

## INTER-DIT ET AUTO-SUGGESTION.

### DU JEU GENRÉ ENTRE LE CORPS TEXTUEL ET LA NOTE DE BAS DE PAGE DANS *LE BAISER DE LA FEMME ARAIGNÉE*

DE MANUEL PUIG

Gérald LARRIEU  
*SAL – CRIMIC - PARIS IV*

Il y a du rapport d'être qui ne peut pas se savoir. C'est lui dont [...] j'interroge la structure, en tant que ce savoir [...] impossible est par là interdit. [...] [C]e savoir impossible est censuré, défendu, mais il ne l'est pas si vous écrivez convenablement *l'inter-dit*, il est dit entre les mots, entre les lignes. Il s'agit de dénoncer à quelle sorte de réel il nous permet l'accès. (LACAN, 1975 : 108)

En 1976 l'Argentin Manuel Puig publie son quatrième roman, *Le baiser de la femme araignée*, qui lui donnera une renommée internationale. Il est immédiatement interdit par la dictature militaire argentine. L'intrigue en est simple, Luis Alberto Molina, prisonnier homosexuel et Valentín Arregui Paz, prisonnier politique, partagent, en 1975, la cellule d'une prison de Buenos Aires. Pour passer le temps les deux personnages *se font des toiles* ; par l'entremise de films narrés, le premier personnage tisse un *textum* langagier par lequel il séduira l'Autre, co-détenu.

La particularité de l'ouvrage réside dans le fait qu'il est essentiellement constitué des seuls dialogues des personnages, sans l'intervention apparente d'un narrateur, une autre particularité du genre c'est la présence de neuf notes de bas de page, huit d'entre elles ont en commun l'histoire de l'homosexualité. L'auteur les justifie en disant qu'elles servaient d'information aux homosexuels argentins de l'époque qui en étaient privés, une espèce de militantisme, donc, pour renseigner un public non averti, ce qui semble avéré pour la majeure partie d'entre elles mais ne vaut pas pour la neuvième note (la deuxième par ordre d'apparition), qui détonne en ce qu'elle n'a *visiblement* rien à voir avec la sexualité.

C'est, bien sûr, sur cette fausse note et son rapport d'inter-diction avec le texte principal, que nous allons aujourd'hui, nous épancher.

Le deuxième film narré par le personnage homosexuel Molina, comme le premier, s'étend sur deux chapitres, les chapitres III et IV. À la différence du premier il est raconté en un premier temps dans le corps textuel principal, en un deuxième, dans une note de bas de page avant de réintégrer le haut le corps pour l'épilogue, jusqu'au « Fin », mot traditionnel (PUIG, 1979 : 100) qui conclut le chapitre IV.

Si le premier film narré commençait *in medias res*, il semblerait que nous assistions pour le second, aux débuts de la narration qui débute avec le chapitre III et se poursuit, après

une rupture temporelle, de façon conventionnelle en ouvrant le chapitre IV avec le rappel : « Voici donc le début de l'histoire entre Leni et l'officier » (PUIG, 1979 : 79)<sup>1</sup>.

C'est, à Paris, pendant l'occupation allemande, l'histoire d'une belle chanteuse de music-hall, qui, courtisée par un officier allemand, hésite entre son amour pour l'officier et sa fidélité à la patrie.

Puig s'inspire, pour ce film qu'il nomme « Destin », d'un matériel authentique qu'il a trouvé dans une bibliothèque de New York (PUIG, 2002 : 82, 12) et de l'histoire d'Arletty accusée de collaboration pour avoir eu un amant nazi.

Ce n'est pas la première fois que Puig use de notes dans une œuvre de fiction, il avait déjà utilisé ce procédé dans son troisième roman, *Les mystères de Buenos Aires*. Au nombre important de 26, elles avaient toutes trait à la masturbation du personnage femme principal, donc, à la sexualité féminine *vue* par un homme.

Dans l'économie narrative d'une œuvre de fiction, la présence de notes de bas de page pose en soi le problème du genre, elles ne s'insèrent pas dans le corps textuel, elles n'ont pas la même police de caractère que ce dernier, elles sont censées argumenter sur la foi de leur véracité scientifique les propos développés dans le corps du haut, bref, elles se démarquent de cette fiction. Toutefois, elles s'y rattachent par leur contenu : l'homosexualité pour huit d'entre elles renvoie à l'histoire d'un des protagonistes et la neuvième, au film que raconte ce même personnage, c'est-à-dire un prolongement du corps du haut.

La note, généralement réservée à un ouvrage scientifique, sert l'argumentaire du chercheur et procure légitimité aux propos développés, sa pratique est celle de l'érudition par rapport au texte qui n'en est que l'illustration persuasive. Cependant, pour un ouvrage de fiction, si les notes de bas de page sont les fondations sur lesquelles se construit le texte, elles sont cette partie qui devrait rester immergée, si elles apparaissent c'est que l'auteur leur accorde une fonction bien précise, la première d'entre elles étant leur visibilité, donc, leur lisibilité.

Dans un tissu narratif où le narrateur arachnéen fait tout pour se dissimuler, le propos intrigue. La note semble révéler la trame d'un ouvrage qui, fût-il de fiction, ne serait plus que pamphlétaire. Elle devient un intermédiaire entre un texte fictionnel à valeur d'éternité et un renvoi au réel limité, partagé par les intérêts immédiats de l'auteur et de son lecteur. Pour ce dernier, elle est d'ailleurs une entrave à la lecture du texte premier qu'elle interrompt plus qu'elle ne le soutient, elle est l'intruse qui perturbe un certain *continuum*, une voie/voix de lecture différente de la première, dont l'appel figure l'aiguillage. Elle est, en ce sens, une mise en scène du clivage : celui d'un texte d'abord, par la taille des caractères et son occupation dans l'espace de la page, celui d'un narrateur ensuite, qui organise et impose sa voix/voie, celui d'un lecteur enfin, démuné quant à la bonne marche à suivre : continuer le dialogue fictionnel et revenir à la note ou l'interrompre, lire la note dans son intégralité, perdre le fil de la narration et se réinsérer dans l'espace textuel de la fiction, le texte premier. Réinsertion qui n'est pas sans rappeler celle que le lecteur du *Baiser de la femme araignée* est obligé de faire constamment puisqu'il passe sans cesse de la première fiction (le dialogue de Molina et Valentín) à la deuxième (les films racontés), mais qu'il opère également, de perpétuels retours en arrière pour savoir qui de Valentín ou de Molina s'exprime dans ces dialogues avars d'interpellation directe.

---

<sup>1</sup> Les traductions seront miennes.

L'extrême habileté du narrateur tapi est de nous obliger à une lecture zigzagante qui reproduit les mouvements de l'araignée en train de tisser sa toile, le processus de lecture nous confond et nous lie, nous devenons aussi, co-détenu.

Si la deuxième note diffère complètement par son contenu de l'ensemble des autres, elle est appelée exactement de la même façon, se situe au même niveau et joue absolument de la même manière que les autres dans la surprenante mise en page, le texte du haut étant parfois complètement phagocyté (PUIG, 1979 : 89). C'est, quantitativement -et de loin- la plus importante.

Cette note se présente sous la forme d'une « véritable » plaquette des services publicitaires des studios Tobis à Berlin, ce dont nous informent deux lignes en italiques, en introduction (PUIG, 1979 : 88), il est par ailleurs précisé que ce sont les pages centrales qui sont reproduites. Cette introduction qui se démarque par ses caractères du contenu de la note est intéressante puisque dans cet ouvrage de fiction elle est une espèce de lien –le seul du roman– entre le texte du haut et celui du bas, c'est là que le narrateur se penche, extérieur au corps du haut comme à celui du bas, montrant son travail de recherche et aussi de sélection. Elle donne un caractère beaucoup plus vraisemblable au récit qui suit, elle mystifie entièrement puisque tout est aussi construit en haut qu'en bas : pas plus les pages centrales, que le film, que la plaquette n'existent dans la réalité extérieure au roman.

Dans sa définition de l'Interdit comme Inter-dit, Lacan ne fait que revenir à la source du mot puisque le verbe « Interdire » du latin *interdicere* est passé par un *entredire* au XIIe siècle (ROBERT, 1981, T 3 : 786)<sup>2</sup>. Selon lui, il existe un savoir interdit en ce sens qu'il est censuré, impossible à atteindre, sauf si on l'entend comme inter-dit, c'est-à-dire ce qui se « dit entre les mots, entre les lignes » et c'est précisément dans cet *entre* que nous allons essayer de nous immiscer.

Il y a dans l'écriture de l'*inter-dit* telle que la propose Lacan non pas un blanc ni un blanc-seing mais un trait qui fait union, qui, de façon formelle symbolise<sup>3</sup> le lien et la tenue, le lien qui relie un sujet à un Autre, mais aussi et sans doute le lien qui fait tenir ce même sujet tout en l'assujettissant à l'Autre (antérieur et enfoui) et dont la trace écrite métaphorise ici le clivage du corps « du haut », la voix *officielle*, et du corps au pied, une voix *off*, la note de bas de page.

Notre propos aujourd'hui sera de parfiler (au sens barthésien du terme) le double texte, en essayant d'extraire le filon pour remonter de l'inter-dit à l'interdit à la recherche de la petite bête perdue dans *Le baiser de la femme araignée*. Pour ce faire, nous allons nous intéresser à un échange indirect apparemment anodin –sinon inexistant– qui a lieu entre la note de bas de page et le texte du haut, il concerne très précisément deux mots qui sont employés respectivement par le personnage homosexuel de Molina puis par le narrateur de la note. Ces deux mots ne sont pas neutres pour des personnages mâles puisqu'ils se réfèrent au domaine automobile, il s'agit de « una cupé » [*un coupé*] (PUIG, 1979 : 59) et « una limusín » [*une limousine*] (PUIG, 1979 : 61) pour l'utilisation de ces termes par le personnage, mais de « una limousine » et « un [...] coupé » (PUIG, 1979 : 90) pour le narrateur de bas de page.

<sup>2</sup> Dauzat le situe au XVe siècle (DAUZAT, 1938 : 411). De la même façon on trouve pour le substantif « Interdit » un *entredit* daté de 1213 dérivé du latin *inter-dictum* (ROBERT, 1981 : 787).

<sup>3</sup> Entendre résonner ce terme par l'étymologie : « objet coupé en deux constituant un signe de reconnaissance quand les porteurs pouvaient assembler les deux morceaux » (ROBERT, 1981, T 6 : 434).

Pourquoi dans ce roman le protagoniste du corps du haut ne s'exprime-t-il pas de la même manière que le rédacteur de la note ?

Nous savons depuis le premier roman de Manuel Puig (*La trahison de Rita Hayworth*, 1968) l'importance de l'automobile et la différence faite entre les petits d'hommes qui sont plutôt du côté de la boîte à ouvrages (Molina « en serait ») ou plutôt du côté de la boîte à outils, c'est le cas de Valentín.

Considérons d'abord le rédacteur de la note. Il utilise pour ces seuls substantifs les graphies qui respectent la langue originelle française : « limousine » et « coupé » ; la note de bas de page est censée être un document de propagande nazie écrit. Originellement en français, tel que l'a effectivement trouvé Puig à la Bibliothèque publique de New York, il a été traduit en espagnol pour son intégration dans le roman *et* pour les besoins d'une certaine cause, nous l'avons dit. L'inter-dit se situe donc déjà dans ce passage de la langue française à la langue espagnole, c'est-à-dire dans la traduction d'une langue à une autre, une interprétation qui va peut-être jusqu'à l'inter-prédation quand nous savons que *cette* note phagocyte en l'occurrence quasi totalement le texte *du haut*.

Par ailleurs, là où l'affaire se corse –pour un objet aussi éminemment symbolique qu'une automobile– c'est que, dans la langue espagnole, contrairement à la langue française, le mot voiture (*coche*) est de genre masculin. Le narrateur de bas de page opère donc un *double choix*, celui de conserver outre la graphie française, le genre de la langue source puisque nous avons « una limousine » [féminin] marquée par le genre et un « coupé blanco » [masculin] dans son genre d'origine, mais pour ce dernier terme, « coupé », comment pourrait-il en être autrement que du masculin ?

Si la note est donnée « en brut » avec seulement deux lignes introductives de présentation en italiques –ce qui ne nous donne pas beaucoup d'indication sur son rédacteur– elle est censée émaner d'un service de propagande nazie. Il n'en va pas de même pour le protagoniste sur lequel nous avons pléthore d'informations.

Luis Alberto Molina raconte avant tout à Valentín des films qui lui ont plu et c'est *a fortiori* le cas pour ce film qui se déroule pendant l'occupation allemande. Lors de sa narration il fera référence en un premier temps à « una cupé » (PUIG, 1979 : 59) et en un deuxième à « una limusín bárbara » (PUIG, 1979 : 61), deux mots qui sont étrangement également employés dans la note de bas de page avec, donc, une légère différence, une interdiction.

Molina qui parle de voitures étrangères à Valentín pourrait lui en parler « à l'étrangère », comme le narrateur de bas de page, car nous lui connaissons par ailleurs un certain talent pour le maintien des mots dans leur langue d'origine qui conservent leur graphie primitive dans la transcription de ses propos (« petit hotel » [sic] ; « restaurant » ; « boîte » (PUIG, 1979 : 61, 66, 71, 80) ; mais surtout : « déshabillé » et « robe de chambre » (PUIG, 1979 : 80, 86)].

Pour les automobiles, en revanche, Molina préfère choisir donc à la version exotique d'une langue préservée, la version *interprétative* d'une langue qui assimile. Si le narrateur de bas de page est partagé entre le masculin *un coupé* et le féminin *una limousine*, pour Molina, la féminisation des deux ne pose aucun problème : *una cupé* et *una limusín*, mais avait-il besoin de transposer ces termes dans sa propre langue puisque dans la langue d'origine (le français) les noms qui traditionnellement désignent des voitures sont féminins ?

Les choses ne sont pas aussi simples car si en français *limousine* est bien un mot féminin, en revanche, *cupé* qui indique aussi un type de voiture est masculin.

Quasiment tous les dictionnaires espagnols s'accordent à dire que la version hispanisante orthographiée *cupé* garde sa masculinité d'origine dans tous les pays hispanophones (*D. R. A. E.*, 1970 : 398 ; LAROUSSE, 2001 : 309)... sauf en Argentine où l'on utilise le féminin ! (*Diccionario panhispánico de dudas*, 2005 : 200). En revanche, seule *limusina* est attestée par les dictionnaires espagnols (MOLINER, 1986 : 261 ; LAROUSSE, 2001 : 609 ; *Diccionario panhispánico de dudas*, 2005 : 399).

Ainsi donc, le narrateur de bas de page raisonne en terme de langue d'origine par rapport à une graphie française et choisit de respecter le genre de la langue source, en revanche, si le *cupé* féminisé existe en argentin, la *limusín* utilisée par Molina est un néologisme.

L'homosexuel Molina féminise les noms de voitures comme il féminise ses amis homosexuels ou se féminise soi-même lorsqu'il parle. Mais, en plus de la féminisation il castre aussi les substantifs car si le *cupé* oxyton n'a pas besoin de l'être, la *limusina*, elle, est bel et bien amputée en *limusín* où la prononciation dit le manque par son absence de marque de genre mais surtout par son accentuation en équilibre sur la dernière syllabe. *Cupé* et *limusín*, mots terminés par *e* et *n*, sont ressentis dans la langue espagnole comme porteurs d'un genre indéfini<sup>4</sup> doublé ici par l'oxyton qui laisse l'allocutaire sur sa *fin*. Le mot utilisé par Molina n'est plus pris dans l'horizontalité d'un discours, il plonge l'Autre au bord d'une verticalité insupportable : « continue, ne me laisse pas en suspens » (PUIG, 1979 : 76) dit Valentín un peu plus loin face à sa peur du vide langagier car si d'une part ces zigzags, ces allers-retours, ces inter-dits, tissent le dialogue, d'autre part, ces abruptes déchirures dans la trame textuelle qui conjoignent la violation du genre à l'abrupt de l'inachevé ou du raccourci laissent l'allocutaire tout interdit, comme peut-être démuné le lecteur, sans mode d'emploi, quant à la marche à suivre : ignorer l'appel de note et continuer la lecture du texte du haut ou l'interrompre, lire la note dans son intégralité et revenir au point du texte où il s'était arrêté.

L'inter-dit, l'*entredit* est bien là dans cet effet phonétique de la langue où un personnage, en se jouant de l'hybridité, brise la règle grammaticale et dénonce le caractère arbitraire d'une assignation genrée non pas par le non-dit mais par ce qu'il laisse entendre, le passage implicite de l'entendu (le j'ouï-sens) à l'attendu (le joui-sens), sous la forme d'une proie jetée aliénante : un hammeçonnage, une capture, un lien par le texte qui se fait autre par la magie de l'inter-diction, de l'adresse à l'Autre.

Le retors Molina qui se voit interdire par Valentín de décrire de façon trop explicite les femmes et la nourriture –éléments manquants dans la prison– va, pour le séduire, parler de ce qu'il sait être un instrument de la domination masculine : la voiture. Molina confiera un peu plus loin à propos d'un autre film intitulé « course automobile » que celui-ci ne lui plait pas mais qu'il le raconte à Valentín parce que ce sont des films qui plaisent aux hommes (PUIG, 1979 : 118). Pour ce faire, il infiltrera son discours d'une idéologie secrète, secrétée dans l'interdiction/l'inter-diction. Le nom de Molina dérive en effet de deux substantifs : « Molinado ou molinaje : Un processus qui a pour objet de donner au fil de soie crue la torsion nécessaire pour les diverses applications auxquelles il est destiné. » (LAROUSSE, 2001 : 680). La destinée de cette sécrétion sera celle du grand Interdit, celui que le père

<sup>4</sup> Puisque les voyelles *o* ou *a* marquent habituellement le genre non marqué vs marqué dans cette langue.

profère en même temps à la mère et au fils, distillée cette fois dans une autre narration où l'automobile au même titre que l'inceste occupe une place centrale.

Le silence, le blanc, le lacunaire et la rupture manipulés par l'habile tisserand (le narrateur) invoquent, évoquent et provoquent le choc des mots entre eux, une résistance désirante qui se défile, un texte sans parole, un inter-dit resté inconscient, un trauma originel sis dans la langage entre les dits, un espace, une béance qui fait « traumatisme »<sup>5</sup> : celui de l'objet perdu, de la jouissance qui oblige à l'invention, au remplissage. Jouissance produite par l'inattendu, l'inattendu, ce son qui n'est pas, hors langage, à la fois insaisissable et insatiable, de l'au-delà du dit, dans l'innommable, le hors signifiant.

Dans un texte de 1960 « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien » Jacques Lacan nous rappelle que : « Ce à quoi il faut s'en tenir, c'est que la jouissance [...] ne [peut] être dite qu'entre les lignes pour quiconque est sujet de la Loi, puisque la Loi<sup>6</sup> se fonde de cette interdiction même. La loi en effet commanderait-elle : Jouis, que le sujet ne pourrait y répondre que par un : J'ouïs, où la jouissance ne serait plus que sous-entendue » (LACAN, 1966 : 821).

S'il n'y a pas d'autre signification que la phallique pour l'être parlant dans ce « langage structuré par la loi paternelle » comme le rappelle Butler (BUTLER, 2005 : 126) ou ce « système symbolique arrimé par la métaphore paternelle » pour Granoff (GRANOFF, 2001 : 397), cela ne signifie pas que l'être parlant ne se trouve pas confronté à d'autres jouissances, mais que pour les signifier il est obligé d'en passer par cette jouissance phallique accrochée à certains mots ou contenue dans le réseau langagier. « En fait, très peu de la jouissance s'inscrit dans l'inconscient. Ce qu'on y trouve surtout, c'est la castration comme marque de la perte de jouissance, cicatrice de l'interdiction de la jouissance enregistrée par le sujet sous forme de loi. L'inconscient est donc constitué de ces signifiants, traces de la jouissance mais en tant qu'elle a été précocement niée, expulsée, interdite, refoulée » (MOREL, 2000 : 32).

Molina espagnolise deux mots et espagnoliser c'est parler la langue de la mère par rapport à un domaine qui touche l'affect mais aussi l'interdit/inter-dit, le primitif, et Molina le sait lorsqu'il adresse à l'Autre : « tu ne parles jamais de ta mère » (PUIG, 1979 : 123). Outre cette langue à mère, la féminisation des mots n'a pas pour but de séduire le mâle par l'élément féminin mais de l'amener, toujours via l'affect, dans une langue d'avant, de le desubjectiver pour le placer en position d'objet par l'utilisation d'une langue primordiale. Les deux mots sont d'abord féminisés puis diminués. *Una cupé* et *una limusín* conjoignent la castration de l'élément féminin, c'est limpide pour *la cupé* (ce qui est coupé) et c'est habile pour la terminaison de *la limusín* puisque « sin » qui signifie *sans* en espagnol, renvoie au manque (du féminin)<sup>7</sup>.

Selon les mots de Foucault : « La grammaire des êtres, c'est leur exégèse. Et le langage qu'ils parlent ne raconte rien d'autre que la syntaxe qui les lie » (FOUCAULT, 1966 : 44).

<sup>5</sup> Néologisme utilisé par Lacan : « Les Non dupes errent », Séminaire oral du 19 février 1974.

<sup>6</sup> Du signifiant.

<sup>7</sup> « L'image, le mot sont ouverts à davantage de sens dans l'inconscient en ce qu'ils sont décomposables et recomposables tout comme ils le seraient pour un amateur de calembours, de rébus, ou de contrepèteries, mais celui-ci comme le sujet inconscient ne peut faire n'importe quoi de n'importe quoi et est limité à la fois par la signification des mots qu'il détache ou qu'il forme, par l'intention grivoise ou maligne qui le meut et par la crainte de la censure » (PASCHE, 1969 : 277-278).

Si Molina s'écrit dans son bricolage *et* syntaxique *et* sémantique il y agence aussi des fantasmes qui parleront directement à Valentín ; son langage « étant donné sa capacité à perturber, à subvertir et à déstabiliser l'exercice de la loi paternelle, permet de recouvrer le corps maternel dans la langue » (BUTLER, 2005 : 180) et « cette économie libidinale prédiscursive devient un lieu de subversion culturelle » (BUTLER, 2005 : 181).

Par ses créations successives Molina fait entendre à Valentín le hors-sens interdit de sa jouissance pure.

Molina locuteur et Valentín allocutaire ne sont-ils donc pas les deux faces psychiques du dieu Janus (qui a donné le mot genre) ? La perverse et la névrosée ? Le pervers Molina réalisant ce dont a toujours rêvé le névrosé Valentín.

Dans *L'Erotisme*, Georges Bataille énonce que « les interdits ne sont pas imposés du dehors. Ceci nous apparaît dans l'angoisse, au moment où nous *transgressons* l'interdit [...] c'est l'expérience du péché » (BATAILLE, 1957 : 45). Il ajoute que « le plus souvent, pour la science, l'interdit n'est pas justifié, il est pathologique, il est le fait de la névrose » (BATAILLE, 1957 : 43), en outre, précise-t-il « Freud a fondé son interprétation de l'interdit sur la nécessité primitive d'opposer une barrière protectrice à l'excès de désirs portant sur des objets dont la faiblesse est évidente » (BATAILLE, 1957 : 79).

La névrose de Valentín de même que la perversion de Molina sont deux réponses à la même question que se pose tout être parlant : de quelle façon soutenir mon désir face à celui de l'Autre ? Déplaisante au Moi pour le premier, elle prend l'aspect d'un symptôme – expression d'un fantasme refoulé – ; fantasme conscient plaisant et accepté par le Moi pour le second.

Molina inter-dit/interdit sans le savoir, comme Valentín, il est pris dans la toile (symbolique) langagière par laquelle il va signifier le manque du phallus féminin, mais pour Valentín placé au bord de l'abîme, le phallus, organe élevé au rang du symbole de l'interdit, est bien celui qu'il n'a pas.

Si Molina, l'homosexuel de structure perverse, *a* le phallus et *est* le phallus, il ne renonce à rien, en revanche, Valentín, l'hétérosexuel névrosé, *est* le phallus, il renonce à l'avoir, il reconnaît l'alternative au titre d'un interdit, il l'est au nom du père par suite de transmission du père au père jusqu'au primitif père de la horde, celui qui l'a forcément eu.

Le cri de Valentín, car nous savons maintenant que ç'en est un : « ne me laisse pas en suspens » (PUIG, 1979 : 76) est la manifestation de son désir : *ne me laisse pas sans nom du père*, « c'est au niveau de cette suspension du garant suprême (ce que cache en lui le névrosé) que se situe, s'arrête et se suspend le désir du névrosé » (VANDERMERSCH, 2000). Que « *se suspend* », dans cette toile narrative qu'est *Le baiser de la femme araignée*, est bien le mot puisque le narrateur, autre Nom du père, qui a totalement disparu est remplacé par le conteur de films Molina qui laisse les mots en suspension...

Pour pouvoir continuer à vivre autrement que dans le vertige, Valentín le névrosé s'accroche au signifiant auquel il est suspendu (LACAN, 1994), Molina le pervers le ramène aux plaisirs incestueux précédant l'individuation (le contact de la toilette, la berceuse, la suspension) là où, dans l'interdiction/inter-diction se cache le désir (FREUD, 1993 : 178).

Ce que le sujet pervers Molina ne dit pas est parfaitement entendu par le névrosé Valentin : si la coupure du discours à laquelle s'arrime Molina est précisément celle qu'il supprime, s'il s'identifie dans la béance, il plonge en même temps son co-détenu dans l'abîme de l'in-existence, il parfile le signifiant qu'il est et qui se dissout après avoir eu tant de mal à se confondre dans le langage.

La béance – dans ce rapport dialogique – est un espace d'inter-diction et d'auto-suggestion où le trait d'union figure la rencontre de l'homosexuel pervers et de l'hétérosexuel névrosé selon la nosographie psychanalytique.

Pour nous, lecteur, cette inter-diction entre les corps est le seul espace d'auto-érotisation dans la mesure où c'est dans cette suspension, dans ce blanc du discours, dans ce non dit, dans ce hors langue, hors-là, hors inscription, hors assignation, dans cet ordre a-symbolique qu'est l'inter texte, l'interstice, que les genres enfin dissolus vont s'inter dire.

À bon entendeur : salut !



**BIBLIOGRAPHIE**

- BATAILLE, Georges (1995), *L'Erotisme*, Paris, Minuit.
- BUTLER, Judith (2005), *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte.
- DAUZAT, Albert (1938), *Dictionnaire étymologique*, Paris, Larousse.
- Diccionario de la lengua española* (1970), decimonovena edición, Madrid, Espasa Calpe.
- Diccionario panhispánico de dudas* (2005), Madrid, Santillana Ediciones Generales.
- El pequeño Larousse ilustrado* (2001), Barcelona, Larousse.
- FOUCAULT, Michel (1966), *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- FREUD, Sigmund [1912-1913] (1993), *Totem et tabou*, Paris, Gallimard.
- GRAFTON, Anthony (1998), *Les origines tragiques de l'érudition. Une histoire de la note en bas de page*, Paris, Seuil.
- GRANOFF, Wladimir (2001), *Filiations. L'avenir du complexe d'Œdipe*, Paris, Gallimard.
- LACADÉE, Philippe (2003), *Le malentendu de l'enfant*, Lausanne, Payot.
- LACAN, Jacques (1966), *Écrits*, Paris, Seuil.
- [1972-1973] (1975), *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, Paris, Seuil.
- (1994), *Le Séminaire, Livre IV. La relation d'objet*, Paris, Seuil
- MOREL, Geneviève (2000), *Ambiguïtés sexuelles, sexualité et psychose*, Paris, Anthropos.
- PASCHE, Francis (1969), *À partir de Freud*, Paris, Payot.
- PUIG, Manuel (1976), *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral.
- (2002), *El beso de la mujer araña*, Ediciones UNESCO, « Archivos » (AMÍCOLA, José & PANESI, Jorge (coordinadores)).
- (1968), *La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Jorge Álvarez.
- (1973), *The Buenos Aires Affair*, México, Joaquín Mortiz, « Nueva narrativa hispánica ».
- ROBERT, Paul (1981), *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Société du nouveau Littré - Le Robert.
- VANDERMERSCH, Bernard, « Névrose et perversion dans le séminaire VI : être et/ou avoir », 27/02/2000.
- [http://www.freud-lacan.com/articles/article.php?url\\_article=bvandermersch270200](http://www.freud-lacan.com/articles/article.php?url_article=bvandermersch270200)

Pour citer cet article : LARRIEU, Gérald (2009), « Inter-dit et auto-suggestion. Du jeu genré entre le corps textuel et la note de bas de page dans *Le baiser de la femme araignée* de Manuel Puig », *Lectures du genre n° 6 : Género, transgénero y censura*.

[http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures\\_du\\_genre\\_6/Larrieu.html](http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_6/Larrieu.html)

Version PDF : 37-45