



HAL
open science

De Madrid à Milan, l'Europe comme lieu d'une identité inquiète

Nicola Brarda

► **To cite this version:**

Nicola Brarda. De Madrid à Milan, l'Europe comme lieu d'une identité inquiète : Un nouvel imaginaire de la périphérie dans Princesa de Maurizio Iannelli et Fernanda Farias de Albuquerque. Traits-d'Union, la revue des jeunes chercheurs de Paris 3, 2019. hal-04063631

HAL Id: hal-04063631

<https://hal.science/hal-04063631>

Submitted on 9 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De Madrid à Milan, l'Europe comme lieu d'une identité inquiète

Un nouvel imaginaire de la périphérie dans
Princesa de Maurizio Iannelli et Fernanda
Farias de Albuquerque

Nicola Brarda, Sorbonne Université

Résumé : Classique de la littérature migrante en Italie, *Princesa* (1994), récit de vie de Fernanda Farias de Albuquerque, suit Fernanda surnommée Princesa dans un parcours en tant que transsexuelle et prostituée qui la mène du Brésil à l'Italie. La découverte de Madrid et de Milan marque sa première rencontre avec l'Europe. Notre contribution souhaite interroger les modalités à travers lesquelles ce segment de l'œuvre réélaboré un imaginaire de la périphérie à travers le regard d'un sujet décentré, faisant du vieux continent une zone de brouillage entre les genres et les rôles. Un espace marqué par l'inquiétude, où la protagoniste craint de rester bloquée à mi-chemin dans sa transition personnelle.

Mots-clés : genre, altérité, marges, Brésil, Espagne, Italie

Abstract: "Classic" of migrant literature in Italy, *Princesa* (1994), that relates the life of Fernanda Farias de Albuquerque, follows Fernanda nicknamed Princesa in a journey who leads her from Brazil to Italy as a transsexual and prostitute. The discovery of Madrid and Milan marks her first encounter with Europe. Our proposal seeks to question the modalities by which this segment of the narrative re-elaborates an imaginary of the periphery through the eyes of an off-center subject, making the old continent a zone of scrambling between genders and roles. It is a space marked by anxiety, where the protagonist fears to remain stuck halfway in his personal transition.

Keywords: gender, otherness, margins, Brazil, Spain, Italy

Classique de la littérature migrante en Italie, le roman *Princesa* (1994) écrit par Maurizio Iannelli à partir des manuscrits de Fernanda Farias de Albuquerque, a fait l'objet d'un intérêt renouvelé ces dernières années qui a débouché en 2014 sur le projet *Princesa 20¹*, site Internet contenant, en plus d'un corpus critique consacré à l'œuvre, une vaste archive où l'on retrouve aussi bien le manuscrit original de Fernanda Farias que sa correspondance avec Maurizio Iannelli, autant de matériaux inédits jusqu'alors. L'ouvrage suit Fernanda surnommée Princesa, transsexuelle et prostituée, dans un parcours

difficile d'affirmation identitaire qui la conduit des rues brésiliennes en Espagne tout d'abord, puis en Italie. Arrêtée une fois à Rome, c'est dans la prison de Regina Cœli qu'elle rencontrera Giovanni Tamponi, puis Maurizio Iannelli : *Princesa* naîtra des discussions avec le premier, et de la correspondance et du projet de narration entrepris avec le second. Par le parcours de sa protagoniste, incessante déambulation allant des rues du Brésil à celles de l'Espagne et de l'Italie, l'œuvre semble se prêter tout particulièrement à un questionnement sur les notions de lieux et de sujets périphériques, qui plus est dans les mondes (ou "entre" les mondes) lusophones, hispanophones et italo-phones. En s'intéressant au passage du Brésil à l'Europe, on souhaite analyser ici plus précisément la mise en scène de la découverte des villes de Madrid et Milan. La rencontre avec les deux villes constitue une étape-clé qui apparaît, davantage que comme un hypothétique "centre", comme un moment charnière, lieu où le Brésil et l'Europe s'articulent, se reflètent et se superposent.

Dans ce récit par un sujet migrant et transgenre de son expérience des villes européennes, le binôme centre-périphérie peut s'envisager de plusieurs manières : à partir du voyage identitaire entrepris par la protagoniste, dessinant un parcours ponctué par les exclusions et les mises à l'écart ; à partir du corps transgenre et des différentes significations que lui attribuent les regards qui se posent sur lui ; et enfin, au niveau narratif, dans le jeu de déplacements, d'infléchissements et de transformations mis en œuvre par l'écriture de Maurizio Iannelli à partir de la production écrite de Fernanda Farias. Le questionnement investit le texte : la création d'un site contenant les multiples archives de l'œuvre donnant forme à un archipel dont il importe d'examiner la relation avec l'œuvre "principale", relation qui engage directement l'accès à la parole et l'auctorialité de Fernanda Farias.

Sans vouloir fournir une analyse exhaustive de cette partie de l'œuvre, trois moments marquant l'arrivée en Europe seront analysés ici : tout d'abord la découverte de Madrid et l'insistance de la protagoniste sur la dimension professionnelle de son voyage, qui la pousse à ne voir en l'Europe qu'un continent où faire fortune. Ensuite, on verra la manière dont l'expérience de prostitution à Madrid oscille entre affirmation individuelle et dynamiques d'exclusion des transsexuelles aboutissant à son départ. Le rôle du regard (de soi, d'autrui) dans le processus de subjectivation apparaît ici explicitement. Enfin, l'expulsion de la capitale espagnole entraîne l'arrivée à Milan, où *Princesa* se retrouve confrontée à une clientèle différente, qui privilégie sa part masculine, et dont les désirs sèment le doute dans ses certitudes identitaires et corporelles.

I Madrid et la migration comme "raccourci"

Préambule à l'analyse de son arrivée en Europe, il faut préciser que le parcours de *Princesa* est marqué d'emblée par une mobilité qui la conduit de son Nord-Est natal aux grandes métropoles brésiliennes, passant de Salvador de Bahia à Rio puis à San Paolo. Comme le souligne Anna Proto Pisani :

Le parcours de Fernanda vers la féminité est aussi un parcours géographique de dépassement des frontières : des campagnes du Nord-Est aux villes brésiliennes, jusqu'au cœur des métropoles, et ensuite vers les capitales de la prostitution transgenre en Europe. Le parcours est décrit dans les cahiers et est repris dans le livre étape par étape, cependant, c'est Iannelli qui met en évidence le lien entre la métamorphose sexuelle du personnage et la dimension du voyage, comme s'il s'agissait de deux aspects d'une même réflexion sur l'identité².

Mais si mouvement et devenir sont étroitement mis en parallèle, le parcours de la protagoniste peut aussi se lire comme résultat d'une mobilité inquiète (dans une double acception de l'inquiétude, à la fois « état de celui [...] qui est en mouvement », et « état de préoccupation, de trouble ou de tourment qui empêche [...] la sérénité³ ») dont les déplacements sont dictés par la violence s'exerçant contre les transsexuelles d'une ville à l'autre. Le voyage est aussi un exil graduel, en somme, et la narration rappelle à plusieurs reprises tant le désir de retour de Fernanda, que l'intérêt qu'elle porte aux récits des expulsées revenant d'Europe, échappatoire possible. Son départ apparaît donc à la fois comme fuite de la violence au Brésil et comme moyen d'accumuler un petit pactole pour lui permettre de rentrer chez elle : « Je me mis de nouveau à rêver de mon grand retour : Fernanda, femme et fortunée. [...] Mais la fortune était loin : en Europe, c'était clair à présent. Le chemin le plus long était le plus bref. Pour construire mon petit trésor, pour revenir à la maison⁴ ».

Si l'on considère, comme le souligne Paul Zumthor, que « [l']orientation [...] implique un centre [...], [qui] n'est pas un point, mais un lieu plus ou moins étendu, par rapport auquel se définissent périphérie et décentrement [...] »⁵ alors l'éloignement a ici valeur de parenthèse, de raccourci paradoxal dont la visée est le retour à la maison. L'Europe constitue ainsi dans la stratégie migratoire de la protagoniste moins une périphérie qu'un ailleurs, le lieu d'un nouveau départ ayant pour enjeu la réussite économique et l'accomplissement en tant que femme. La narration de l'arrivée à Madrid répond dès lors à cette exigence d'efficacité :

J'arrivai dans la capitale espagnole tout droit de l'aéroport de Lisbonne. En taxi, douze heures de voyage et quatre cents dollars pour le chauffeur [...]. La pension, dans le centre-ville. Le patron était un jeune brésilien [...]. Je lui demandai aussi trois phrases en espagnol, qu'il m'écrivit sur un bout de papier. Je ne savais rien de Madrid, rien ne m'intéressait, je ne vis rien. Un trottoir, un hôtel, trois phrases dans une langue inconnue suffisaient. Oui, oui, le changement de climat, les rues, les églises, les immeubles. Presque tout était différent, une solennité. Je m'en contrefichais. En Europe on ne t'assassine pas à coups de pistolet. C'était ça l'important, ça suffisait. Tout le reste, des histoires bonnes pour les touristes. Les Espagnols voulaient mon amour, et j'étais venue de très loin pour conclure l'affaire⁶.

Est mise en valeur ici la célérité des déplacements de Fernanda, dont le voyage de douze heures en taxi semble paradoxalement reprendre, en les poussant à l'extrême voire au comique, les modalités d'un voyage d'affaires. La migration s'accompagne donc d'un déguisement métaphorique, qui en évacue la part d'inattendu (et de clandestinité) pour insister au contraire sur les certitudes de la narratrice, qui se présente comme un acteur économique légitime venu conclure une transaction avec sa clientèle. La protagoniste rappelle du reste que ses motivations sont strictement d'ordre économique et de survie, deux domaines s'entrelaçant étroitement l'un l'autre puisque l'enjeu est ici de pouvoir se prostituer sans risques de violences. À l'opposé de nombre de narrations migrantes, donc, la ville européenne n'est précédée d'aucune attente et n'éveille aucune curiosité. Mieux, l'insistance sur la dimension professionnelle du voyage s'accompagne d'une indifférence ostentatoire à l'encontre de Madrid, entraînant la remise en question de tout ascendant de la ville sur le sujet qui en fait la découverte. Fernanda oppose la tangibilité de ses besoins à un intérêt superflu, touristique : une absence de déférence qui a pour résultat la transformation de la capitale espagnole en une scénographie réduite au strict nécessaire pour la prostitution – un trottoir, un hôtel, trois phrases.

Ainsi la ville (et plus spécifiquement le centre-ville ici) perd-elle sa qualité de "lieu" pour se faire "espace", où l'un constitue, pour reprendre la distinction de Franco Farinelli, « une partie de la surface de la terre qui n'équivaut à aucune autre »,

là où « à l'intérieur de l'espace toutes les parties sont équivalentes les unes aux autres dans le sens où elles sont soumises à une même règle abstraite qui ne tient absolument pas compte de leur différence qualitative⁷ ». Pour mieux saisir ce passage d'une dimension à l'autre, on peut recourir à la notion de *pratique* élaborée par Michel de Certeau :

Il y a *espace* dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. [...] En somme, l'espace *est un lieu pratiqué*. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs⁸.

C'est donc l'identité même de la ville qui est bousculée par la pratique qu'en fait Fernanda, par sa manière de la traverser et de la vider de ses attributs historiques, artistiques et politiques. Son indifférence pour Madrid, dont elle n'évoque la "solennité" et l'architecture religieuse en passant que pour mieux les ignorer, revêt un caractère profondément désacralisateur. L'inscription dynamique dans l'espace urbain produit un renversement du rapport de force, où l'affirmation d'un sujet est proportionnelle à l'anonymisation d'un lieu, et où le binôme sujet périphérique-lieu central est inversé à partir du regard du premier.

I Quelques regards sur Princesa

Cependant le premier contact avec le Paseo de la Castellana (avenue de Madrid fréquentée par les prostituées) révèle, par-delà la résolution de Princesa, les multiples obstacles et les frontières internes hiérarchisant la ville de l'intérieur, puisque cette dernière est chassée par des transsexuelles espagnoles avant d'apprendre que les Brésiliennes exercent sur la même avenue, mais après le pont⁹. C'est donc sur le « trottoir » même qu'advient un premier éloignement des transsexuelles brésiliennes, en raison de la concurrence qu'elles constituent. Du reste, la première nuit est décrite par Princesa comme une conquête où les clients se multiplient :

Rapide, et les continentaux l'étaient encore plus. De vrais petits lapins. Jamais vu autant d'argent, jamais autant travaillé. J'avais de longs cheveux noirs jusqu'au bas du dos, une minijupe brasileira sur deux talons hauts, qui me projetaient jusqu'à la lune. La seule brune de la soirée. Ce fut un va-et-vient accéléré. Toutes les dix minutes un José toquait pour la bouche ou pour l'amour dans le derrière. Trente-deux clients. [...] J'étais fraîchement débarquée du Brésil et quelque chose le disait aux clients. Je le sentais, à la façon dont je les attirais à l'intérieur de mon sourire. Je vendais de la marchandise exotique, et ce n'est qu'à six heures du matin que la dernière fantaisie était assouvie. J'étais épuisée¹⁰.

La dimension scénographique et performative de la prostitution place Fernanda au centre de la scène urbaine et nocturne, faisant d'elle un *sujet* du regard d'autrui dans le cadre d'une visibilité dont elle maîtrise (du moins partiellement) les codes. Sujet et non objet, car comme le souligne Andrea Brighenti : « Nous ne devrions pas commettre l'erreur de croire qu'être regardé est une attitude passive. [...] Souvent, la relation de visibilité est contrôlée non pas par celui qui regarde, mais par celui qui est regardé¹¹ ».

Le va-et-vient de clients, vus tantôt comme lapins tantôt comme « José » anonymes, sert de faire valoir à la féminité et à la « brésilianité » exacerbées de Princesa, porteuse d'un exotisme dont elle joue, suivant en cela une stratégie commune aux travestis brésiliennes en Europe. Comme le souligne Julieta Vartabedian, « une fois en Europe, les *travestis* performent stratégiquement leur "Brésilianité" et sexualisent leur "peau mate" pour travailler davantage et, enfin, devenir des

Européennes « à succès » [...], un statut qui est aussi vécu et expérimenté à travers leurs corps : elles se sentent plus belles et désirées, et elles en tirent profit ». La relation de séduction offre donc une possibilité d'*agency* à Princesa, qui insiste sur sa capacité de « vendre » son exotisme, et d'attirer la clientèle « à l'intérieur de son sourire ». L'image amorce un déplacement corporel et sémantique, de la bouche comme orifice sexuel (désigné peu avant dans les transactions), au sourire comme instrument de séduction et comme preuve d'une « fraîcheur » où l'on devine à la fois la jeunesse et l'authenticité. C'est en termes spatiaux que se traduit le renversement : en accord avec la définition étymologique de la séduction comme l'acte « d'emmener quelqu'un sur son territoire¹³ », le sourire devient alors ce lieu autour duquel gravitent les désirs des clients.

L'insistance sur le rôle du sourire et du visage se poursuit à travers une opposition avec ses collègues :

Fraîche – que diable – j'étais fraîche, les autres étaient fanées. Non qu'elles fussent plus laides, au contraire [...] Les corps étaient une merveille, « bombés » dans les règles de l'art à Rio ou San Paolo. Mais sur le visage rien, la porte était verrouillée. Par là, impossible d'arriver où que ce soit. La vie, la mort le flétrissaient à la surface. Héroïne, appris-je par la suite¹⁴.

La description oppose aux corps façonnés par les injections de silicone des visages fermés et flétris, de sorte que la spatialité joue sur un double registre où se côtoient l'idée d'une profondeur suscitée par le désir, et dans le même temps, celle de « surface » où se lit la nature mortifère de l'héroïne, drogue découverte en Europe.

Ce jeu de regards se poursuit dans le récit de la découverte, par la fille du roi d'Espagne, de la présence des prostituées sur le Paseo :

Ce fut entièrement la faute de la fille du roi. Elle passa de nuit par le Paseo de la Castellana sur une voiture brillante, avec son lot de fioritures et de lumières tout autour. C'est ainsi qu'elle les vit toutes, splendides et dénudées. Voilà la fable que racontaient les trans – les putes. Cependant il semble, toujours selon leurs dires, que la fille du roi n'ait pas aimé cette vision. Peut-être à cause de l'exposition exagérée de tant de fesses immorales. Peut-être à cause de toute cette immigration invertie, du Brésil au centre de l'ancien empire. Elle prit un stylo et écrivit sur le journal : « Veados, il faut nettoyer Madrid ! » [...]. Le centre-ville, après cette intervention sur le journal, fut interdit aux trans brésiliens. On nous tolérait seulement sur l'autoroute. Dans l'obscurité, hors de la ville¹⁵.

Si Franco La Cecla soulignait l'opposition entre l'usage actif que les migrants font des rues par contraste avec des « locaux » transitant en voiture et devenus invisibles¹⁶, cette dichotomie prend un relief exacerbé quand elle concerne la présence de transsexuelles migrantes dans les capitales européennes. Elle donne alors forme à un jeu entre exhibition des prostituées péripatéticiennes et regard désirant d'une clientèle dissimulée derrière les vitres de son véhicule : une répartition profondément ironique lorsque le véhicule abrite non pas d'anonymes José (nom générique attribué aux clients) espagnols mais la fille du roi. La rencontre réaffirme la spécificité du monde nocturne comme espace-temps à part où advient non seulement une subversion des normes de genre¹⁷ mais également des hiérarchies sociales et symboliques, à travers ce qui apparaît ici comme un véritable pied-de-nez à la monarchie. Le centre se voit donc réinvesti par des sujets périphériques qui occupent le devant de la « scène » urbaine, et l'expression « d'immigration invertie » cristallise le scandale de la visibilité des corps transgenres et migrants au cœur de l'espace public d'une ancienne capitale de l'Empire colonial, suivant une analogie entre troisième sexe et tiers monde que Fernanda Farias emploie également dans une entrevue avec Alessandro Portelli¹⁸.

Enfin, le récit se fait ici, selon un procédé insolite au sein de l'œuvre, parole rapportée, puisque la narration énonce d'emblée son origine fictionnelle en évoquant les affabulations des transsexuelles. La fable comme mode de récit permet aux *bichas* de prendre forme en tant que sujet collectif, offrant une justification fantasmée de leur expulsion du centre-ville et de leur relégation aux marges de l'espace urbain. Cependant, il serait erroné de n'attribuer l'affabulation qu'aux *transgender*, l'extrait étant lui aussi tributaire d'une scénographie due à Maurizio Iannelli, étant donné que le manuscrit mentionne le fils¹⁹ et non la fille du roi. En ce sens, la référence à la fable traduit dans un registre symbolique aisément accessible tant l'aspiration de la protagoniste à la transformation et à la reconnaissance que les thèmes de la malédiction et de l'exil. La fable sert de filtre permettant de faire face au processus d'exclusion qui relègue les transsexuelles hors de la cité, dans un statut (pour reprendre les mots de Judith Butler) « d'êtres abjects, d'êtres qui ne sont pas encore "sujets" et qui forment le dehors constitutif du domaine du sujet²⁰ ».

I Milan et la « confusion »

C'est en réaction à cette mise au ban du centre-ville de Madrid que naît la décision de partir pour l'Italie, destination définitive de la protagoniste. À la capitale espagnole succède donc Milan, dont l'importance symbolique est attestée dans le manuscrit :

MILANO. Una cita mai conosciuta. Una cita dovi il fredo era 10 volta quel di mio paese. Cita della moda. Cita dovi loro uomo sono più fantastice di noi. Cita dovi la droga gira intorno di tutti. Una cita che in pochi mesi min sono anche io da fare parte dei il consumatori di EROINA. Una maledita droga che mai aveva la conosciuta. Una cita che quasi quasi stati la mia tragica illusione della mia vita²¹.

Les anaphores qui ponctuent la présentation recourent un imaginaire de la ville comme espace où les normes (physiques mais aussi morales) familières à la protagoniste sont renversées, et par là comme un espace à risque : le froid, mais surtout les « fantaisies » exacerbées des hommes et la présence de l'héroïne en font un territoire inhospitalier, au point que l'expérience milanaise est placée sous le signe d'une tragédie évitée de peu. Au sein de la version finale de l'œuvre, l'arrivée à Milan est marquée par une ellipse, puisqu'aussitôt après avoir franchi la frontière Princesa se retrouve immédiatement via Melchiorre Gioia, dans les alentours de la gare de Milano Centrale :

Le long des trottoirs de la rue Melchiorre Gioia, près de la gare de l'avenue Garibaldi, je ne sus plus si j'étais mâle ou femelle, homme ou femme. Ce furent eux, les Milanais de la première nuit, qui me précipitèrent dans la confusion. Et certainement pas parce que leur regard était tourné vers le ciel, ils ne voyaient pas l'homme entre tous les hommes : l'Androgyne : l'Adam bisexuel. Non, ils ne pensaient pas, ils payaient et touchaient. Ils regardaient en bas, au milieu de mes jambes. Ce furent leurs mains, leurs désirs bizarres qui mêlèrent ma certitude fragile et chirurgicale : Fernanda, encore un dernier effort, un petit défaut à éliminer. Non, pour eux cette imperfection était décisive. Fondamentale²².

Aux antipodes de la réussite qui avait caractérisé les nuits madrilènes, cette nouvelle expérience laisse voir la perturbation vécue par Princesa devant les désirs inattendus de sa clientèle. La prostitution ne coïncide plus, comme en Espagne, avec l'exaltation d'un sujet se percevant à travers le regard d'autrui comme désirable, mais au contraire avec une crise induite par ce désir. Le corps est ici perturbé par une exploration visuelle et tactile qui en bouleverse la topographie

pour la réorganiser autour du pénis, organe non désiré, vestige d'une masculinité dont Fernanda cherche à se défaire. Ce regard et ce toucher intrusif bouleversent le désir de cohérence identitaire, et vont à rebours de la construction imaginaire mais aussi chirurgicale à laquelle Princessa s'est livrée tout au long de son parcours. La rencontre avec les clients milanais marque donc l'impossibilité, pour la protagoniste, d'organiser et de hiérarchiser son corps de la façon dont elle le souhaite.

La configuration qui se dessine ici n'est pas un « tiers sexe » où recréer et réinventer son identité, mais au contraire un moment de mélange et de confusion, qui éloigne la protagoniste de la perfection à laquelle elle aspire, où sens où « ce qui est parfait, de *perfectio*, est achèvement²³ ». La narration associe à cette opposition entre mélange et perfection une dichotomie morale qui s'exprime par l'opposition entre l'idéal céleste de l'Androgine et la bassesse de la corporalité sexuelle. Ainsi la confusion induite par les clients est mise en rapport avec un imaginaire de la chute, où apparaît l'opposition entre les aspirations de la protagoniste et sa condition. Le regard des clients et la confusion sont donc le pendant d'un parcours inachevé, pris dans un entre-deux problématique où le sujet et son identité se défont.

Cependant, il est légitime d'interroger la mise en scène de ce trouble, tant la réécriture diffère ici du manuscrit, focalisé sur la question de l'héroïne. Comme le souligne Anna Proto Pisani, l'écriture de Iannelli insiste considérablement sur la dimension chirurgicale de la transformation corporelle, là où les manuscrits n'y font que rarement référence :

La réécriture de Iannelli décrit l'intimité, elle jette un regard qui dit directement le corps, frôlant le voyeurisme : elle dévoile, met en scène, théâtralise, dramatise la représentation du corps, des travestissements, de la sexualité, de la prostitution et des interventions chirurgicales. Le roman semble devenir un miroir qui dévoile et représente le moi comme un autre, jusque dans son conflit intérieur²⁴.

Semblablement, la mise en relief des désirs masculins n'apparaît pas dans le manuscrit, mais dans l'entretien qui lui fait suite ainsi que dans la correspondance entre les deux, en réponse donc aux sollicitations de Iannelli. La voix de l'écrivain (ou co-écrivain) participe de cette déconstruction du corps et, paradoxalement, du regard intrusif qui est ici dénoncé. L'écriture se fait non seulement véhicule scénographique, comme cela avait pu être le cas dans la description de l'arrivée à Madrid, mais également « table d'opération²⁵ » performative où à travers le jeu entre manuscrits, entretiens et récits, la subjectivité de Fernanda est reconstruite, y compris par l'exposition des segments (fragments de corps et d'expérience) que celle-ci souhaitait cacher.

En conclusion, la notion de périphérie dans les passages analysés investit le sujet, l'espace urbain, mais aussi l'écriture. Les différentes étapes de ce début de parcours en Europe montrent la manière dont l'affirmation subjective de Fernanda bouscule le script d'un sujet migrant venu travailler dans deux grandes villes européennes : son arrivée donne lieu à un parcours mouvant où la place du sujet est soumise à de multiples oscillations, allant de l'affirmation de soi à Madrid, jusqu'au sentiment de crise éprouvé en Italie. Elle laisse aussi voir le rôle déterminant et complexe du regard d'autrui comme vecteur de la perception de soi, le corps prostitué étant tiraillé entre le sens que lui attribue la clientèle, et le sens vécu ou voulu par Fernanda comme sujet en transformation.

Enfin, et malgré l'idée de « raccourci » qui sert à annoncer le voyage, l'Europe apparaît ici comme un territoire de l'entre-deux, zone d'indécision où la protagoniste revit l'errance déjà connue au Brésil. Par-delà les soubresauts vécus par le personnage au fil de son parcours, la découverte des villes européennes donne forme à

une géographie affective et symbolique, où le parcours migratoire de Fernanda se structure entre le désir de retour au pays justifiant sa “détermination”, et des villes européennes qui apparaissent comme un espace marqué de plus en plus fortement par la perte de soi et la confusion.

Ainsi, Princesa est-elle poussée par ce nouveau contexte à contre-courant de ses aspirations, ce que le renversement des certitudes du départ à la “confusion” vécue à Milan illustre. L'Europe devient alors un espace qui semble déjouer toute tentative de le traverser, de le franchir et de s'en affranchir : à l'achèvement visé par Fernanda, elle oppose la captivité d'un entre-deux. •

¹ Voir à ce propos : <http://www.princesa20.it/> [page consultée le 7 janvier 2019].

² « Il percorso di Fernanda verso la femminilità è anche un percorso geografico di superamento delle frontiere: dalle campagne del Nord-Est, alle città brasiliane, fino al cuore delle metropoli e poi verso le capitali della prostituzione transgender in Europa. Il percorso è descritto nei quaderni e viene ripreso nel libro tappa dopo tappa, tuttavia è Iannelli a evidenziare il legame tra la metamorfosi sessuale del personaggio e la dimensione del viaggio, come se si trattasse di due aspetti di una stessa riflessione sull'identità. », Proto Pisani Anna, *Io sono un'altra: proposta e silenziamento della voce queer di Princesa. All'origine della scrittura: il manoscritto originale e la questione della fonte*, in Fracassa Ugo, Proto Pisani Anna (dir.), <http://www.princesa20.it/category/critica/nota-alledizione/> [page consultée le 29 décembre 2018]. Notre traduction.

³ On reprend ici les définitions fournies par le *Centre National de Ressources Linguistiques et Textuelles* [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/> [page consultée le 07 janvier 2019].

⁴ « Ricominciai a sognare il gran ritorno: Fernanda, femmina e fortunata. [...] Ma la fortuna era lontana: in Europa, ormai era chiaro. La via più lunga era la più breve. Per costruire il mio piccolo tesoro, per ritornare a casa. », Farias de Albuquerque Fernanda, Iannelli Maurizio, *Princesa* [En ligne], <http://www.princesa20.it/libro/> [page consultée le 07 janvier 2019]. Notre traduction.

⁵ Zumthor Paul, *La mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen âge*, Paris, Éd. du Seuil, 1993, p. 20-21.

⁶ « Arrivai nella capitale spagnola dritta dritta dall'aeroporto di Lisbona. In taxi, dodici ore di viaggio e quattrocento dollari per l'autista [...]. La pensione, nel centro storico della città. Il padrone era un giovane brasiliano [...]. Gli chiesi anche tre frasi in spagnolo che mi segnò su un fogliettino. Di Madrid non sapevo niente, non mi interessava niente, non vidi niente. Un marciapiede, un albergo, tre frasi in lingua sconosciuta erano la sufficienza. Sì sì, il cambio di clima, le strade, le chiese, i palazzi. Era quasi tutto diverso, una solennità. Non me ne fregava niente. In Europa non t'ammazzano sparata. Questo era importante, questo bastava. Tutto il resto, roba per turisti. Gli spagnoli da me volevano l'amore, e io ero venuta da molto lontano per concludere l'affare. », Farias de Albuquerque Fernanda, Iannelli Maurizio, *op. cit.*, notre traduction.

⁷ Farinelli Franco, *De la raison cartographique*, trad. par Bienvenu Katia, Paris, CTHS, 2009, p. 29.

⁸ Certeau Michel de, *L'Invention du quotidien*, Paris, Union générale d'éditions, 1980, p. 173 (en italique dans l'original).

⁹ « Appena poggiai un piede fuori dal taxi fui circondata da parole svelte, parole malamente. Taglienti e sconosciute. Una rissa di brutte intenzioni, erano tutti transessuali spagnoli. Il tassista mi aveva scaricato sul marciapiede sbagliato. Fui svelta, risalii immediatamente nella vettura. Tornai delusa e amareggiata alla pensione. Alcy mi spiegò l'errore: Le brasiliane stanno dopo il ponte, sempre sulla stessa via. », Farias de Albuquerque Fernanda, Iannelli Maurizio, *op. cit.* (en français : « Dès que je posai un pied hors du taxi, je fus entourée par des mots vifs, des mots malfaisants. Coupants et inconnus. Une rixe de mauvaises intentions ; c'étaient tous des transexuels espagnols. Le taxi m'avait déposé sur le mauvais trottoir. Je m'en revenai à la pension déçue et remplie d'amertume. Alcy m'expliqua l'erreur : Les Brésiliennes se trouvent après le pont, toujours sur la même rue. », notre traduction).

¹⁰ « Rapida, rapidissimi i continentali. Veri coniglietti. Mai visti tanti soldi, mai lavorato tanto. Avevo i capelli neri lunghi fino al fondo schiena, minigonna brasileira su due tacchi alti che mi sparavano alla luna. L'unica mora della sera. Fu un avantindietro accelerato. Ogni dieci minuti un José bussava a bocca oppure per l'amore nel didietro. Trentadue clienti. [...] Ero fresca di Brasile e qualcosa ai clienti lo diceva. Lo sentivo, da come li attiravo dentro il mio sorriso. Vendevo esotico, e soltanto alle sei del mattino l'ultima fantasia era esaudita. Io sfinita. », *id.*, notre traduction.

¹¹ « We should not be misled into believing that being watched is a passive behaviour. [...] Often, the relationship of visibility is controlled not by the one who looks, but by the one who is looked at. », Brighenti Andrea, « Visibility: A Category for the Social Sciences » in *Current Sociology* [En ligne], 55(3), 2007, p. 323-342, <https://doi.org/10.1177/0011392107076079> [page consultée le 31 janvier 2018]. Notre traduction.

¹² « [o]nce in Europe, *travestis* perform strategically their “Brazilianess” and sexualise their “brownness” to work more and, ultimately, become “successful” [...] “Europeans”, a status also lived

and experienced through their bodies: they feel more beautiful and desired, and make profit from it », Vartabedian Julieta, *Brazilian "Travesti" Migrations: Gender, Sexualities and Embodiment Experiences*, Secaucus, Springer, 2018, p. 215. Notre traduction.

¹³ Short Ian, Merrilees Brian, *St. Brendan*, cité dans Gourarier Mélanie, « Séduction », in Rennes Juliette (dir.), *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016, p. 596.

¹⁴ « Fresca – che diavolo! – ero fresca, le altre appassite. Non che fossero più brutte, anzi [...]. I corpi erano un incanto, bombati ad arte a Rio o San Paolo. Ma sulla faccia niente, la porta era sprangata. Da lì non si arrivava a nulla. La vita, la morte l'appassiva in superficie. Eroina, seppi dopo. », Farias de Albuquerque Fernanda, Iannelli Maurizio, *op. cit.*, notre traduction.

¹⁵ « Fu tutta colpa della figlia del re. Transitò di notte per il Paseo de la Castellana su una vettura luccicante con tanto di svolazzo e luminaria intorno. Fu così che le vide tutte, splendide e spogliate. Così favoleggiavano i trans – le puttane. La figlia del Re di Spagna, però, sempre a loro dire, sembra non abbia gradito la visione. Forse per l'esposizione esagerata di tante natiche immorali. Forse per tutta quella immigrazione invertita, dal Brasile al centro dell'antico impero. Prese la penna e scrisse sul giornale: "Veados, Madrid da ripulire!" [...]. Il centro storico, dopo quell'intervento sul giornale, venne interdetto ai trans brasiliani. Ci tolleravano soltanto sull'autostrada. Al buio, fuori della città. », *id.*, notre traduction.

¹⁶ La Cecla Franco, *Le malentendu*, trad. par Sauzeau Annemarie, Paris, Éd. Balland, 2002, p. 51.

¹⁷ « [L]a sua è una rappresentazione dell'Italia notturna delle strade, della prostituzione, ma soprattutto dello scenario dei generi che al calar del sole emerge, gettando nella confusione più totale la certezza eterosessuale. Per Fernanda, consapevolmente, e per la società inconsciamente, il giorno è il momento della rigidità del binario, della normalità, mentre la notte porta lo scompiglio del genere. », Campagnola Silvia, « "La disfatta dei generi". Una memoria nomade e queer », in *Scritture migranti*, vol. 5, Bologne, Clueb, 2011, p. 155-186. L'article est accessible en ligne sur *Princesa20*, <http://www.princesa20.it/la-disfatta-dei-generi-princesa-una-contromemoria-nomade-e-queer/> [page consultée le 07 janvier 2019] (en français : « sa représentation est une représentation de l'Italie nocturne des rues, de la prostitution, mais surtout du scénario des genres qui émerge une fois la nuit tombée, jetant dans la confusion la plus totale la certitude hétérosexuelle. Pour Fernanda, pleinement consciente, et inconsciement pour la société, le jour est le moment de la rigidité de l'orientation, de la normalité, tandis que la nuit sème le trouble dans le genre. », notre traduction).

¹⁸ Elle mentionne ainsi : « queste persone che sarebbero le persone del terzo sesso, o persone del terzo, diciamo, mondo » in Portelli Alessandro, « La figura di una donna », *Caffè. Rivista di letteratura multiculturale*, n° 1, septembre 1994, p. 4 (en français : « ces personnes qui seraient les personnes du troisième sexe, ou les personnes du troisième, disons, monde », notre traduction).

¹⁹ Farias De Albuquerque Fernanda, *Princesa. Sono venuta di molto lontano. Copia iniziale di lavoro conforme all'originale manoscritto*, Rebibbia, 1992, p. 59, accessible en ligne sur *Princesa20*, <http://www.princesa20.it/wp-content/uploads/2014/11/SVML.pdf> [page consultée le 07 janvier 2019].

²⁰ Butler Judith Pamela, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe*, trad. par Nordmann Charlotte, Paris, Éd. Amsterdam, 2009, p. 17.

²¹ « Milan. Une ville que je n'avais connue. Une ville où le froid était dix fois celui de mon pays. Ville de la mode. Ville où les hommes sont plus exubérants que nous. Ville où la drogue tourne autour de tout le monde. Une ville qui en quelques mois je me suis retrouvée moi aussi à faire partie des consommateurs d'HEROÏNE. Une drogue maudite que je n'avais jamais connue. Une ville qui a presque été l'illusion tragique de ma vie. », Farias De Albuquerque Fernanda, *Princesa. Sono venuta di molto lontano. Copia iniziale di lavoro conforme all'originale manoscritto*, *op. cit.*, p. 61-62. Notre traduction. *Nota bene* : en italien le texte rend compte d'une maîtrise imparfaite de l'italien de la part de Fernanda, dont nous ne rendons pas compte ici, en privilégiant une traduction du sens à une traduction littéraire.

²² « Lungo i marciapiedi di via Melchiorre Gioia, vicino alla stazione di corso Garibaldi, io non seppi più se ero maschio o femmina, donna o uomo. Furono loro, i milanesi della prima notte, a precipitarmi nella confusione. E non certo perché il loro sguardo fosse rivolto al cielo, quelli non vedevano il più uomo di tutti gli uomini: l'Androgino: l'Adamo bisessuale. No, quelli non pensavano, pagavano e toccavano. Guardavano basso, in mezzo alle mie gambe. Furono le loro mani, i loro bizzarri desideri che rimescolarono la mia fragile e chirurgica certezza: Fernanda, ancora uno sforzo nel finale, un piccolo difetto da eliminare. No, per loro quell'imperfezione era decisiva. Fondamentale. », Farias de Albuquerque Fernanda, Iannelli Maurizio, *op. cit.*, notre traduction.

²³ Thuderoz Christian, *Qu'est-ce que négocier ? Sociologie du compromis et de l'action réciproque*, Rennes, PUR, 2010, p. 149.

²⁴ « La riscrittura di Iannelli describe l'intimità, getta uno sguardo che dice direttamente il corpo, sfiorando il voyeurismo: svela, mette in scena, teatralizza, drammatizza la rappresentazione del corpo, dei travestimenti, della sessualità, della prostituzione e degli interventi chirurgici. Il romanzo sembra diventare uno specchio che svela l'altro e rappresenta l'io come un altro, fin nel suo dissidio interiore. », Proto Pisani Anna, *op. cit.*, notre traduction.

²⁵ Nous reprenons ici l'expression de Béatrice Preciado, qui souligne que « [la] technologie sexuelle est une sorte de "table d'opération" abstraite [...] qui est à l'origine du découpage de certaines zones corporelles comme organes (sexuels ou non, reproductifs ou non, perceptifs ou non, etc.) », Preciado Béatrice, *Manifeste contra-sexuel*, trad. par Bourcier Marie-Hélène, Paris, Éd. Balland, 2000, p. 94.