que la fonction fétiche ne se restreint pas au vêtement, mais s'impose également sur le corps lui-même. Dans son travail sur le fétichisme, Baudrillard affirme qu'« [e]n dépit de ses velléités "libératrices", elle [la nudité] ne s'oppose plus radicalement au vêtement, elle n'en est qu'une variante, qui coexiste avec toutes les autres dans le processus systématique de la mode » (*Fétichisme* 221). Le corps, comme le vêtement, s'inscrit dans un système discursif déterminé par le régime bourgeois. Dans ce système, le corps, même nu, est voilé par le discours afin d'exhiber son intelligibilité et son assujettissement à l'idéologie bourgeoise. Le dandy rachildien souligne d'emblée deux constats, tous les deux révolutionnaires sous le régime bourgeois : *primo*, même dévoilé, tout corps est habillé d'idéologie; et, *secundo*, dans une optique qui annonce la théorisation du genre de Butler, le corps dévoilé du dandy souligne que *masculinité* et *féminité* ne sont pas des états distincts, mais plutôt deux caractéristiques partagées, plus ou moins, *dans* le corps de l'individu. Baudrillard rappelle que ce que l'idéologie bourgeoise cherche à garder distinct et à réifier – la différence identitaire basée sur l'anatomie – est une construction nécessaire au bon fonctionnement de l'ordre social. Cependant, tout corps, quelque soit le sexe, abrite des qualités masculines et féminines.

Le masculin/féminin : nul être n'est « par nature » assigné à un sexe. L'ambivalence sexuelle (activité/passivité) est au cœur de chaque sujet, la sexuaton est inscrite comme différence dans le corps de chaque sujet, et non comme terme absolu lié à tel organe sexuel. La question n'est pas « d'en avoir ou pas ». Mais cette ambivalence, cette valence sexuelle profonde doit être réduite, car elle échappe comme telle à l'organisation génitale et à l'ordre social. (*Fétichisme* 222)

De par une représentation qui met au premier plan la beauté et la perversité, le corps dévoilé dans l'incipit des *Hors Nature* annonce le désengrenage du système idéologique du sexe, du genre et de la sexualité. Le dandy, même avant de se travestir, dévoile le côté idéologique de la construction de l'identité sexuelle.

Le cri de la soie

Le voile, dans le sens le plus concret, est une étoffe qui cache quelque chose. Sur le plan psychanalytique, le voile est imbu d'un pouvoir quasi magique d'idéaliser ce qui est caché. Dans une autre scène du roman, qui annonce un constat sur le fétichisme de l'homme de l'étude de 1910 du psychiatre de Clérambault, sur la fixation érotique des étoffes chez la femme⁵, Paul-Eric sculpte et étreint un morceau d'étoffe. Le narrateur révèle : « En deux gestes savants, à la fois gestes de sculpteur et gestes d'amoureux, Paul avait creusé et arrondi la mollesse du damas, le serrant au milieu comme une taille et le déroulant de chaque côté comme une robe longue à plis bouffants... » (Rachilde 79). Dans le fétichisme masculin, le tissu est imbu de sa propre autonomie. De Clérambault explique à ce sujet : « La perversion du fétichiste qui voit ou qui rêve son fétiche, ou s'en caresse reste un hommage au sexe adverse; le frottement même de ce fétiche contre l'organe mâle représente moins une masturbation qu'un coït » (*Passion* 58-59). Selon le psychiatre (et seul maître avoué de Lacan), l'objet fétiche gagne, en raison de son statut même de fétiche, la valeur d'une personne. La mise en scène de Rachilde montre ce transfert libidinal qui accorde une subjectivité à l'objet investi : « Pris au piège qu'il s'était tendu, Paul sombra jusqu'au spasme en pleine illusion, et la superbe soierie eut comme un rôle sourd » (80). Le narrateur dépeint la jouissance perverse du fétichiste; il est évident que ce dernier investit sur le plan libidinal l'objet fétiche. Toutefois, le narrateur relève aussi le plaisir qu'éprouve l'étoffe, qui « eut comme un rôle sourd ». La diégèse se met au diapason du fétichiste, en peignant le plaisir supposé de l'étoffe. Rachilde montre que l'économie du travestissement, qui commence par le dévoilement de l'idéologie qui enveloppe le corps, passe par une étape mitoyenne essentielle, celle de l'investissement libidinal dans l'étoffe, le voile fétiche.

Paul-Eric retrouve dans la bande de tissu la préfiguration de son propre travestissement, ce qui est révélé dans ses paroles lorsqu'il étreint l'étoffe.

Chère illusion d'une illusion, murmura Paul [...], forme vague de l'impératrice qui est mieux que l'impératrice, apparence de femme mille fois meilleure que la femme, très pure courtisane dont les froids enlacements donnent le vertige à la courtisane, amante des amantes qui n'as pas de bouche pour dire leurs noms et qui les appelle de si loin, traîtresse qui fuis les doigts et les envenime, peau de panthère blanche qui aurait l'odeur de la neige si la neige pouvait embaumer, je t'adore.... (Rachilde 79-80)

Cette scène dévoile le stage intermédiaire du fétichisme dans l'économie du travestissement : au début de la diégèse, la libido de Paul-Eric se dirige vers lui-même, son plaisir était masturbatoire; lorsqu'il retrouve un objet fétiche, il redirige son désir

pour le cibler. De fait, dans son accès à la jouissance, il semble comprendre de façon cohérente l'enjeu de son désir : l'étoffe est l'« illusion d'une illusion »; « apparence de femme » qui dépasse la femme; une « très pure courtisane ». Cette énumération de superlatifs et d'apories que le jeune homme adresse à l'étoffe représente l'essence contradictoire de l'objet investi. De sa nature, le fétichisme est un système fondé sur le maintien de deux croyances qui se nient mutuellement : l'existence et l'absence du phallus maternel. Mannoni explique que le fétichiste « has disavowed the experience that proves to him that women do not have a phallus, but he does not cultivate the belief that they have one; he cultivates the fetish because they do not have one » (*Same* 70). La jouissance perverse qu'extrait Paul-Eric de l'étoffe est celle qui trouve son origine dans le voile qui permet l'idéalisation de la bien-aimée (qui devient « l'illusion d'une illusion ») par un déni de la réalité. Le stade ultime de l'idéalisation a lieu lorsque le travesti endosse le voile pour lui-même devenir *l'illusion d'une illusion*.

Femme fétiche, femme effacée

À l'encontre de la création d'un être qui surpasse et démonte la dichotomie masculin-féminin par le travestissement de l'homme, le corps de la femme s'anéantit derrière la splendeur du vêtement luxueux et fétiche dans le monde rachildien. Porté au caprice, Paul-Eric séduit et s'empare de la femme de chambre de son ancienne maîtresse. Jane Monvel, « créature sans sexe » avec la grâce « d'un joli singe apprivoisé » (Rachilde 27), devient rapidement aussi fantaisiste que son nouveau maître. Ils décident que l'ancienne femme de chambre deviendra actrice et que Paul-Eric lui fera monter son propre spectacle. La nuit de la première, Paul-Eric et son frère passent dans les coulisses voir la protégée monter sur les planches :

... Jane Monvel s'avancait, grave, recueillie, tenant un lis d'argent à la main, traînant derrière elle, avec une enfantine majesté, la longue queue de sa robe de damas blanc. Des manches, largement pendantes, lui faisaient autour des bras comme le repliement de deux chastes ailes, et son front baissé sous une ferrière de perles fines, ses bandeaux à la vierge, le fard dont elle avait su miraculeusement se servir, la rendaient vraiment séduisante d'un genre de séduction qui touchait, malgré sa factice ordonnance. (Rachilde 99)

Grâce au vêtement, la « créature sans sexe » apparaît dans toute sa splendeur. La mise en scène du texte démontre le pouvoir du vêtement dans l'économie de la séduction. Dans la description, l'effet que le corps de Jane suscite provient de son costume : elle est grave, recueillie, en tenant le lis d'argent; sa majesté (enfantine, tout de même) provient de la queue de robe qu'elle traîne derrière elle; c'est le maquillage qui la rend

séduisante. Le corps de la femme, au XIX^e siècle, est « saturé de sexualité », résultant de sa mise en discours par le domaine médical (Foucault 1976); le vêtement voile le « naturel » inquiétant de la femme afin de l'intégrer à la culture où la séduction est possible : « C'est le corps enfin distancé et soumis à une discipline, à une circulation totale de signes. C'est la sauvagerie du corps enfin voilée par le maquillage, ce sont les pulsions assignées à un cycle de mode » (Baudrillard 218). Sous le régime bourgeois, le corps féminin a besoin de l'appui du système de la mode pour y gommer le naturel. Ce n'est qu'en cachant le naturel du corps féminin (rattaché à la nature selon la pensée phallogocentrique) que ce corps devient intelligible, voire séducteur.

Dans la scène de la transfiguration vestimentaire de l'objet de Paul-Eric en *objet de beauté*, Rachilde souligne l'assujettissement du corps féminin au vêtement qu'il endosse. Au moment où la débutante semble atteindre son apothéose, le vêtement l'engloutit. Avançant sur la scène dans toute sa splendeur, « elle fit un faux pas, ne poussa aucun cri, étendit seulement d'instinct ses deux bras blancs qui ouvrirent ses larges manches et la firent tout à coup planante au-dessus de la terre, surhumaine, puis elle disparut, tandis que le lis d'argent roulait jusqu'au milieu de la scène vide » (Rachilde 99). Elle s'est abîmée dans une trappe.

Quand son protecteur et les dirigeants du théâtre la retrouvent dans la cave suintante sous la scène, seul le vêtement subsiste :

...là resplendirent la robe de soie blanche, puis les ailes étoilées de gemmes, les manches gracieuses, étendues en croix, la longue chevelure dénouée, frisante et fluide, toute poudrée d'étincelles ! Ce fut à peine si on put s'apercevoir qu'il y avait un corps dans cette robe somptueusement étalée sur cette fange, aplatie, incrustée comme un bijou qu'un marteau a enfoncé brutalement. (Rachilde 106)

Au moment de son triomphe vestimentaire, le corps de la femme s'éclipse derrière le fétichisme du vêtement. Michel Oliva rappelle qu'au XIX^e siècle, « à force d'être déguisées, couvertes de bijoux et de fourrures, les femmes perdent toute mobilité physique et morale. Elles sont devenues parures, la preuve éclatante de la réussite bourgeoise du père ou du mari » (*Mettre* 72-73). Le tableau de la mort subite de Jane et son vêtement qui lui survit souligne le statut tertiaire de la femme dans sa propre mise en scène vestimentaire. Oliva continue : « Le "Je n'ai rien à me mettre" traduit la difficulté des femmes à s'inscrire dans une société qui n'est pas faite pour elles, si tant est qu'une autre société puisse se concevoir. Il ne s'agit pas d'avoir des vêtements en quantité pour se couvrir mais d'avoir le vêtement juste pour une situation sociale précise d'où elles se sentent confusément exclues » (*Mettre* 73). La fonction fétichiste du vêtement, celle qui prédomine sous un régime bourgeois, fait de la femme un

accessoire tout comme ceux qui la parent. Il n'y a effectivement aucune place pour le corps biologique (féminin) dans le vêtement parfait.

Pouvoir du travesti

À l'encontre de la femme, qui, en s'habillant luxueusement, s'efface derrière un vêtement fétiche, le travesti, affirme Erlich « est un acteur singulier qui cumule les fonctions d'auteur et de metteur en scène d'un spectacle dont il est l'unique personnage » (*Transgressions* 58). Dans le monde rachildien, la femme à la mode, ou richement parée, ne détient aucun pouvoir tant qu'elle n'assume pas un rôle contestataire contre le pouvoir masculin⁶. À l'encontre de Marjorie Garber (1997), qui propose que le travesti est en tant que tel une fétichisation, je propose que la mise en scène du corps travesti permet de dépasser le fétichisme du vêtement – il est la fétichisation du fétiche et, ainsi, il assume pleinement l'aporie en l'endossant.

Dans un monde où le vêtement est appelé à garantir les frontières qui séparent le masculin du féminin, le nanti du marginal, c'est le naturel qui est, paradoxalement, mis en cause. Le vêtement féminin en tant que fétiche réifie, sinon nie, le corps de la femme. Dans son article « Transvesty – Travesty: Fashion and Gender », Barbara Vinken confirme « the ideal femininity that is embodied in the real woman signifies "man". In contrast to her, only man is allowed the privilege of meaning, the privilege of a literal identity » (40). En tant que muse de Paul-Eric, Jane, habillée en icône, ne peut qu'échouer; sa mort est la conclusion logique de sa fétichisation. Le travestissement au masculin, par contre, offre une solution inattendue à la fausseté du système vestimentaire bourgeois.

Pour le corps masculin, le fétichisme vestimentaire qui réifie la femme et le fétichisme qui opère la dénégation psychologique sont alliés dans une mise en scène qui pointe les failles de l'idéologie et donne accès à une liberté proprement révolutionnaire. Le Code Napoléon, qui amorce le siècle et le système juridique moderne français, régleme le port de vêtement basé sur le sexe biologique (Vinken 1999) et ainsi fonde le regard essentialisant et réifiant posé sur le genre. Sous ce régime, le travestissement n'est pas simplement un interdit parmi d'autres. Quant à la femme, le travestissement peut être un moyen de revendiquer l'autonomie et l'authenticité. Cependant, chez l'homme le travestissement se complique et, à la lumière double du complexe de castration et du biologisme (Napoléon est censé avoir prononcé « l'anatomie, c'est le destin »), le travesti lève le voile sur l'authenticité supposée de l'homme et sur le mythe de la prévalence de l'anatomie afin d'en montrer l'insuffisance⁷. En raison de la transgression vestimentaire, le travesti répare l'angoisse de la castration et souligne l'arbitraire du système bourgeois de différenciation des genres.

La première partie des *Hors Nature* se clôt avec une longue scène de l'apothéose du travestissement de Paul-Eric. L'éphèbe embauche deux couturières pour

lui faire une tenue d'impératrice pour un bal qui aura lieu à l'Opéra de Paris. Luxe, efféminement et horreur se marient dans la peinture de Paul-Eric travesti pour le bal, révélé d'abord à travers une focalisation interne, découvrant le for intérieur de Reutler, le frère aîné de Paul-Eric. Ainsi, son horreur colore toute la scène du travestissement :

Entre les deux couturières agenouillées, des épingles aux dents, rectifiant des plis, une autre femme, très grande, d'une sinistre jeunesse, était debout dans l'apothéose des réflecteurs électriques. Ce ne pouvait pas être son frère, Paul-Eric de Fertzen. Non, car *elle était rousse*. La ligne, très pure, de son corps droit, à la façon des primitifs, se devinait sous une simarre à traîne de dentelles d'or, aussi aériennes que des dentelles de fil, et constellée de pierreries de toutes les nuances. (Rachilde 129-30)

Le travesti rachildien se montre dans une splendeur alliée d'horreur et d'artifice : la femme est « d'une *sinistre* jeunesse », mise en valeur (l'apothéose) sous une lumière électrique, c'est-à-dire artificielle. Si la ligne de son corps est « pure », ce qui est mis en évidence, c'est l'apparence de la perfection d'un corps impénétrable, comme celui des femmes-statues de Baudelaire. Paul-Eric travesti est la femme phallique : debout, entre les couturières qui font office de prêtresses à l'autel, le corps, voilé derrière le vêtement, ne peut que se deviner. C'est le corps féminin avant que le voile ne tombe, que la castration n'en meurtrisse la plénitude et celle de l'homme qui le regarde.

La femme-statue baudelairienne, dans un poème tel « À une Madone » (Baudelaire 58-59), subit une transformation vestimentaire comparable à celle du travesti. Le poète se fait couturier de la femme-idole, l'habillant non pas de vêtements en tant que tels, mais en vêtements allégoriques formés de l'émotion qu'elle suscite en lui : « Et dans ma Jalousie, ô mortelle Madone/Je saurai te tailler un Manteau, de façon/Barbare, roide et lourd, et doublé de soupçon » (v. 10 à 12). L'enfant fétichiste cherche avidement, mais hypocritement, à s'emparer de sa mère phallique, percevant à la fois le potentiel de sa propre plénitude, mais aussi le potentiel de sa propre destruction devant la toute-puissance de la mère. Les majuscules allégoriques (Jalousie, Manteau) fonctionnent comme les pierreries de la robe de Paul-Eric : la jalousie gagne en densité, comme une hypostase; le manteau est investi par le poète, et, comme le voile du fétichiste, est à la fois un don et un égoïsme : le manteau renforce le corps de la femme, mais ce renforcement provient de sa jalousie et de son soupçon. Plus loin, le poète dit vouloir sacrifier son désir à la Madone : « Si je ne puis, malgré tout mon art diligent/Pour Marchepied tailler une Lune d'argent/Je mettrai le Serpent qui me mord les entrailles/Sous tes talons, afin que tu foules et railles/Reine victorieuse et féconde en rachats/Ce monstre tout gonflé de haine et de crachats » (v. 23-28). Le désir du

poète, figuré en « Serpent qui [lui] mord les entrailles », est offert en sacrifice à la Madone qui pourra désormais y affirmer sa dominance en l'écrasant.

Le travesti rachildien accapare le rôle du poète et de la Madone. L'or et les pierreries qui ornent la robe du travesti fonctionnent pour rehausser l'impénétrabilité du corps de cette femme phallique et pour accentuer le fétichisme qui en émane. En tant qu'« acteur et metteur en scène » de son propre spectacle, le travesti arrive à désunir l'aporie du fétichisme, le « je sais bien, mais quand même », puisqu'il devient, en effet, femme phallique, la *phemme*, pour en faire un néologisme qui souligne le statut à part qu'il occupe. Après avoir peint la stupeur du frère devant le travesti, l'auteure passe ensuite à une description minutieuse de l'habit, témoignant à la fois de sa formation comme journaliste de mode et de sa prédilection pour l'image du « luxe qui tue » : « Une ceinture écharpe, à deux étages, serrait la taille et soutenait le buste avec la roide pression d'un corselet d'armure [...]. Sur la tête, aux cheveux cuivrés, bouclés court, un diadème étroit, surmonté de la croix grecque, dardait les feux aigus des brillants et dégouttait du sang des rubis » (Rachilde 130). Rachilde a souvent recours à la représentation de femmes guerrières et castratrices, habillées d'un luxe quasi militaire, telles Raoule de Vénérande dans *Monsieur Venus* ou Éliante Donalger dans *La Jongleuse*. Cependant, le *travestissement* de ce topos avec Paul-Eric oblige à un autre niveau de lecture. Emily Apter lit dans la mise en scène de l'amazone rachildienne un discours double; selon Apter, l'auteure pointe, à la fois, l'aspect usé des clichés sur la femme fatale et la faiblesse des Français (et non pas des Françaises) qui a mené à la défaite de la France dans la guerre de 1870 : dans l'optique de Apter, la femme castratrice de Rachilde est un instrument de vengeance contre les Français dont la virilité est en chute libre.

Paul-Eric travesti ne déjoue pas la lecture de Apter, c'est bel et bien le plus français des frères qui se montre le plus efféminé. (Ils sont issus d'une mère française et d'un père allemand.) Toutefois, c'est travesti qu'il se montre dans sa pleine force : « Icône à la fois royale et divine, profane et sacrée, toute la personne de cette femme semblait figée en l'or et les bijoux, comme celles qui ne savent pas ployer la taille, ont l'habitude souveraine de ne même pas se pencher sur les génuflexions des passants » (130). La Madone baudelairienne s'est animée : « Oui, c'était bien une icône byzantine; et quand elle tourna, du côté de Reutler, épouvanté, son profil de camée dur, ses yeux bleus d'acier flambant dans l'ombre du koheul, sa bouche rouge aux luisances de corail, il eut l'impression atroce de voir *vivre* une statue » (Rachilde 130-31). Percevant son frère comme une statue vivante, la réaction de Reutler est celle que cherche toute *drag queen* devant son spectateur : un glamour qui fige celui qui la regarde. Mark Simpson affirme « To appropriate glamour and desirability to the masculine body against the cultural grain, a gay man has traditionally had to put on the appearance of femininity, the point of which is not to become a woman (they wish to keep their penis) but to bind the fear and fascination of the feminine to the male body » (*Dragging* 230). Effectivement,

la *drag queen* devient une *phemme*. Grâce à sa praxis vestimentaire, elle allie féminité et masculinité sur un corps qui dépasse la dialectique idéologique et réificatrice, et démontre ainsi la vraie complexité du genre et l'arbitraire du système voulant le contrôler.

Le port de bijoux riches, de tissus luxueux, de maquillage scintillant sublime non seulement la femme, mais lègue à l'homme un pouvoir encore plus déroutant. Rachilde prend le *mundus muliebris* théorisé par Baudelaire à la lettre : « Quel est l'homme qui, dans la rue, au théâtre, au bois, n'a pas joui, de la manière la plus désintéressée, d'une toilette savamment composée, et n'en a pas emporté une image inséparable de la beauté de celle à qui elle appartenait, faisant ainsi des deux, de la femme et de la robe, une totalité indivisible ? » (*Peintre* 714), se demande Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne*. Dans le cas rachildien, l'homme n'associe pas la femme à la robe, mais plutôt la féminité à la masculinité pour révéler à la fois l'arbitraire du système bourgeois de l'identité de genre et un nouvel être qui représente l'artifice de ce système, un être qui fait détonner l'« avoir » masculin et le « paraître » féminin.

Face à la femme, la *phemme* suscite une réaction similaire, mais qui souligne le statut à l'extérieur de l'idéologie du travesti. Finalement arrivé au bal, Paul-Eric cherche à poursuivre sa domination, cette fois de son ancienne maîtresse la demi-mondaine Marguerite Florane. Derechef, grâce à la focalisation interne de la narration, la réaction de Marguerite face à Paul-Eric est révélée au lecteur : « Ombrée par la dentelle du masque, cette bouche luisait, s'entr'ouvrant sur des dents de jeune fauve guettant, et elle était terrible, car, à elle seule, dans l'or du costume, dans l'or des cheveux, dans l'atmosphère d'or de sa propre apothéose, elle vivait, disait un infernal désir. Ce n'était plus que le sang d'une blessure trouant la chair blanche jusqu'au cœur » (Rachilde 139). À l'encontre de l'homme devant le travesti, Marguerite ne perçoit que le manque, prétendument le propre du corps féminin, et elle déplace et transforme le lieu de la castration; la bouche de Paul-Eric, cette blessure sanglante, devient une *vagina dentata*. Ainsi, le travesti met en scène le pouvoir putatif de la femme et l'angoisse de l'homme; quant à cet être bisexué, les marques de la « fascination » féminine et l'angoisse masculine ne sont pas réunies sous le signe de l'absence, selon la préoccupation enfantine du pénis maternel. Le corps du travesti n'est nullement atteint de la castration; ainsi, l'angoisse qu'il suscite atteint et l'homme et la femme.

Conclusion

Dans l'esthétique du drag, le maquillage outré, la robe luxueuse, les bijoux étincelants, la coiffure extravagante constituent un voile grâce auquel l'homme surmonte les limitations du genre, refuse la Grande Renonciation vestimentaire de son sexe et, à l'instar du papillon, déploie les ailes brillantes de son nouvel être bisexué. Dans une optique psychanalytique, le vêtement et les accessoires voyants rappellent le fétichisme mis au service pour dénier le « manque » de la mère et préserver l'enfant mâle du traumatisme du (pas) vu; en l'occurrence, chez la *drag queen*, le vêtement cache ce que le spectateur sait être là. De ce fait, la vision de cette plénitude de tout avoir – luxe exorbitant et sexe masculin – a comme effet de stupéfier celui qui le regarde. C'est ce qui est évident dans la réaction de Reutler et de Marguerite face à l'*icône*.

Le pouvoir de la *drag queen* est de déciller ses spectateurs à la fluidité de l'identité et du désir. Le travail des sociologues Leila J. Rupp et Verta Taylor le souligne; elles citent une des artistes de leur étude : « We are attractive to everybody. We have taken gender and thrown it out of the way, we crossed a bridge here » (*Difference* 289). Rachilde, de son côté, souligne une réalité analogique et révolutionnaire à son époque : tout retranchement dans une posture identitaire immuable n'est qu'un artifice aussi trompeur que le fétichisme de l'enfant devant le corps de la mère. Paul-Eric, étreignant la demi-mondaine, son ancienne amante, lui révèle l'aporie de sa nature : « Je suis fort et je suis forte ! soupira doucement la princesse byzantine. J'ai la science et j'ai la ruse. Je peux ce que veux, voilà pourquoi je ne te veux plus ! » (Rachilde 143). Malgré cette mobilisation de binômes banals, c'est la rencontre, frisant gloire et horreur, qui fait du travesti une hypostase qui éclipse le pouvoir masculin tout autant que féminin. Au moment où Marguerite cède au désir de l'impératrice, Paul-Eric ôte son masque, dévoile son identité et la domine davantage grâce au luxe de sa tenue : « Paul se dressa, déployant le superbe luxe de sa robe d'or et toute la luxure de son beau regard cruel » (Rachilde 144). Le travesti dévoilé, mais superbe, quitte la demi-mondaine au moment où elle s'abîme dans une folie hystérique.

Le travestisme rachildien donne naissance à une figure qui surplombe la double dialectique bourgeoise homme/femme, masculin/féminin – c'est une position marquée par l'horreur d'une véritable plénitude. Selon Moore, c'est dans la création de nouvelles identités de genre que la praxis de la *drag queen* se détermine. J'ai dénommé le résultat de cette praxis la *phemme*, afin de souligner le nouveau qui en sort; le travesti rachildien endosse le vêtement féminin et accapare le rôle ornemental de la femme, sans subir une castration symbolique et en maintenant sa dominance sur ceux et celles qui se trouvent devant lui. Dans le système vestimentaire, Roland Barthes se demande, dans *Le Plaisir du texte*, si « l'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement baille ? »; dans le cas de la *phemme*, le fétichisme du système vestimentaire est nié parce qu'il n'y a aucune faille : le voile qui renferme le corps travesti est hermétique. Ainsi, le pénis – cet

organe insuffisant – peut assumer le pouvoir du phallus, ce qui transforme le corps travesti en fétichisation du fétiche.

NIGEL LEZAMA est *Assistant Professor of French* à Brock University au Canada. Son domaine de recherche principal est la littérature et la culture du XIX^{ème} siècle en France. Son approche théorique se fonde sur l'analyse du discours pour examiner les significations textuelles et les intentions des auteurs français de l'époque. Sa recherche se situe à l'intersection entre l'histoire littéraire et le journalisme du XIX^{ème} siècle et se focalise plus spécifiquement sur la nouvelle considérée populaire, vue comme un hypertexte socio-politique. À présent, il effectue des recherches sur la transformation des discours et des représentations du luxe et du corps dans la littérature, la politique et le monde journalistique du XIX^{ème} siècle.

Notes

¹ Dans son livre fort intéressant *The Three-Piece Suit and Modern Masculinity: England, 1550–1850*, David Kuchta affirme que la renonciation vestimentaire de l'homme a eu lieu beaucoup plus tôt que Flügel le propose, ayant ses origines dans la Révolution glorieuse d'Angleterre au XVII^e siècle. Quelque soit le siècle de ses débuts, ce qui importe de la Grande Renonciation masculine c'est que la transformation des pratiques vestimentaires a entraîné avec elle une mise en cause à la fois du genre et du statut social de l'individu.

² Je me sers de l'expression « sex-symbol » dans un sens qui fait appel à la sémiotique : la femme devient le signe du sexe, du corps, du naturel. Suivant Butler, je rappelle que, dans la société régie par les structures de pouvoir phallogocentrique, la féminité n'est qu'une image unidimensionnelle n'accordant aucune densité identitaire à la femme biologique qui est supposée l'endosser.

³ Il est important de souligner que lorsque j'évoque le « manque » et l'« avoir », ces états ne sont que des perceptions promues par l'ordre bourgeois qui a, surtout depuis la fin de la Révolution française, réduit le rôle public de la femme afin de l'acculer à une maternité lourde de responsabilité au foyer. Dans cette optique, le « manque » féminin et l'« avoir » masculin ne sont que des constructions à la fois idéologiques et produites par le langage phallogocentrique. Cf. Butler 1990.

⁴ Il faut rappeler que, dans la tradition cartésienne marquant la pensée dualiste qui attache à tort l'anatomie au genre, le pôle masculin se réserve le logos – l'esprit, la rationalité – et laisse à la femme et la féminité tout ce qui relève du somatique.

⁵ *Passion érotique des étoffes chez la femme* [1910], Paris : Les Empêcheurs de penser en ronds, 1991.

⁶ Rachilde engage une véritable armée de femmes de luxe dans son corpus. Ces femmes, toutefois, agissent à contre courant de l'idéologie, ce qui est souvent reflété par l'étalage exagéré du luxe vestimentaire de ces femmes, telles Raoule de Vénérande et Mary Barbe. (cf. Emily Apter, « Weaponizing the *Femme Fatale*: Rachilde's Lethal Amazon, *La Marquise de Sade*, 251-265)

⁷ Erlich confirme : « La répression du transvestisme masculin qui ne s'est pas exercée avec la même rigueur sur le transvestisme féminin traduit une dissymétrie liée à l'infériorité féminine inscrite dans la tradition biblique et hellénique. Le transvestisme féminin a même été encouragé car il apparaissait comme un mode d'identification au modèle masculin et favorisait à ce titre une évolution du statut de la femme » (« Transgressions corporelles et vestimentaires », *Le Vêtement. Colloque de Cerisy*, sous la direction de Frédéric Monneyron, Paris : l'Harmattan, 2001, 59-60).

Ouvrages Cités

APTER, Emily. « Weaponizing the *Femme Fatale*: Rachilde's Lethal Amazon, *La Marquise de Sade* ». *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*. Vol. 8, n° 3, Berg, sept 2004. 251-265. Imprimé.

BAUDELAIRE, Charles. « À une Madone. » *Œuvres complètes I*, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975. 58-59. Imprimé.

———. « Le Peintre de la vie moderne. » *Œuvres complètes II*, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975. 683-724. Imprimé.

BAUDRILLARD, Jean. « Fétichisme et idéologie : la réduction sémiologique. » *Objets du fétichisme. Nouvelle Revue de la psychanalyse*. n° 2, Automne 1970. 213-224. Imprimé.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. New York, Londres : Routledge, 1990. Imprimé.

CLÉRAMBAULT, Gaëtan Gatian de. *Passion érotique des étoffes chez la femme [1910]*. Paris : Les Empêcheurs de penser en ronds, 1991. Imprimé.

- ERLICH, Michel. « Transgressions corporelles et vestimentaires. » *Le Vêtement. Colloque de Cerisy*. Éd. Frédéric Monneyron. Paris : L'Harmattan, 2001. 43-67. Imprimé.
- FREUD, Sigmund. « Le fétichisme. » [1927] *La Vie sexuelle*. Paris : Presses universitaires de France, 1969. 134-138. Imprimé.
- GARBER, Marjorie. *Vested Interests: Cross Dressing & Cultural Anxiety*. New York : Routledge, 1992. Imprimé.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité tome I. La volonté de savoir*. Paris : Éditions Gallimard, 1976. Imprimé.
- KUCHTA, David. *The Three-Piece Suit and Modern Masculinity. England 1550-1850*. Berkeley : University of California Press, 2002. Imprimé.
- LEMOINE-LUCCIONE, Eugénie. *La Robe : Essai psychanalytique sur le vêtement*. Paris : Éditions du Seuil, 1983. Imprimé.
- MANNONI, Octave. « I Know Well, but All the Same. » *Perversion and the Social Relation*. Eds. Molly Anne Rothenberg, Dennis A. Foster, Slavoj Žižek. Durham : Duke University Press, 2003. 68-92. Imprimé.
- MOORE, Ramey. « Everything Else Is Drag : Linguistic Drag and Gender Parody in Rupaul's Drag Race. » *Journal of Research in Gender Studies*. Vol 3, n° 2. 2013. 15-26. Imprimé.
- OLIVA, Michel. « Je n'ai rien à me mettre. » *Le Vêtement. Colloque de Cerisy*. Éd. Frédéric Monneyron. Paris : L'Harmattan, 2001. 69-84. Imprimé.
- RACHILDE. *Les hors nature. Mœurs contemporaines*. Paris : Société du Mercure de France, 1897. Imprimé.
- REVENIN, Régis. « Conceptions et théories savants de l'homosexualité masculine en France, de la Monarchie de Juillet à la Première Guerre mondiale. » *Revue d'Histoire des sciences humaines*. Vol. 2, n° 17. 2007. 23-45. Imprimé.
- SIMPSON, Mark. « Dragging It Up and Down : The Glamourized Male Body. » *The Men's Fashion Reader*. Eds. Peter McNeil et Vicki Karaminas. Oxford, New York : Berg, 2009. Imprimé.

STEELE, Valerie. *Paris Fashion. A Cultural History*. 2nd Edition. Oxford : Berg, 1998.
Imprimé.

RUPP, Leila J., *et al.* « Drag Queens and Drag Kings : The Difference Gender Makes. »
Sexualities. Vol. 13 n° 3. juin 2010. 275-294. Imprimé.

VINKEN, Barbara. « Transvesty – Travesty : Fashion and Gender. » *Fashion Theory:
The Journal of Dress, Body & Culture*. Vol. 3, no 1. Berg, mars 1999. 33-55.
Imprimé.