

Homosexualité(s) et Littérature



RAI, M

Cahiers de la **R**evue d'**A**rt et de **L**ittérature, **M**usique
Le chasseur abstrait éditeur

Le chasseur abstrait éditeur

sarl unipersonnelle au capital de 2000€ - 494926371 RCS FOIX

12, rue du docteur Jean Sérié
09270 Mazères

Tel: + 33 (0)5 61 60 28 50

Fax: + 33 (0)5 67 80 79 59

www.lechasseurabstrait.com

patrickcintas@lechasseurabstrait.com

ISBN: 978-2-35554-044-8

EAN: 9782355540448

ISSN: 1958-752X

Dépôt Légal: mars 2009

Copyrights:

© 2009 Le chasseur abstrait éditeur

© 2009 à leurs auteurs respectifs

Cahier de la *RAL, M* n°10
Homosexualité(s) et littérature

dirigé par Benoît Pivert



© Valérie Constantin

Sommaire

~Préface - *Benoît Pivert* - p.11

~La tentation - p.33

- ✧ L'amour fou - *Patrick Cintas* - p.35
- ✧ Tharavad, ce que disait le soufi - *K.P. Ramanunni* - p.41
- ✧ Le pavillon du Congo - *Luc Roger* - p.53

~La discrétion - p.63

- ✧ Le langage homoérotique arabe ou le contraste du corps écrit/décrit - *Ahmed Kbarraz* - p.65
- ✧ *La Religieuse* de Denis Diderot ou l'art de la confession homotextuelle - *Marine Piriou* - p.71
- ✧ «Écrire à voix basse»: rhétorique de l'homosexualité masculine dans *Monsieur Auguste* de Joseph Méry - *Przemysław Szczur* - p.87
- ✧ Écume rose, écume noire - *Arnaud Delcorte* - p.99

~L'obsession - p.115

- ✧ Cellule métallique - *Pascal Truchet* - p.117

~La joie - p.123

- ✧ Garçons, putes et vieillards... De l'érotisme homosexuel à l'Expansion cosmique dans l'œuvre de François Augéras - *Jacques Isolery* - p.125
- ✧ Tribadisme et lesbianisme dans *Les Fleurs du Mal* - *Myriam Robic* - p.145

~L'art - p.157

- ✧ Une odeur de cadavre et d'encens. Josef Winkler et l'Autriche - *Benoît Pivert* - p.159
- ✧ La vie en *clair-obscur*. La figuration amoureuse dans le roman *La course à l'abîme* de Dominique Fernandez - *Marius Voinéa* - p.171
- ✧ Les reliefs du plaisir - *Benoît Pivert* - p.191
- ✧ Voir Pablo - *Patrick Cintas* - p.197

~L'amour - p.229

- ✧ L'amour, la mort, la mère dans *Une femme m'apparut...* de Renée Vivien Dominique - *Joëlle Lalo* - p.231
- ✧ *Une femme seule* d'Annemarie Schwarzenbach et la disruption du genre - *Mathilde Fournier* - p.253

✧ El verbo y la carne - *Oscar Portela* - p.261

✧ Après - *Benoît Pivert* - p.281

✧ Lubai - *Daoud Najm* - p.283

✧ Les balcons fleuris - *Luc Roger* - p.295

~L'homophobie - p.327

✧ Les « antiphysitiques » ou homosexuels dans les *Mémoires* de Canler, ancien chef du service de Sûreté (1797-1865) - *Benoît Pivert* - p.329

✧ Conte de l'homophobie ordinaire - *Luc Roger* - p.343

~Le risque - p.351

✧ Écrire le sida / écrire sur le sida pour le plaisir de l'écriture - *Anca Porumb* - p.353

✧ Le sida comme révélateur des âmes et de la situation sociopolitique dans *Angels in America* de Tony Kushner - *Ulrike Neidl* - p.375

~L'ambiguïté - p.389

✧ Effacements - *Pascal Leray* - p.391

✧ Ma femme est mon plus beau des mecs - *Jean-Claude Cintas* - p.403

~L'humour - p.421

✧ Tite annonce - *Serge Meitinger* - p.423

~Notes - p.435

Homosexualité(s)
et
littérature

Préface

Benoît Pivert^[1]

De même que les auteurs de la Renaissance ironisaient volontiers sur les ténèbres du Moyen-Âge, nombreux sont les jeunes homosexuel(le)s, en ce début du vingt-et-unième siècle, qui, lorsqu'ils ou elles ne sont pas familiers de l'histoire littéraire, ont tendance à considérer le passé comme un énorme trou noir et à situer au XX^e siècle l'émergence de l'homosexualité^[2] en littérature, le XX^e siècle devenant à sa manière leur « siècle des Lumières ».

À y regarder de plus près pourtant, bien que passée obstinément sous silence par tous les manuels scolaires se targuant de présenter la littérature des classiques grecs à nos jours, l'homosexualité est présente dans les textes dès l'Antiquité. Si *Le Banquet de Platon* et le *Satyricon* de Pétrone comptent parmi les œuvres les plus connues, il conviendrait, certes au mépris des frontières entre

genres littéraires, de faire figurer à leurs côtés les *Épigrammes érotiques* de Martial. Plus tard, en Occident, il faudrait ajouter, entre autres, les poèmes homosexuels de François Villon (1431-1463). Ce que l'on ignore souvent, c'est la multitude de poètes du domaine juif et arabo-musulman inspirés par la beauté des garçons. Abou Nawas au IX^e siècle (*Le vin, le vent, la vie*) est sans doute le nom le plus connu mais c'est surtout au XI^e siècle que l'on assiste dans la poésie galante andalouse de langue arabe à une éclosion du genre et au XII^e siècle que les poètes juifs dans l'Espagne chrétienne puisent aux mêmes sources esthétiques, le plus célèbre d'entre eux étant peut-être Abraham ibn Ezra Judas Halévy. Il était difficile d'être exhaustif pour le Moyen-Âge, cela devient parfaitement impossible pour les siècles suivants. On peut citer parmi les écrivains homosexuels l'Anglais Christopher Marlowe (*Edouard II*) (XVI^e siècle), le Français Théophile de Viau (XVII^e siècle), forcé de se convertir au catholicisme et de vivre caché en raison de ses mœurs. Au XVIII^e siècle, le libertinage n'est pas l'apanage des hétérosexuels. La revendication de la liberté de la chair ignore souvent la différence des sexes, ce qui se reflète à la fois chez Sade mais aussi dans les écrits anonymes réunis par Patrick Cardon (*Bordel apostolique*, 1790^[3] et *Les Enfants de Sodome à l'Assemblée Nationale*, 1790^[4]). Au XIX^e siècle, les personnages littéraires homosexuels – encore rares – ne sont pas l'apanage d'écrivains homosexuels, que l'on songe à Vautrin chez Balzac ou aux lesbiennes de Baudelaire, toutefois les penchants homosexuels d'écrivains comme Oscar Wilde ou Verlaine ne sont un mystère pour personne. Si les écrivains homosexuels masculins du XX^e siècle sont suffisamment connus pour que nous n'ayons pas à les énumérer, profitons-en pour souligner ici le développement durant ce siècle d'une littérature lesbienne avec Natalie Barney, Radclyffe Hall, Vita Sackville West et plus tard Violette Leduc, Geneviève Pastre, Jocelyne François et bien d'autres encore.

Ce qui est nouveau au XX^e siècle, ce n'est donc pas la présence de l'homosexualité dans la littérature mais l'évolution du regard porté dans la littérature sur l'homosexualité. L'homosexuel n'est plus systématiquement réduit à ces rôles

classiques de débauché, de démon ou de victime. Son orientation sexuelle ne prête plus également forcément à rire comme dans les pièces de Plaute ou chez le personnage caricatural de Charlus. La fascination-répulsion inspirée par l'homosexuel comme Vautrin ou Dorian Gray s'estompe peu à peu. Toutefois, ce qui est à proprement parler révolutionnaire, c'est surtout l'émergence d'une « littérature homosexuelle » se revendiquant comme telle, s'affirmant avec fierté, écrite par des hommes et des femmes ayant fait de leur « différence » ou de leur « sensibilité » la matière, parfois unique, de leur écriture. Dans le sillage de cette littérature sont nées des librairies destinées avant tout à ceux qui se nomment aujourd'hui « gays », « lesbiennes », « bi » ou « transgenres » – citons à Paris *Les mots à la bouche* ou plus récemment *Blue Book* – tandis que des maisons d'édition décidaient de s'emparer du créneau en créant un segment (« rayon gay » chez Balland^[5]) ou en se dédiant exclusivement à la littérature homosexuelle (Éditions Rosa Winkel en Allemagne, Éditions gaies et lesbiennes à Paris ou encore H&O à Montpellier).

Cette libération de la parole homosexuelle dans l'écriture a fait surgir un certain nombre de questions à bien des égards stimulantes pour une réflexion plus générale sur la littérature. Alors qu'on ne laisse pas de s'interroger sur l'utilité de la littérature ou plus souvent de désespérer de sa capacité à changer la face du monde, la littérature homosexuelle n'offre-t-elle pas précisément l'exemple d'une influence possible de l'écriture sur l'évolution de la société ? C'est, en effet, le film^[6] tiré du roman de Roger Peyrefitte, *Les Amitiés particulières* (1943), qui réunit le 21 janvier 1975 devant l'émission *Les dossiers de l'écran* 19 millions de spectateurs. L'historien Paul Veyne relate avoir entendu le lendemain dans son village du Vaucluse : « Ils ont dit à la télévision que c'était [l'homosexualité] permis »^[7]. En Allemagne, un rôle analogue revint au roman d'Alexander Ziegler, *Die Konsequenz* (1975), porté à l'écran et diffusé en novembre 1977. Le film, bien que partiellement censuré – et non diffusé par la télévision bavaroise – eut

un écho retentissant, fit de l'homosexualité un sujet de société et offrit à des milliers d'individus l'occasion de rompre le silence. Certes, ce fut la télévision qui permit de toucher des millions d'Allemands et de Français mais dans les deux cas, ce fut la finesse littéraire de deux écrivains, Roger Peyrefitte et Alexander Ziegler, qui fit vibrer la corde sensible des téléspectateurs. Il convient bien sûr de ne pas verser dans la naïveté et de ne pas oublier que l'homophobie n'a pas disparu. On peut toutefois légitimement supposer qu'elle est aujourd'hui, dans les sociétés occidentales, devenue l'expression d'un discours minoritaire mais néanmoins violent.

Si la libération de la parole homosexuelle a pu faciliter l'acceptation sociale des gays et lesbiennes, la littérature homosexuelle, elle, semble aujourd'hui prisonnière de multiples questions – à commencer par celle de sa définition. Qu'est ce que la « littérature homosexuelle » ? Une littérature écrite par des homosexuel(le)s ? À propos des homosexuel(le)s ? Destinée aux homosexuel(le)s ?

Renaud Camus avait fait jadis sensation en publiant *Tricks* (1979), récit circonstancié d'aventures sexuelles sans lendemain – et souvent sans paroles — illustrant un certain mode de vie homosexuel faisant de la consommation frénétique des corps un art de vivre. Il ne fait pas de doute que cet ouvrage qui a fait date puisse être considéré comme un exemple de « littérature homosexuelle » dans la seconde moitié du XX^e siècle car répondant à tous les critères que nous avons suggérés (auteur homosexuel, sujet homosexuel, public homosexuel). Toutefois, lorsque ce même Renaud Camus publie aujourd'hui année après année son journal fait de récits de voyages, de notes de lectures et de considérations sur la marche du monde, journal dans lequel la place accordée à la sexualité est devenue infime, s'agit-il encore, parce que l'auteur se revendique comme homosexuel, de « littérature homosexuelle » ?

Au-delà de la définition d'une « littérature homosexuelle », qu'en est-il de la question d'une « écriture homosexuelle » qui, comme la question d'une « écriture féminine », a tout spécialement intéressé les féministes et les lesbiennes dans les années 60/70. Simone de Beauvoir s'est montrée hostile à l'exaltation d'une spécificité féminine. Mona Ozouf semble avoir de manière assez convaincante tordu le cou à l'idée d'une écriture féminine dans *Les mots des femmes, essai sur la singularité française* (Fayard, 1995). Pour autant Frédéric Martel a-t-il raison dans *Le rose et le noir. Les homosexuels en France depuis 1968* de porter ce jugement apparemment définitif : « Les tentatives expérimentales, chez les homosexuels masculins et féminins, se sont donc enlisées, l'originalité sombrant dans la confidentialité. [...] L'écriture qui se voulait « tout autre » est devenue simplement « tout opaque » »^[8]. Certes, certaines créations n'ont pas fait florès. Les tentatives des lesbiennes américaines visant à féminiser la langue, à remplacer « woman » par « womon » ou « history » par « herstory », afin d'éviter toute connotation masculine, ont vite versé dans le ridicule mais est-ce à dire que toute recherche sur une « écriture homosexuelle » est définitivement enterrée ?

Il conviendrait ici de se tourner vers les « études gay et lesbiennes » (*lesbian and gay studies*) car c'est là l'un des autres prodiges des rapports entre homosexualité et littérature au XX^e siècle. Tout autant – et peut-être davantage encore que d'œuvres de fiction – l'homosexualité a suscité au cours du siècle dernier une abondante réflexion théorique dont les *lesbian and gay studies* apparaissent comme le meilleur exemple. Parmi les textes qui ont ouvert la voie à ces recherches universitaires, initialement aux États-Unis, il faut noter les articles de Gayle Rubin^[9] et le livre d'Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English literature and Male Homosexual Desire*^[10] (1985). Même si aujourd'hui ces recherches sont toujours majoritairement concentrées aux États-Unis, elles se sont étendues à l'Europe et se sont développées timidement en France comme en témoigne l'ouverture en 1998 du séminaire « Sociologie des homosexualités » par Françoise

Gaspar et Didier Eribon à L'École des hautes études en sciences sociales. Ainsi donc, aujourd'hui en France, l'homosexualité a droit de cité à l'université et n'est plus cantonnée dans le champ de la psychologie.

S'il convient – à moins d'être conservateur et de vouloir liquider l'héritage de mai 68 – de se réjouir de la libéralisation des mœurs et de la plus large acceptation – faut-il aller jusqu'à parler de « banalisation » ? – de l'homosexualité, n'existe-t-il pas dans le même temps le danger rampant d'un désintérêt croissant pour tout un pan d'une littérature homosexuelle aujourd'hui considérée comme désuète car appartenant à un passé révolu, tout au plus capable de susciter une curiosité d'antiquaire ? Les écrivains comme Julien Green (1900-1998) tiraillés entre la foi et la chair, les récits de tourments intérieurs sur fond de séminaire comme le *Gerardo Lain* (1967) de Michel del Castillo ou les tribulations d'*Alexis dans Alexis ou le traité du vain combat* (1929) de Marguerite Yourcenar sont-ils encore susceptibles de trouver un public tant cet univers de scrupules, de masochisme moral, de culpabilité écrasante et de reniement de soi semble aujourd'hui daté ?

Une autre question est celle de la possibilité de la survie de la dimension subversive longtemps rattachée à l'homosexualité et à la littérature homosexuelle. En effet, la subversion homosexuelle ne se dilue-t-elle pas dans l'acceptation de l'homosexualité ? Dans *Le rapt de Ganymède*, Dominique Fernandez, pessimiste, note : « C'est une loi à établir, que toute dédramatisation dans le domaine moral supprime des sujets de roman et fait s'effondrer un pan de la culture. Ce qui est souhaitable du point de vue civique est désastreux du point de vue littéraire. [...] C'est une aventure qui laisse tout bête et interdit, que de se retrouver bénéficiaire d'un non-lieu [...] quand on a cru être un rebelle. Telle est la situation faite aux homosexuels aujourd'hui. »^[11] Et force est de constater que la banalisation de l'homosexualité a entraîné dans son sillage la disparition littéraire de cette ho-

mosexualité « noire » qui conférait aux romans de Genet ou de Pasolini leurs re-lents de soufre. On chercherait aujourd’hui vainement ces ambiances de bars in-terlopes et d’hôtels borgnes dont la décrépitude est une incitation à la débauche. Disparus ces lieux où le désir était décuplé par le danger. Finies les rencontres entre les brutes et les truands des cœurs dans les bars à matelots ou aux abords de la *Stazione Termini* romaine, dans l’attente de ces *ragazzi* qui vous conduisaient de manière imprévisible au septième ciel ou au dernier des cercles de l’enfer. Dans ces romans, l’homosexuel était le ver dans le fruit de la société, le facteur de désordre, celui qui menaçait les fondements de l’édifice social, qui démasquait souvent aussi les penchants inavouables cadennassés sous le mythe du bon père de famille. Le bourgeois homosexuel était par amour pour les beaux yeux d’un gigolo prêt à se damner et à fouler aux pieds les valeurs de sa caste. Dominique Fernandez trouve des accents vibrants pour évoquer cette dimension subversive de l’homosexualité : « L’homosexualité n’a un rôle à jouer dans l’histoire générale de la culture que pour la fonction symbolique qu’elle exerce : comme refus de la normalité (mais pas seulement de la normalité sexuelle), comme choix de la marginalité (mais pas seulement de la marginalité sexuelle). [...] Mis au ban de la société, l’homosexuel est en mesure de la critiquer, d’en dénoncer les travers, les vices, les ridicules, ou simplement d’en démonter les rouages avec une lucidité refusée à ceux que l’ordre en place avantage. [...] C’est toujours à un minoritaire que revient le rôle de révéler l’étroitesse et la bassesse de l’opinion dominante. »^[12] À en croire l’écrivain, si l’homosexualité a perdu cette fonction, c’est parce qu’elle est devenue politiquement correcte : « L’homosexuel est donc un héros type de roman ; mais à condition de ne pas accepter la liberté érotique que lui concède aujourd’hui le relâchement des mœurs, à condition de ne pas se laisser prendre au piège de la tolérance et de l’assimilation. [...] »^[13]

C’est là que le bât blesse. Les homosexuels ne se sont pas aperçus du tribut à payer à la normalité. La société les a acceptés à la condition sous-entendue qu’ils

devinssent fréquentables, ce qui exigeait d'eux implicitement de renoncer à tout ce qui pouvait choquer. Le politiquement correct accepte la différence mais pas la « perversion ». *Exit* donc tout un pan de la littérature homosexuelle subversive qui vantait les amours impubères et faisait l'éloge des culottes courtes. Gabriel Matzneff auteur des *Moins de 16 ans* ferait scandale aujourd'hui. Et il apparaîtrait désormais proprement impensable de publier Tony Duvert qui reçut pourtant en 1973 le prix Médicis pour *Paysage de fantaisie*, éloge des relations entre un adulte et des enfants. Plus unimaginable encore aujourd'hui, son ouvrage *Le Bon sexe illustré* (1974), émaillé de photos de garçons en érection, fut salué comme une courageuse attaque contre les non-dits dans l'éducation sexuelle occidentale. Il y a également fort à parier que René Scherer ne trouverait plus aujourd'hui éditeur pour son *Émile perversi* (1974) et que le *Roi des aulnes* (1970) de Michel Tournier susciterait les plus vives réserves, attendu que son héros Abel Tiffauges se repaît en écoutant les enregistrements des gazouillis des cours de récréation et en contemplant les photos de sorties d'école. Est-ce à dire que toute dimension subversive a disparu de la littérature homosexuelle contemporaine ? Peut-être la subversion s'est-elle simplement déplacée ? N'est-elle pas à chercher aujourd'hui du côté d'un Erik Rémès, auteur de *Je bande donc je suis* qui, la même année que Guillaume Dustan dans *Nicolas Pages* (1999), faisait l'apologie du bareback, à savoir des relations sexuelles non protégées en pleine épidémie de sida, mettant en scène des contaminations tantôt imposées tantôt librement consenties. Rémès a poursuivi dans cette veine sulfureuse avec *Serial fucker: journal d'un barebacker* (Blanche, 2003), suscitant des contre-attaques parfois violentes de l'association *Act up* de lutte contre le sida. Dans *Serial Fucker*, Rémès n'hésite pas à narrer par le détail le meilleur moyen de contaminer son partenaire à son insu : « Pour plomber quelqu'un, c'est également très simple. Il suffit d'un peu de doigté [...]. On retire discrètement la capote pendant la baise. On fait semblant de la mettre. Des plombeurs crèvent préalablement les capotes avec une aiguille, etc. » [...] « J'ai plombé une actupienne^[14], tralalalaire, tralalala [...] »^[15] Quel que soit le jugement que l'on porte sur les pratiques énoncées, force est de constater que la littérature ho-

mosexuelle d'Erik Rémès est doublement subversive dans la mesure où elle va à l'encontre des repères moraux de la société mais d'une partie de la communauté homosexuelle elle-même. Dans un autre registre, on retrouve aussi dans l'œuvre de l'Autrichien Josef Winkler (né en 1953) la dimension subversive de l'homosexualité. Dans une Autriche catholique et bien-pensante, Winkler a fait d'un roman largement autobiographique (*Le serf*, 1987) un immense blasphème. Il s'y décrit s'introduisant dans l'anus sa bougie de communiant, y compare aux hosties le sperme de ses amants qui se fige sur sa langue et à chaque fois qu'il s'agenouille devant la braguette d'un prostitué maghrébin lui reviennent en mémoire les génuflexions de l'enfant de chœur qu'il fut jadis.

Toutefois force est de constater, qu'abstraction faite de ces « monstres », la littérature homosexuelle aujourd'hui est bien aseptisée. À force d'avoir voulu singer le mode de vie hétérosexuel et caressé le rêve du bonheur tranquille à deux avec un chien dans un pavillon de banlieue – ou un loft citadin pour les plus fortunés – les homosexuels n'ont-ils pas fini par s'engluier dans la production d'une littérature qui n'est que la copie conforme voire la pâle copie de la littérature hétérosexuelle ? Partout ce sont les mêmes poncifs, des histoires de rencontres tantôt heureuses tantôt malheureuses, puis vient le temps où l'on se met en ménage, s'ensuit presque inévitablement le thème de l'ennui conjugal, avec son cortège d'infidélités occasionnelles et d'états d'âme alimentant des conversations téléphoniques interminables qui permettent de noircir aisément bien des pages. *Et qui va promener le chien ?* (1996) de Stephen Mc Cauley nous paraît être une interrogation caractéristique de ce genre de littérature où homosexuels et hétérosexuels sont interchangeable – ce qui n'enlève rien aux qualités de l'auteur à qui il faut reconnaître un sens de l'humour certain. Dans ces romans, on ne revendique plus le droit à la différence mais au contraire l'assimilation au mode de vie et aux préoccupations des hétérosexuels. Mc Cauley, lui-même, revendique cette neutralité dans le choix et le traitement des sujets : « J'écris des romans, souligne-t-il.

Les sujets m'intéressent d'abord et avant tout. Je ne tourne pas nécessairement autour d'intérêts gays. Mes thèmes sont plutôt universels, je crois.»^[16]

Dominique Fernandez porte sur cette évolution un regard sévère : « Depuis la « libération » des mœurs, parmi le foisonnement des romans à sujet homosexuel^[17], on en trouverait peu qui fortifient d'un apport vraiment enrichissant l'édifice de la « culture homosexuelle » élevée pendant le siècle de la honte et de la clandestinité. [...] Quel style est venu remplacer le style du malaise ? Depuis que la fierté ou tout simplement le bonheur d'être ce qu'il est a remplacé chez l'homosexuel le sentiment de culpabilité et de détresse, on ne voit pas que la joie de vivre ait donné naissance à une écriture originale.»^[18] Cette critique qui fait du sentiment de culpabilité et de détresse le terreau fertile de la littérature homosexuelle nous conduit à une autre interrogation. Si l'on entre dans cette logique qui veut que l'amour heureux n'ait pas d'histoire, que l'on ne fasse pas de littérature avec des bons sentiments et que les plus grandes œuvres soient nées du statut de paria de leur auteur ou de leurs personnages, quel a été l'apport du sida à la littérature homosexuelle ? En effet, alors que tout semblait aller pour le mieux dans le meilleur des mondes – et donc qu'implicitement la qualité littéraire ne pouvait que décliner – les homosexuels ont retrouvé avec une brutalité inouïe leur statut de pestiféré. Ils étaient à nouveau ceux sur qui le malheur fondait et par qui le malheur arrivait. Les malades étaient mis à l'isolement et l'on ressortait les masques des temps de la peste. Est-ce à dire que le sida – à travers les œuvres d'Hervé Guibert, d'Edmund White ou de Michael Cunningham, pour ne citer que quelques exemples – a eu une influence paradoxalement « vivifiante » sur la littérature homosexuelle ? La question reste ouverte.

Si le sida n'a guère été une source d'inspiration que pour la littérature homosexuelle occidentale, il convient, au-delà de ce sujet, de ne pas oublier que

la littérature homosexuelle du XX^e siècle est bien plus large que la littérature européenne et nord-américaine, bien plus vaste mais ô combien méconnue. En Europe même, bien des noms comme ceux de Mario Wirz, d'Alexander Ziegler ou d'Aldo Busi ne sont guère connus au-delà des frontières de leur propre pays. Chacun a déjà entendu bien sûr le nom de Mishima mais qui connaît des nouvellistes et romanciers israéliens comme Yotam Reuveny (*Du sang sur les blés*, 2001) ou Yossi Avni (*Le jardin des arbres morts*, 1995)^[19], le Tunisien Eyt Chékib-Djaziri (*Un Poisson sur la balançoire*, 1997, et sa suite *Une Promesse de douleur et de sang*, 1998) ou encore les mangas japonais homosexuels de Minami Ozaki comme *Zetsuai 1989*, paradoxalement très populaires auprès d'un public féminin ? Et surtout, que sait-on de l'existence hypothétique d'une littérature homosexuelle nécessairement clandestine dans ces pays islamiques où, comme en Iran, au nom de la *sharia*, les homosexuels sont encore pendus haut et court ?

À défaut de répondre à toutes ces questions, les textes qui suivent apportent des éléments de réponse. On constate tout d'abord une vitalité de la prose écrite par des homosexuels ou ayant l'homosexualité pour objet. Et pourtant, quoi qu'en dise Dominique Fernandez, il n'est sans doute pas entièrement révolu, le *temps de la honte*. À n'en pas douter des dizaines de manuscrits sommeillent encore dans des tiroirs, nouvelles ébauchées, fragments de romans ou confessions intimes, que l'on n'ose pas exhumer et publier par peur de s'exposer, à l'instar de ces acteurs hollywoodiens qui y réfléchissent à deux fois avant d'endosser un rôle « sulfureux ». Or l'écriture est plus intime encore. Il pèse toujours, même sur les romans, un soupçon d'autobiographie. Toutefois certains amoureux de l'écriture ont décidé de relever le défi et se sont lancés dans l'aventure. Leurs textes apparaissent comme prometteurs. On y mesure surtout la distance qu'il y a entre une certaine image de l'homosexualité, citadine, festive et libérée, volontiers véhiculée par les media et le quotidien parfois plus sombre de milliers d'individus taraudés par la misère affective et sexuelle comme le héros de *Cellule métallique* de Pascal

Truchet. Dans une cabine téléphonique qui figure sa prison, le personnage tente, dans une course désespérée contre les unités téléphoniques, de décrocher un rendez-vous avec l'un de ces pseudonymes qui défilent sur ces réseaux où monologuent les solitaires que le manque ne laisse pas en repos. Nulle trace non plus d'une homosexualité épanouie dans la nouvelle *Les reliefs du plaisir* qui conduit le lecteur dans l'univers souterrain des *backrooms*, ces labyrinthes qui sentent le sperme et la sueur, où la chair est souvent triste, où les paroles sont rares et où des corps en proie à la tyrannie du désir déambulent comme des pantins sans âme.

Dominique Fernandez s'inquiétait un peu tôt du préjudice littéraire qu'entraînerait une homosexualité acceptée et heureuse. Luc Roger, également co-auteur d'un ouvrage destiné à lutter contre l'homophobie dans le milieu scolaire en Belgique, nous rappelle avec deux nouvelles, *Lea Zar* et *Les Balcons fleuris*, combien est mince le vernis de tolérance et avec quelle inquiétante vitesse il se fissure. *Lea Zar*, conte violent de l'homophobie ordinaire entre enfants, prouve, s'il en était encore besoin, que la haine et l'imbécillité n'attendent pas le nombre des années. Dans *Les balcons fleuris*, un professeur qui vit avec son serviteur et amant dans le presbytère d'un de ces villages belges coquets et propres voit soudain l'idylle tourner au cauchemar pour avoir malencontreusement piétiné les plate-bandes des notables du cru. La nouvelle se termine quelque part dans le voisinage des *Scènes de chasse en Bavière* (1966) de Martin Sperr. Le héros de Luc Roger a donc bien raison de se sentir, malgré la bonhomie apparente des villageois belges, «comme ces Juifs qui, après des années de vie paisible dans des pays libres et démocrates, s'étaient senti pousser de nouvelles racines [...] et qui, vieilliss, presque sereins, avaient senti l'antique haleine fétide et âcre [...] et entendu des voix haineuses leur intimer de partir [...]». Et plus d'un homosexuel ou d'une lesbienne qui pense s'être aujourd'hui harmonieusement fondu(e) dans le paysage gagnerait à ne pas oublier combien les apparences sont dangereusement trompeuses. Si le propos est sérieux, le ton de Luc Roger n'est jamais sentencieux car l'écrivain est avant tout conteur comme le confirment les attendris-

santes aventures d'Augustin qui, à l'exposition universelle de Bruxelles en 1958, se découvre une passion qui ne le quittera plus (*Augustin à l'expo 58*).

Pascal Leray entraîne, lui, le lecteur sur des chemins à première vue plus déroutants. Au milieu des structures sérielles dérivées qu'il exploite fiévreusement, *Ignny Anthrope* est une bizarrerie qui se situe aux confins de la narration et du délire. « Effacements » est une variation du motif initial. En trame, quelques citations de « Titticut Follies » de Frederick Wiseman. Quant au déversement obscène de ce texte, quant à la masse quasi informe dont la parution n'est pas encore programmée, il y a peu à en dire peut-être, sinon que l'expérience est adossée à l'épreuve d'« Avec l'arc noir » (poème), paru en 2009 chez le Chasseur abstrait éditeur.

Dans un registre plus exotique, Serge Meitinger, universitaire de la Réunion, plonge son lecteur avec un art consommé du suspense dans un monde à mi-chemin entre Eduardo Mendoza et Pedro Almodovar à travers une nouvelle qui se veut aussi une réflexion sur les ambiguïtés du genre, du désir et de la séduction. Autant de récits qui prouvent que la prose homosexuelle n'est condamnée ni au récit d'infemales priapées ni à un nombrilisme triomphant ou geignard.

Si avec la disparition récente de Bernard Delvaille, la poésie homosexuelle de langue française a perdu une de ses plumes à l'élégante mélancolie, la relève n'en semble pas moins assurée. En ce siècle de migrations et de métissage, la poésie d'Arnaud Delcorte puise une part de son inspiration dans la beauté, le mystère et la sensualité des corps exotiques dont elle esquisse une géographie. Azeem, Ryad ou Karim sont autant d'*Invitations au voyage*. La poésie d'Arnaud Delcorte apparaît comme « une jonchée de soupirs », soupirs de plaisir, de regrets, de désespoir parfois aussi. Si l'ailleurs illumine l'imagination du poète, ce dernier ne perd jamais de vue les zones d'ombre du monde. Dans « Écume rose, écume noire », Arnaud Delcorte dresse un martyrologe de l'homosexualité que

l'on aimerait croire exhumé d'un lointain passé. C'est pourtant à un triste tour du monde contemporain, encore largement prisonnier des ténèbres d'un obscurantisme médiéval, qu'Arnaud Delcorte, convie le lecteur, renouant ainsi avec le meilleur de la poésie engagée.

S'il est un goût qu'Arnaud Delcorte, poète belge, partage avec le poète argentin Oscar Portela traduit en français par Patrick Cintas, c'est celui des corps enivrants et des regards de braise. Oscar Portela laisse son imagination s'enflammer à la vue de ces *guapos latinos* traqués aussi bien dans la rue que dans les pages des magazines. Sa poésie est un feu d'artifice baroque. On croirait entendre quelque carmélite en transe tant ses vers sont enfiévrés d'un désir qui confine à l'extase des grands saints espagnols. Oscar Portela est tout à la fois un amoureux des garçons et un mystique de la chair.

C'est une fièvre tout aussi violente qui parcourt les vers de Jean-Claude Cintas et de son *chantpoème* intitulé «Ma femme est mon plus beau des mecs». Le *chantpoème* (à écrire expressément en un seul mot) est inscrit dans la réalité. Nous ne sommes pas dans un simple jeu d'écriture poétique et de fantasme mais dans une vraie poésie attachée à la clairvoyance d'une sexualité assumée par l'auteur. Nous sommes bien dans l'expression d'une sexualité certes hétérosexuelle mais dont les «ingrédients» sont habituellement attribués uniquement à l'homosexualité. Clivage qui n'est à l'avantage d'aucune des parties. Il n'y a en fait pour Jean-Claude Cintas qu'une seule sexualité. Concept philosophique qui mériterait un large débat.

Si le théâtre est le grand absent de ce volume, cela n'est dû en rien à quelque ostracisme de notre part mais bien plutôt à l'absence de contributions reçues. Peut-être les dramaturges ont-ils été dissuadés par la forme de l'ouvrage qui ne permettait guère de publier qu'une ou quelques scènes avec l'inconvénient de

passer à côté de cette magie qui tient à la cohérence de l'ensemble. En revanche, nombreuses ont été les études et réflexions littéraires suscitées par l'annonce de ce volume. Si nous avons choisi de placer en tête du chapitre qui leur est dévolu le texte de Pierre Lepori, c'est parce qu'il a le mérite de poser les questions essentielles tournant autour du genre, de la sexualité et de la littérature. Pierre Lepori vient de fonder à Lausanne une revue littéraire homo/ queer intitulée non sans malice *Hétérographe, revue suisse des homolittératures ou pas*. Elle paraîtra pour la première fois en mars 2009. Dans cet article de présentation de son projet, le fondateur de la revue aborde les réactions à son initiative, entre ceux qui trouvent le projet trop peu identitaire et donc pas militant et ceux qui sont allergiques à l'idée même d'une « littérature homosexuelle ». De quoi nourrir un débat passionnant.

La plupart des autres essais émanent d'universitaires qui, s'ils n'appartiennent pas à des départements d'études gay et lesbiennes – au demeurant encore fort rares –, témoignent néanmoins de la vitalité des recherches sur l'homosexualité masculine ou féminine et sur sa représentation en littérature au fil des siècles. Chose inconcevable il y a encore quelques décennies, au *siècle du malaise* où l'on passait pudiquement sous silence les mœurs de Wilde ou de Montherlant, il est possible aujourd'hui de se pencher le plus doctement du monde sur « Tribadisme et lesbianisme dans *Les Fleurs du mal* » comme le fait Myriam Robic. Les études ont été classées en fonction du siècle de l'écrivain sur lequel elles portent. C'est ainsi que Marine Piriou ouvre le bal avec Diderot. Son article analyse le réquisitoire romanesque de *La Religieuse* en explicitant la défense par Diderot de la pluralité des relations intersubjectives dans leurs dimensions hétéro et homosociale via l'exploration des diverses strates structurelles du discours. Suit notre essai sur les « antiphysitiques » qui démontre que, contrairement à une idée reçue, ce n'est pas l'ouvrage de François Carlier, *Études de pathologie sociale. Les deux prostitutions* (1887) qui constitue la première étude sur l'homosexualité au XIX^e siècle mais bel et bien les *Mémoires* de Canler, ancien chef du service de Sûreté (1797-

1865). Ces mémoires comportent non seulement une typologie de l'homosexualité masculine mais aussi une topographie du Paris homosexuel de l'époque et, plus surprenant encore, une tentative d'explication du phénomène qui, malgré les formules de rigueur sur « le vice infâme », n'est pas dénuée d'humanité.

C'est également au XIX^e siècle que fut publié le roman de Joseph Méry, *Monsieur Auguste*, qu'analyse Przemysław Szczur, spécialiste de Zola, doctorant à la faculté des Lettres de Cracovie, dont la thèse doit porter sur le personnage homosexuel dans le roman français de la seconde moitié du XIX^e siècle. S'il a choisi comme point de départ le roman de Méry, c'est qu'il s'agit d'un livre presque totalement inconnu, en tout cas en France, car certaines études anglophones, par exemple *Homosexuality in French History and Culture* de J. Merrick et M. Sibalis, le citent parmi les ouvrages du XIX^e siècle traitant de l'homosexualité. Il est également signalé, parmi beaucoup d'autres, par Louis Godbout dans sa conférence « Ébauches et débauches : littérature homosexuelle française, 1859-1939 ». Bien qu'il n'en soit encore qu'au tout début de ses recherches, Przemysław Szczur a d'ores et déjà constaté qu'il existait un nombre assez important de textes littéraires du XIX^e ayant trait à l'homosexualité, qui ont sombré dans un oubli quasi total. Ce sont souvent des oeuvres d'une qualité littéraire moyenne, mais intéressantes comme vestiges de cette entreprise singulière que fut l'invention de l'« homosexuel » par les chercheurs, penseurs et littérateurs du XIX^e siècle. Pour Przemysław Szczur, il est grand temps de sortir ces ouvrages du placard dans lequel les a rangés une certaine critique bien-pensante et c'est ce à quoi s'emploie ce jeune chercheur. En proposant une lecture de *Monsieur Auguste* (1859) de Joseph Méry, il décrit les modalités selon lesquelles s'effectue l'entrée de l'homosexualité – en tant que sujet central – dans le roman français. D'après l'optique adoptée, le mode de traitement romanesque de ce thème est le résultat du positionnement spécifique de la littérature dans l'univers discursif de la seconde moitié du XIX^e siècle, marqué par la montée des discours de savoir naissants. L'accent est mis sur trois stratégies complémentaires qui permettent au romancier d'aborder un sujet

considéré à l'époque comme réservé à la science : la familiarisation, la réticence et la suggestion. La formule yourcenarienne « écrire à voix basse », employée dans le titre, renvoie à l'effet de chuchotement que crée la conjonction de ces trois procédés rhétoriques dans le texte du roman.

Aborder la question de l'homosexualité – et plus particulièrement du lesbianisme – dans la littérature du XIX^e siècle semble inconcevable sans évoquer *Les Fleurs du Mal*. On sait que Baudelaire songeait à intituler son recueil *Les Lesbiennes* en 1846. Lors du procès de 1857, deux poèmes consacrés aux gougnottes et tribades (termes plus courants pour désigner les lesbiennes au XIX^e siècle) sont condamnés pour « outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs » par le tribunal. Par ce sujet, il importait ainsi à Baudelaire de bousculer le lecteur et de le provoquer en insistant sur la mise en scène provocante de l'Eros et sur la damnation des lesbiennes, icônes et emblèmes modernes de la souffrance parce qu'elles sont rejetées de la société et parce qu'elles recherchent un idéal qui se heurte au vide. Tel est l'objet de l'étude de Myriam Robic, auteur d'une thèse intitulée « *Retour vers l'Eden perdu* : fonctions et représentations de la Grèce dans les œuvres poétiques de T. de Banville » dans laquelle elle consacre un chapitre important au mythe de Sappho. Myriam Robic prépare actuellement un ouvrage intitulé *Femmes damnées : saphisme et poésie* (1846-1889). La parution de son livre *Hellénismes de Banville : mythe et modernité* (Champion, collection « Romantisme et Modernité ») est prévue pour 2009.

Renée Vivien, femme de lettres née vers la fin du XIX^e siècle (1877), fait l'objet d'une étude signée Dominique-Joëlle Lalo, également auteur d'une thèse en littérature française intitulée *Psychanalyse de la passion amoureuse, la correspondance entre Julie de Lespinasse et le comte de Guibert*. Troublant récit qu'*Une Femme m'apparut* de Renée Vivien, prose à la tonalité mélancolique qui chante le saphisme, mais va au-delà. Si les affres de l'amour et son incomplétude y sont dépeints subtilement, le texte dissimule, dans ses méandres, une nostalgie pour la

mère, ce premier objet d'amour que, selon la psychanalyse, nous rechercherions tous dans notre partenaire.

À sa manière, Annemarie Schwarzenbach (1908-1942) a incarné dans sa vie la transgression des frontières étroites des genres et de la géographie. Lesbienne, elle épousa le diplomate français Claude Clarac pour ne plus dépendre financièrement de ses parents. Issue de la grande-bourgeoisie zurichoise, elle passa une bonne partie de son éphémère existence à sillonner le globe. Son récit *Une femme seule* a inspiré à Mathilde Fournier une étude sur la disruption du genre. *Une femme seule*, nouvelle d'Annemarie Schwarzenbach, raconte la fascination de son auteur-narratrice pour le personnage troublant de la baronne Katrin Hartman. Mais tandis que celle-ci séduit la communauté des exilés de Téhéran, le récit met à jour les troubles de genre de l'héroïne comme de la narratrice. Ce qui pourrait ressembler au récit d'une anecdote orientale opère en réalité une véritable disruption du genre telle que la définit Judith Butler.

Chez François Augiéras (1925-1971) qu'étudie Jacques Isolery de l'Université de Corte, l'amour et le désir s'éloignent aussi le plus souvent des sentiers battus. L'œuvre est à l'image de l'existence de l'écrivain, traversée par la quête d'un Sens qui revêt des allures variées et le plus souvent étonnantes voire scandaleuses. La sexualité, le désir des garçons, les amours plurielles et polymorphes sont une parmi les traces manifestes de cette recherche puissamment « esthétique ». Initiatique, son écriture est un appel peu fréquent à une éthique de la « Joie », promesse de la venue d'un « Homme Nouveau ».

Dans notre étude consacrée à Josef Winkler, né en 1953, nous explorons, pour notre part, l'univers de cet écrivain originaire de Carinthie qui dépeint dans une langue baroque où flotte en permanence une odeur de cadavre et d'encens une Autriche profonde, catholique, arriérée et cruelle dans laquelle tous les sentiers conduisent à la mort. Dans cette écriture marquée par la névrose et le ressas-

sement obsessionnel, Winkler célèbre l'homosexualité comme les noces d'Eros et de Thanatos sur fond d'incantations blasphématoires.

Si l'écriture de Winkler a quelque chose de pathologique, c'est à une maladie au sens propre que s'intéresse Anca Porumb dans son article consacré à l'écriture du sida. L'auteur se propose d'analyser à partir d'œuvres de Dominique Fernandez, Hervé Guibert et Yves Navarre les moyens retenus par les écrivains pour décrire ou éluder la maladie. Elle explore les liens complexes que la maladie tisse entre malades, médecins et familles et met surtout en relief les implications du sida sur l'écriture dans un article qui, malgré les progrès thérapeutiques, n'a rien perdu de sa pertinence psychologique.

Puisque la pandémie ignore par définition les frontières de la géographie, il était nécessaire de porter sur la maladie un regard extérieur à la France. C'est chose faite grâce à l'étude qu'Ulrike Neidl consacre au sida dans *Angels in America* du dramaturge américain Tony Kushner né en 1956 (« Le sida comme révélateur des âmes et de la situation socio-politique dans *Angels in America* »). Ulrike Neidl démontre que la maladie a une signification métaphorique et sert de révélateur des âmes. Elle explore le contexte socio-politique dans lequel les malades se retrouvent, mais aborde aussi leurs souffrances physiques et psychiques. Mais au-delà de la souffrance physique et psychique, elle s'efforce de montrer la portée morale de l'analyse. À travers l'éclairage de la psychanalyse, Ulrike Neidl montre les ravages que peuvent exercer la dénégation de la maladie et de l'homosexualité, mais inversement les forces psychiques insoupçonnées que la maladie peut libérer. Malgré la noirceur du sujet, l'article délivre aussi un message d'espoir et prouve qu'à certains égards le thème du sida a « vivifié » la littérature homosexuelle.

Dominique Fernandez s'est lui aussi intéressé, très tôt du reste, au sida dans *La gloire du paria* (1987). C'est toutefois sous un autre angle que Marius Voinea aborde l'œuvre littéraire de Dominique Fernandez à travers *La course*

à *l'abîme* (2002). L'amour et l'art se déclinent, chez l'écrivain, selon un vaste réseau d'interdépendance au moyen duquel l'artiste légitime son existence dans le monde, mise sous le signe du paria, depuis l'espace limitrophe de la marge. C'est l'interrogation majeure de l'œuvre fernandézienne que Marius Voinea se propose de déceler à travers le roman *La course à l'abîme*, paru en 2003, point culminant d'une expérience romanesque qui cherche au fin fond de la matière l'origine d'une volupté troublante de nature éminemment picturale. Marius Voinea s'attache au cas du peintre Caravage, personnage central du roman *La course à l'abîme*, qui légitime l'amont de l'art par rapport à la vie. En amplifiant la thèse d'Oscar Wilde développée dans le *Déclin du mensonge* qui postule la nature surplombante de l'art, le romancier en fait l'espace d'une véritable figuration amoureuse. En effet, l'amour homosexuel, ce type d'amour qui *n'ose pas dire son nom* (Dominique Fernandez), relie l'acte de création à la spontanéité d'une attraction charnelle. Ainsi, la toile du monde dévoile la plasticité esthétique de l'assaut sensoriel qui précède tout geste présent dans la nature. La passion amoureuse entre Michelangelo et Mario perdure grâce à sa portée esthétique *originale*. Autrement dit, l'entérinement d'une passion amoureuse hors normes parvient à faire surface grâce à la naissance antérieure de l'œuvre d'art à laquelle chaque effusion passionnelle fait écho.

Bien que, comme nous le rappelions dans notre exorde, le désir homosexuel se soit abondamment exprimé dans la littérature arabe classique, il avait fini par être victime de la chape de plomb qui entoure, non sans hypocrisie, l'homosexualité dans les sociétés arabo-musulmanes. Toutefois, depuis quelques années, plusieurs écrivains d'origine maghrébine – les Marocains Rachid O. et Abdellah Taïa ou encore l'Algérien Aniss A. – ont décidé de rompre le silence. C'est à eux que s'attache Ahmed Kharraz dans son étude consacrée à leur « langage homoérotique » car le terme de « littérature homosexuelle » est sans doute impropre à désigner une écriture pudique dans laquelle le désir s'exprime à demi-mot, le plus souvent dans la langue de l'autre, le français.

La présence la plus surprenante dans ce chapitre demeure sans doute celle de Przemysław Szczur tant des recherches universitaires sur l'homosexualité semblaient improbables dans la conservatrice et très catholique Pologne. Mais le moment est peut-être venu de réviser certains jugements car c'est dans cette même Pologne réputée homophobe et réactionnaire qu'à l'université de Cracovie un professeur, Mme Krystyna Slany, a mis en place à l'Institut de Sociologie une spécialisation en *gender studies*. Dans ce cadre sont proposés aux étudiants, entre autres, des cours sur le féminisme, la sociologie du genre, la sociologie de la masculinité et la sociologie *queer*. Ce dernier cours est assuré par Mmes Katarzyna Zielinska et Katarzyna Wojnicka. Le programme embrasse la réflexion sur l'homosexualité et les autres sexualités non normatives dans une perspective historique et comparative, depuis les premières analyses pseudo-scientifiques au XIX^e siècle, en passant par la théorie de Foucault, jusqu'aux conceptions de J. Butler et E. Kosofsky-Sedgwick. Par ailleurs, il existe, parmi les chercheurs polonais, un certain nombre de théoriciens *queer*, dont deux noms sont à retenir : Joanna Mizielinska, élève de J. Butler, et Jacek Kochanowski, qui s'inspire beaucoup de penseurs français comme Foucault et Hocquenghem. Il existe aussi de plus en plus de colloques et de publications touchant à ce domaine, ainsi la revue polonaise en ligne *Interalia* dont certains articles sont disponibles en anglais.^[20] Impossible donc de dire : À l'Est, rien de nouveau... Nous en voulons aussi pour preuve l'article de la roumaine Anca Porumb sur l'écriture du sida. Certes, dans de nombreux pays le chemin à parcourir reste encore long et semé d'embûches, toutefois on peut dès aujourd'hui se prendre à espérer que l'exemple de la Pologne et de la Roumanie ne demeure pas sans lendemain mais soit au contraire pour les gays, les lesbiennes et les esprits anticonformistes dans le monde littéraire et universitaire le prélude d'une liberté nouvelle.

La tentation

L'amour fou

Patrick Cintas

Tharavad, ce que disait le soufi

K.P. Ramanunni

Le pavillon du Congo

Luc Roger



L'amour fou

Patrick Cintas

Cayetano était un petit chien de garde. De la race des pervers. Il préférait aller nu pour continuer de ressembler à un chien et son intelligence d'oiseau lui recommandait le port de la chemise réglementaire. Elle tombait largement sur des gros genoux qui avaient l'air infecté. Ils étaient bleus et jaunes, flasques, leur tumescence écoeurait facilement, d'autant que les mollets le rapetissaient oui ils étaient la cause infernale de ce rapetissement, il avait un tronc de géant et les bras boudinés d'un nouveau-né. Les pieds noircissaient malgré les bains fréquents. Il bandait rarement, mais quand

ça arrivait, il soulevait la chemise, le sifflet se dressait au milieu d'une touffe de poils rouges, à l'abri d'un boudin de gras où s'agitait un nombril protubérant. Il sentait mauvais comme un chien et empestait comme un chien. Il était chauve. Le sang rougissait ses oreilles. Il regardait en coin pour ne pas regarder. Il voyait un monde plat. Les transparences le piégeaient. Il ne connaissait pas d'unité et par conséquent était incapable de mesurer les choses et les autres. Il avait un rapport tranquille à l'animal. Il pouvait caresser un autre chien dans une conversation paisible au milieu d'un carré d'herbe où il souffrait de solitude. C'était sa seule maladie. Au début, on l'avait obligé à ramasser ses propres excréments sur le plancher de sa cellule. Il épongeait tristement l'urine de la nuit. Il vivait dans cet antre, comblé de poils et de douceurs huilées. Sa chemise était changée une fois par semaine, pendant qu'on le douchait. Il laissait sur le dossier d'une chaise la chemise qu'il portait depuis une semaine et quand il sortait de la douche, éternuant comme un oiseau, elle avait été remplacée par une chemise propre soigneusement pliée sur le siège de paille.

Il aimait les changements à condition de pouvoir les peindre. Il travaillait sur des feuilles libres avec une touffe de poils liés par un fil de boyau et une encre contenue dans la vessie d'un oiseau percée d'un trou et bouchée avec un bouton de cire. Il travaillait penché, jamais il n'aurait pu s'attaquer à un plan vertical, encore moins à un plafond comme c'était arrivé au maître de Caprese contre sa volonté et pour le bien de l'humanité. Cayetano n'aboyait pas, sauf si les circonstances le mettaient en présence d'une preuve évidente de l'existence du néant. Il ne voulait pas croire au néant. Il ne croyait pas plus au tout. Il croyait au funambulisme et au saut périlleux. Si les preuves de l'existence du tout lui étaient rapportées, il haussait les épaules. Il était seul au milieu d'un carré d'herbe verte. Si le chien existait, il caressait le chien mais il arrivait le plus souvent qu'il n'existât pas. Cayetano connaissait la douleur. Il en perdait la voix. Les crises,

cependant, s'épaucaient. Il devenait chien plutôt que l'homme qu'on lui destinait de par les entrailles de la femme de l'homme auquel il ressemblait. Il aimait ces deux gouttes suspendues à un fil. Le chien s'y reconnaissait. Il reconnaissait le chien. Il nommait le chien. Au-delà du carré d'herbe verte il y avait quatre allées rectilignes où roulaient des chaises. Les amputés, les paralysés, les anémiques ressemblaient à des chiens qui se prendraient pour des hommes. Ils cachaient leurs mains sous le plaid. Il les regardait sans aboyer. Les autres chiens étaient des hommes. Il s'était battu avec eux plus d'une fois. Il avait toujours perdu. Il connaissait cette limite. Enfant, il n'avait franchi qu'une fois l'une des allées pour aller se promener dans le pré. Il avait mordu une femme.

La chemise grandissait à la mesure du tronc. Il apprit à retrousser les manches aussitôt la chemise enfilée. Il la remontait un peu au-dessus du genou. Les genoux enflaient avec les ans. Il regardait de près les brins d'herbe et il les peignait fidèlement. Quel talent ! Ses herbes étaient noires et blanches comme dans la réalité où elles étaient vertes comme peut l'être un mot de l'autre à propos de l'herbe. Il devint adolescent. On lui promit qu'il n'arriverait plus rien à son enfance. Il en avait assez des poils, des érections et des douleurs articulaires. Mais on ne pouvait pas reculer sur le chemin de la vie, il ne comprenait pas pourquoi mais le sentait parfaitement. Mais. Il aimait prononcer ce mot à la place des autres dont il surveillait sournoisement la conversation. À table, il était glouton ou il vomissait sans avoir rien mangé, on avait le choix, c'était lui qui ne choisissait pas. Il était surélevé par un coussin rempli de paille et de crin, un vieux coussin arraché à un lit, il cherchait le lit dans sa mémoire et ne trouvait que l'obscurité de la chambre, soit que les volets eussent été fermés, soit que la nuit les eût ouverts, le coussin l'élevait à la hauteur des autres quand il était assis avec eux autour d'une table, gloutonnant ou vomissant sa bile, selon le cas.

Felix était le plus observateur. Il se laissait caresser quoiqu'il n'admit jamais partager au moins l'existence avec les chiens. Il vomissait discrètement et mangeait avec des manières de Señorito. On ne lui donna pas le vin qu'il réclamait. Il avait son carré d'herbe verte mais il se contentait de s'y allonger pour regarder le ciel. Cayetano traversait l'allée en grognant. Il s'arrêtait au bord de l'herbe que Felix négligeait par bravade. Il lui posait une question. Par exemple quel âge il avait. Felix répondait par une plaisanterie, par exemple qu'il avait l'âge de ses artères ou bien un an de moins que l'année prochaine, ce qui mettait en jeu toutes les leçons d'anatomie et de physique alors que Cayetano était venu chercher un peu de compagnie parce qu'il se sentait seul et que la solitude le détruisait au lieu de lui inspirer des oeuvres dignes d'intérêt.

Felix grandissait lui aussi. Il regarda les genoux de Cayetano avec inquiétude et non pas écoeuré comme l'étaient les autres quand ils n'avaient plus la force de résister à la curiosité qui les avait d'abord rendu nerveux.

— Es-tu Cayetano ? demanda-t-il.

Il le savait. Cayetano haletait. Felix lui caressait le ventre.

— Ça ne vous fait rien de partager votre carré d'herbe verte avec un chien ? demandait-on à Felix qui n'avait pas conscience d'occuper lui aussi un carré d'herbe verte comme les chiens qui lui en parlaient.

— Non, disait Felix tristement, il n'était pas triste, il voulait l'être pour ne pas blesser Cayetano le chien qui pleurnichait comme l'enfant qu'il n'était plus depuis longtemps.

Il l'emmena même dans le pré. Ce fut, pour Cayetano, autant pour l'enfant qu'il n'était plus depuis longtemps que pour l'homme qui allait devenir le chien qu'il était, un moment d'une rare intensité. Il découvrait le pré à la manière d'un oiseau.

— Tu n'es pas un chien, avait dit Felix en commençant à arpenter le pré.

C'était vrai. Personne n'était chien.

— Le chien, ce n'est même pas moi.

Bien sûr, quand ils quittèrent le pré pour revenir aux jardins, l'effet de surprise s'estompa et Felix lui-même reconnut qu'il avait envie d'aboyer. Ils retournèrent ensemble dans l'un des carrés d'herbe verte, l'un ou l'autre, cela n'a pas d'importance. Cayetano se coucha. Felix était assis, pensif comme peut l'être un homme. Cayetano se rapprocha de l'homme. Il se mit à miauler pour plaisanter. Les lèvres de Felix esquissèrent un sourire. N'avait-il pas pépié lui-même en entrant dans le pré ? Il le reconnaissait et se laissa mordiller le bec.

Tharavad, ce que disait le soufi

K.P. Ramanunni

Le roman de Ramanunni, Tharavad, ce que disait le soufi, publié par les éditions Kailash en juin 2008 comporte un épisode homosexuel, à mon sens révélateur de la difficulté d'émergence et d'existence de ce type de relations dans l'Inde de la colonie anglaise (–et bien entendu dans l'Inde contemporaine qui ne s'est pas encore débarrassée de la législation oppressive héritée de l'époque coloniale–), et davantage encore parce que le protagoniste, Mamootty, est musulman. Les interdits sociaux, législatifs et religieux s'additionnent. L'amour homosexuel se passe à la sauvette, dans une nature qui paraît avoir honte de servir de cadre à sa manifestation. Après la consommation de l'acte, les personnages se sentent embarrassés, impurs, honteux. Le mariage entre Mamootty le musulman et sa femme Karthy, hindouïste, se met à battre de l'aile. Mamootty va se laisser aller à un penchant qu'il ne soupçonnait pas et va se sentir attiré par un jeune homme, Amir, qui visite parfois sa maisonnée.

Luc Roger

Extrait 1

La famille du mari d'Aïsha maintenait le contact avec elle en lui envoyant de temps en temps des cadeaux. Ils appréciaient qu'elle ne se soit pas remariée et qu'elle se soit consacrée à l'éducation des enfants. Un jeune homme qui s'appelait Amir servait d'habitude de messager. Mamootty

l'avait vu à de nombreuses reprises. À l'occasion de la fête de Id, il avait coutume de lui donner un peu d'argent. Et c'était tout. Aisha était toujours pressée de le renvoyer tôt dans la journée parce qu'il avait une assez bonne distance à parcourir. S'il ne partait pas assez tôt, il n'arriverait à la maison que tard dans la nuit. Ses parents seraient inquiets. Amir marchait d'un pas fort lent.

«Faut-il que tu sois à ce point inhospitalière pour envoyer ce jeune homme avec cette hâte ? Laisse-le rester ici et s'amuser un peu pour un jour ou deux.» Mamootty avait déjà dit quelque chose comme ça lors d'une précédente occasion. Aussi Aisha sentit-elle que ce que lui disait son Ik-kaka était conforme aux convenances.

La vérité était que les dispositions paresseuses et langoureuses d'Amir avaient exercé un attrait certain sur Mamootty, qui jusqu'à ce jour n'avait jamais pensé au repos tant que son travail n'était pas fini. En observant Amir, Mamootty sentit que quelque chose en lui parlait en faveur d'un certain laisser-aller, d'une liberté qui ne s'encombrerait plus du sens des responsabilités. Cela correspondait vraiment bien à l'innocence de la nature animale qui ne se souciait de personne sinon de soi-même. Il ne pouvait y avoir aucun doute sur la validité essentielle de ce type d'attitude si l'on se plaçait au niveau des instincts animaux. Il était même possible de penser que, d'un certain point de vue, un tel tempérament pouvait être considéré comme fondamentalement vertueux. Cela allait simplement à l'encontre des normes que la société avait établies par commodité pour ceux qui comptaient sur les autres.

Le jour où Amir resta à Musaliarakom, Mamootty termina sa journée de travail avant le coucher du soleil et revint tôt à la maison. Il s'assit sur le porche et s'enquit auprès des serviteurs et d'autres des événements de

la journée. Au crépuscule, il se leva et plaça son bras autour des épaules d'Amir, et il lui dit : « Allons faire une petite promenade sur la plage. »

Mamootty haletait, ce qui ne lui arrivait pas d'ordinaire. Le clair de lune crémeux qui se déversait des bords des nuages se mélangeait avec le rose du soleil couchant. Mamootty découvrit un charme féminin dans les joues roses et les lèvres rouges d'Amir. Il entretenait la conversation avec Amir quoiqu'ils n'eussent pas grand chose en commun. Les yeux d'Amir ne croisaient jamais les siens, ce qui donnait à Mamootty la possibilité de dissimuler sans effort. Karthy le regardait droit dans les yeux et cela le mettait toujours mal à l'aise.

Après avoir marché un moment, Mamootty suggéra de s'asseoir sur la plage. Mamootty se coucha en posant la tête sur les genoux d'Amir. Il aima l'odeur des cuisses et pressa son visage contre elles. Mamootty ne pouvait comprendre ce qu'il lui arrivait. Mais il se sentait bien. Ses lèvres se promenèrent sur les joues d'Amir et sur ses lèvres pendant qu'Amir restait assis en train de regarder l'horizon comme s'il n'était pas conscient de ce qui se passait. Soudain, Mamootty réalisa qu'il avait dépassé les bornes. Enhardi, il continua avec insouciance.

La nature se retira en elle-même. Les sables de la plages s'assombrirent. Embarrassé par cette expérience inattendue, Amir murmura « Ikkaka, rentrons à la maison. » Il évitait de regarder Mamootty.

Ils rentrèrent à la maison en marchant côte à côte comme des étrangers dans une rue sans échanger une seule parole.

Le lendemain matin, Mamootty dit, « Laisse-le rester quelques jours encore. » Amir resta sans réagir. Il ne regarda même pas Mamootty

qu'Aisha écoutait. Mamootty prit l'habitude de fermer son magasin et de rentrer tôt à la maison. Dès qu'il arrivait, il se mettait à la recherche d'Amir. En passant un bras autour de ses épaules, il le conduisait dans l'obscurité de la plage. Ces moments-là l'excitaient. Comme la plage s'assombrissait, ses désirs se multipliaient. Il y avait un côté enivrant dans la douce lumière crépusculaire. Le sentiment qu'il entraînait dans un domaine interdit lui donnait des ailes pour poursuivre. Sa passion montait jusqu'à son apogée, puis retombait épuisée. Les étoiles perdaient de leur brillance et tombaient pour s'éteindre dans la mer. Amir était lui aussi désorienté bien qu'il cédât à toutes les avances.

Mamootty se sentait exténué et impur. Ils retournaient à la maison, en maintenant une légère distance entre eux. Le bras de Mamootty n'était pas autour des épaules d'Amir. Il ne regardait même pas en direction d'Amir.

Karthy les voyait qui revenaient à la maison depuis la plage couverte de sable fin. Elle regardait Mamootty se laver vigoureusement les pieds. Mamootty se glissait furtivement dans la maison sans regarder Karthy en face.

Karthy appela Amir. Depuis quelques jours, elle avait accordé une attention toute particulière aux besoins d'Amir. « As-tu fait déjeuner Amir ? » demandait-elle à Aisha. Le soir, elle s'inquiétait de savoir si Amir avait eu son thé. De temps à autres, Karthy s'assurait qu'on s'était bien occupé d'Amir.

Quand Amir arriva près d'elle, Karthy le parcourut des yeux des pieds à la tête. Il perdit contenance pendant cette inspection. Karthy fit l'effort de sourire. Puis elle commença à lui parler à voix basse.

« Amir, combien de temps avez-vous marché sur la plage ? »

Elle dut attendre un moment avant de recevoir une réponse.

« Non, ma tante, nous n'avons pas marché. On était juste assis sur la plage. »

Amir souriait maladroitement.

« Êtiez-vous assis assez près de l'eau pour être mouillés ou à une certaine distance ? »

« Non, ma tante, nous n'étions pas très près de l'eau. »

« Ainsi, vous êtes partis pour vous promener dans la fraîcheur de la brise et vous vous êtes juste assis ? »

Karthy posa de nombreuses autres questions. « La brise de la mer a dû transporter les embruns des brisants, ou est-ce que je me trompe ? As-tu vu le retour des barques de pêche ? Y avait-il beaucoup de monde sur la plage ? » Et les questions n'arrêtaient pas. Cependant, Karthy sentit qu'elle avait laissé beaucoup de questions en suspens et elle ne savait pas lesquelles. Elle n'avait pas accordé d'attention aux réponses d'Amir. Elle avait juste besoin de poser des questions.

Sa chambre à coucher était lourde d'une apathie insidieuse. Elle trouva Mamootty curieusement pelotonné et presque endormi. Elle l'aimait et elle essaya de faire de son mieux pour réveiller le mâle en lui. Mais quand ses efforts s'avérèrent vains, la femme en elle se retira. Émergea alors une autre incarnation resplendissante – la mère. Karthy déplaça doucement

Mamootty pour qu'il retrouve la position tout à fait étirée qu'il prenait d'habitude et elle le recouvrit d'un drap. Ensuite elle s'allongea elle-même au bord du lit, de son côté, telle une muraille protectrice et resta éveillée toute la nuit.

Extrait 2

Amir était rentré chez lui depuis deux jours. Mais, même le troisième jour, il n'était toujours pas revenu. À de nombreuses reprises, Mamootty considéra l'idée de courir jusqu'à Veliankode où Amir vivait avec ses parents. Mais il se retint. Il n'était pas sûr d'être le bienvenu dans cette maison au vu de sa réputation actuelle.

Mamootty et le père d'Amir étaient de vieux amis. Pourquoi ne pas envoyer un mot disant qu'on avait besoin d'Amir pour un travail quelconque à l'entrepôt ? Non. Il écarta cette idée. En fait il manquait de confiance.

Le crépuscule s'installait et Mamootty était visiblement perturbé par le fait qu'Amir ne soit pas revenu. Ce n'était ni de l'amour pour le jeune homme ni même l'impatience de le retrouver. C'était de la colère. Et il y avait aussi la sensation d'un besoin urgent.

Il alla s'asseoir sur le sable et fit des tas de sable de ses mains nues qu'il démolissait ensuite violemment. Le ciel l'observait de ses milliers d'yeux étoilés. Bien que la beauté de la nature captivât son attention pour un court moment, son agitation revint rapidement.

« Enfer ! C'est le diable lui-même qui a planté cette folie dans mon cerveau. Et je ne suis pas capable de lui résister... »

À ce moment, il réalisa que sa fascination pour Amir était aussi réelle que le sable qu'il était en train de toucher de la main et que l'air qu'il respirait. Il avait parlé à voix haute. Mais la bourrasque s'empara de sa voix, la déchiqueta comme un morceau de papier usagé et la lança dans un coin du ciel. Il sentit comme une espèce d'anomalie dans l'atmosphère qui l'entourait, dans les vagues qui se brisaient contre le rivage et dans le clin d'œil des étoiles.

Les choses n'auraient pas dû tourner ainsi. Partout les forces adverses étaient au travail. L'organisation de l'univers et sa relation avec les êtres humains pourraient avoir été bien plus belles. Les gens du pays et moi-même pourrions avoir été façonnés selon un modèle bien meilleur. Où l'amour a-t-il disparu ? Ce n'est pas ainsi que j'aurais dû être récompensé pour avoir conquis Karthy et pour le risque que j'ai pris.

Les lois de la nature paraissaient faire la grimace à celles édictées par les hommes et elles rugissaient de rire.

Cette nuit était celle de tous les conflits. Il allait et venait dans sa chambre à coucher, lorsque arriva Karthy. Elle s'approcha de lui et lui prit la main. « Non ! Non ! » Il essaya de s'en débarrasser. Elle était très forte. Pendant un instant, Mamootty sentit qu'il ne serait pas capable de libérer sa main tant que Karthy ne le laisserait pas. Comme il se débattait, elle desserra peu à peu son étreinte. Elle avait renoncé à lui. Elle avait compris.

Le matin, qui regardait avec déplaisir le ciel miteux, non balayé, avec ses fragments de nuages sans pluie dispersés un peu partout, vint frictionner

les yeux de Karthy. Beeran [*le frère de Mamootty*] arriva comme l'ombre de la nuit passée. Sa face portait les signes de la lassitude d'un corps et d'un esprit dont on a beaucoup exigé. Amir était arrivé lui aussi.

Au moment même où Mamootty sortit de son lit, il sentit que ce matin avait quelque chose de bizarre. D'un oeil il vit Amir et de l'autre Beeran. Lorsqu'il aperçut Amir, de petits chevaux se mirent à galoper dans sa cage thoracique. Il savait que ce désordre ne pourrait se réparer que sur les sables de la plage derrière les rideaux de la nuit.

[*Beeran est venu chercher son frère pour un travail qui éloigne Mamootty de sa maison pour quelques jours.*]

Extrait 3

L'étendue délavée de la mer se transforma en un déluge de lumière. Les ondulations chatoyantes du soleil dépouillaient le monde objectif de sa réalité.

Cela n'impressionnait pas Karthy. Elle affronta les eaux brillantes avec des yeux déterminés qui ne cillèrent pas une seule fois.

Un moment plus tard son regard se déplaça vers le temple de Kali qu'elle avait persuadé son mari de lui construire. Elle ne se sentait plus obligée de suivre le rituel habituel lors des visites à un temple. Elle traversa tout de même la cour avec désinvolture dans l'intention de s'y rendre. Elle regarda la statue pendant quelques instants puis se mit en devoir de faire le

tour du temple d'une foulée simple et aisée qui n'était empesée par aucune solennité. Elle ne joignit même pas les mains en signe de vénération.

Comme elle s'en revenait, elle vit Amir se prélassant sur les marches qui descendaient au bassin du côté sud de la maison. Elle se dirigea vers lui et s'assit à ses côtés sur les marches.

« Amir ! Je vois les restes des brumes matinales dans tes yeux. »

« Que veux-tu dire par-là, tante ? » demanda Amir avec un ton légèrement surpris.

Même son étonnement manquait de chaleur.

« Amir, t'est-il jamais arrivé de t'exciter un peu ? Dis-moi, lorsque ton père te donnait le fouet ou lorsque tes amis te tournaient en bourrique ? »

Amir secoua la tête en signe de dénégation.

« Tu vas venir te baigner avec moi. Je vais te réveiller. Je vais te ranimer. Je vais faire un homme de toi. Quand je vois la neige dans tes yeux, l'envie me vient de les tisonner avec un bâton et de te rendre aveugle ! » Karthy passa ses bras autour de lui.

En un instant son sang se réchauffa. Il inspira le parfum qui montait des seins de Karthy. Ses yeux de poisson mort se dilatèrent et il la vit sous un nouveau jour. Il ouvrit alors les lèvres et sa tête tomba dans la douceur de sa poitrine. Dans une faible tentative de sonder les profondeurs de sa nudité, il roula sa tête sur ses seins avec désespoir. « Amir, tu es quasiment couvert de poussière, je vais te donner un bain. Accompagne-moi. » Karthy

le mena doucement en bas des marches vers l'eau. Il sentit la fraîcheur du bassin lorsque Karthy le fit plonger plusieurs fois dans l'eau.

« À présent, vois-tu, Amir, si tu descends plus bas, tu vas t'apercevoir que les marches ne sont pas faites de pierre mais de cristal. En descendant, tu vas arriver au palais des jeunes demoiselles de la mer. Au-dessus de ce palais, le soleil brille de sept couleurs. Ce sera un spectacle magnifique. Des tas de petites bulles flotteront tout autour de toi... mille couleurs danseront autour de toi. »

Les bras de Karthy l'entouraient d'une étreinte serrée, pressant sa tête contre sa douce poitrine. Ils descendirent les marches ainsi réunis. Sentant sa chaleur volcanique, Amir dégagea un moment son visage en se secouant.

« ... Dans le palais, il n'y a pas d'hommes. Seulement de jolies femmes. Même les gardes sont des femmes... » Le visage d'Amir était à moitié immergé. Le niveau de l'eau se rapprochait de son nez. Quoique Karthy maintînt Amir dans une douce étreinte, il sentit qu'il était écrasé. Il n'avait jamais imaginé qu'une femme puisse être si forte ou que l'expérience d'un corps féminin puisse être aussi exténuante.

« ... Elles vont ensuite emmener Amir vers leur jardin et lui servir les nourritures les plus délicieuses. La chaleur de leur souffle va faire fondre la neige dans les yeux d'Amir... Amir va devenir un bon garçon... un très bon garçon... et quand Amir marchera dans le jardin en tenant leurs mains, leurs corps seront offerts à Amir comme autant de fruits savoureux. »

Comme une explosion au plus profond du bassin, les membres d'Amir se débattirent violemment sous l'eau. Le désir vital de respirer monta en

bulles vers la surface. L'intensité de l'expérience détruisait son sens du réel, et Amir sentit que les frontières de sa conscience et même que son âme volaient en éclats.

Amir prit le sein de Karthy dans sa bouche, dépensant sa dernière réserve d'énergie dans une convulsion qui ressemblait à un discours d'adieu. Il mordit de toutes ses forces. Un million de tressaillements de douleur dans sa pureté virginale ! Un doux sourire illumina le visage de Karthy. Elle ressentit le chatouillement de la mort qui essayait de s'accrocher pour revenir à la vie.

Les bulles montant à la surface répandirent le cramoisi de la vie qui refluit. Karthy avait bien d'autres merveilleuses choses à dire à Amir à propos du palais sous les eaux. Comme elle continuait son dialogue extatique, les membres d'Amir qui la serraient étroitement se relâchèrent et finirent par se séparer de Karthy.

« Ainsi, maintenant que tu es devenu un brave garçon, quand donc reviendras-tu en tenant par la main une jolie demoiselle de la mer, Amir ? »

Elle répéta tendrement la question à plusieurs reprises. Il n'y eut pas de réponse. Comme elle montait les marches, le poids de la compassion qui avait conduit à la destruction de son objet même assombrit le beau visage d'une tristesse sereine.

Comme un havresac dépourvu d'identité sexuelle, le corps d'Amir flottait dans le bassin.

Aisha était sortie à la recherche de Karthy qu'on n'avait plus vue depuis longtemps. Karthy qui revenait du bassin franchit les portes de

Musaliarakom sans que personne ne l'aperçût. Elle s'avança vers l'ouest, sa trajectoire marquée par un filet de sang rouge. La chaleur torride de midi accélérât l'écoulement de sang qui coulait de sa poitrine.

Karthy avait vu la mer arabique de loin. Elle ne l'avait jamais approchée. Comme elle regardait l'océan plein d'énergie, son cœur murmura « Ça... C'est viril ! Ça, c'est de la virilité ! »

*Traduction française : Luc Roger, revue et adaptée par S. Lange et E. de Condappa.
Publié avec l'aimable autorisation des éditions Kailash*

Le pavillon du Congo

Luc Roger

À quelle époque Augustin Levasseur avait-il commencé à aimer les Noirs, il ne le savait pas lui-même exactement. Aussi loin que ses souvenirs remontaient, ils le ramenaient toujours à ses lectures d'enfance où les Nègres étaient dépeints comme des esclaves qui chantaient des cantiques toute la journée, même sous le coup des fouets, comme d'excellents chrétiens à la bonté extrême qui chérissaient leurs maîtres blancs, partageaient les bonheurs et surtout les peines des familles qu'ils servaient, et leur vouaient une fidélité sans borne au point de ne jamais hésiter à offrir leurs vies pour sauver celles de leurs maîtres, particulièrement si ces maîtres s'avéraient être des enfants, qu'ils appelaient avec un bon sourire débordant d'affection petit maître ou petite maîtresse.

Comme tant d'autres petits Belges qui découvrirent l'Afrique par la lecture répétée de Tintin au Congo, Augustin s'amusa des difficultés vocales des braves Noirs qui ne savaient pas prononcer les R et pour qui il avait fallu inventer un signe orthographique distinctif, l'apostrophe d'absence. À cette bizarrerie si divertissante s'ajoutait leur incapacité congénitale à apprendre les règles de grammaire les plus simples. Augustin, qui s'embrouillait dans ses conjugaisons, trouvait la syntaxe africaine des plus pratiques, et ne saisissait pas toujours que l'on pût se moquer de gens qui se faisaient très bien comprendre sans se plier aux subtilités de la langue française.

Mais ce qui avait le plus attiré l'attention du petit Augustin, c'était que les Noirs, les hommes noirs, passaient leur vie presque nus et qu'ils avaient un corps gigantesque, aux muscles luisants et huilés, un corps qui lui semblait beaucoup plus grand et puissant que celui de son papa, un petit homme chétif qu'il n'avait jamais vu qu'habillé. Même enchaînés dans des cases sordides, le cou, les poignets et les chevilles prisonniers de lourds anneaux de fer, les Noirs le fascinaient par la houille grasse et fuligineuse de leur musculature athlétique et par leurs yeux étincelants comme des charbons ardents dans l'obscurité. Et quand les chromolithographies ne les représentaient pas en prison, c'était pour les montrer au travail dans les champs de coton ou pagayant dans des pirogues entourées de crocodiles et d'hippopotames, considérés avec gourmandise par des familles de lions qui salivaient sur la rive en les regardant passer. Augustin, qui ne savait pas encore distinguer l'Afrique de la Virginie, avait tout de même compris que les Noirs vivaient toujours sous de chauds tropiques, que c'était pour cela qu'ils étaient nus, et il les enviait, lui qui était si frileux qu'il fallait l'emmitoufler jusqu'au début de l'été sous d'épaisses couches de vêtements et qu'il exigeait d'emporter avec lui écharpes ou cache-nez pour se prémunir du moindre coup de froid. Le jeune esprit d'Augustin associa la nudité à la noirceur et il n'était rien qu'il ne désirât tant que de pouvoir vivre nu, au soleil. En

attendant, il passait de nombreuses heures dans des bains brûlants et le soir, sous un invraisemblable amas de couvertures en pure laine, dès que sa mère l'avait quitté après l'avoir bordé et embrassé, il ôtait son pyjama et le roulait en boule autour de ses pieds, qu'il ne parvenait jamais à réchauffer assez.

Dès sa troisième primaire, Augustin fit ses délices de la Comtesse de Ségur. Dans le grenier de son grand-père, il avait découvert une dizaine de volumes cartonnés publiés par Hachette et Compagnie. Ces livres, à la couverture d'un beau grenat, dorés sur tranches, étaient illustrés de gravures qui le ravissaient. Grand-père les lui avait offerts, ils avaient appartenu à sa femme aujourd'hui disparue, ou peut-être même pour certains d'entre eux à la mère de la défunte. Il avait expliqué à Augustin que c'était le genre de cadeaux que les petites filles d'autrefois recevaient pour leurs étrennes ou qu'on achetait aux enfants dans les gares avec l'espoir que ces lectures les tranquilliserait pendant les longs voyages en chemin de fer. Et en secret, Augustin à qui l'on avait refusé plusieurs années de suite la poupée qu'il demandait à la Noël ou à la Saint-Nicolas, s'était réjoui de posséder enfin des objets destinés aux petites filles. Il s'enthousiasma pour les aventures de Cadichon, se moqua de la bêtise prétentieuse d'Innocent et de Simplicité, aurait voulu, comme Jean, être remarqué par Monsieur Abel et mériter lui aussi son affection paternelle, mais c'était la lecture d'*Après la pluie le beau temps* qui requérait le plus son attention. Un grand nègre américain, Ramoramor, après avoir perdu ses maîtres, avait traversé l'océan pour les retrouver, sans argent, sans adresse. Au moment où il atteignait au but, à force de courage et de persévérance, c'était pour apprendre le décès de ceux qu'il aurait voulu passer le restant de ses jours à servir.

Il se consacrait alors corps et âme au service de la fille unique de feu son maître, la petite Geneviève, et la servait avec une fidélité exemplaire. Ce serviteur dévoué, grand, vigoureux, à l'air vif et décidé, que l'on avait affublé

à sa grande satisfaction d'un magnifique costume de zouave, faisait, à chaque page, preuve d'une grandeur d'âme étonnante pour un homme à la peau si noire. Il sauvait des enfants de cent périls, se laissait injustement accuser pour épargner des soucis à sa petite maîtresse et se proposait de pêcher les écrevisses d'une manière aussi originale que cruelle : il retroussait ses larges pantalons au-dessus de mollets qu'Augustin se plaisait à imaginer durs comme du fer, et trempait ses pieds, qu'il avait énormes, dans le courant glacé d'un ruisseau jusqu'à ce que les décapodes, attirés par dizaines par cet appât de choix, vissent mordre le bon Ram de leurs pinces robustes ; Ramoramor sortait alors les pieds de l'eau et décrochait les écrevisses de ses mollets ensanglantés pour les offrir à sa p'tit' mam'zelle. Il n'usait de sa force redoutable que pour la mettre au service de l'orpheline. Augustin relut tant de fois ce récit que, dans ses rêves, il se voyait emporté dans les bras du grand nègre qui le serrait avec précaution et tendresse contre sa large poitrine, tout en le préservant de mille dangers. Augustin conçut ainsi une hiérarchie du bonheur suprême où la possession d'un serviteur nègre ne l'emportait que de peu sur le privilège d'être une petite fille.

Chez l'épicier du coin, Augustin se mit à regarder d'un air plus attendri la tirelire colorée, une statuette articulée et creuse de plâtre peint qui représentait un petit nègre tendant un tam-tam dont le tambour était fendu pour que l'on y dépose une obole destinée aux missions et qui portait sur son socle un merci simple et éloquent. Lorsqu'il y introduisait une grosse pièce trouée de vingt-cinq centimes dans le tronc, le petit nègre se mettait à balancer la tête, d'abord rapidement, puis en affectant une lenteur de plus en plus dodelinée, comme un métronome qui va s'arrêter faute d'avoir vu son balancier relancé. Augustin insistait pour aller faire les courses, à la grande satisfaction de ses parents, heureux d'avoir élevé un petit garçon si serviable. Mais les relations privilégiées qu'il entretenait avec l'épicier et la statuette de plâtre peint s'interrompirent avec brutalité le jour il fut surpris

à se délecter d'une poire juteuse qu'il avait prise à l'étalage, sans se rendre compte qu'il s'agissait d'un vol.

Il se mit aussi à collecter du papier d'argent dans tout le voisinage et exigeait de sa mère qu'elle achetât de préférence les produits dont l'emballage en contenait. Il en fit une assez grosse boule qu'il remit avec un visage épanoui de fierté à l'instituteur qui avait lancé l'opération de récolte du papier d'étain dans la pieuse intention de le revendre au bénéfice des missions. Le maître d'école inscrivit son nom au tableau d'honneur en belle anglaise calligraphiée à la craie blanche, avec des pleins et des déliés parfaits. Il rapporta une moisson appréciable de bons points à ses parents émerveillés.

Cette année-là s'ouvrit à Bruxelles l'Exposition Universelle. Les parents d'Augustin, pour qui l'éducation de leur fils unique passait avant toute autre chose, et qui ne manquaient pas de lui répéter qu'ils se saignaient aux quatre veines pour lui assurer un brillant avenir, lui offrirent un abonnement permanent et, comme ils habitaient à deux pas du plateau du Heysel, où avait lieu l'Expo, ils l'incitèrent à y passer ses après-midi tantôt en l'y accompagnant, tantôt en le confiant à un cousin plus âgé ou à une personne du quartier. Augustin vécut alors les plus beaux jours de son enfance: il passait de longs moments dans le pavillon hollandais fasciné par la machine à faire des vagues, il courait au petit pavillon thaï qui reproduisait une pagode recouverte de dorures que le soleil faisait scintiller au loin, il allait admirer la carte oro-hydrographique de Belgique sous la flèche de béton armé du Génie civil ou faisait la file pour recevoir une tartine de cramique recouverte d'une épaisse couche de margarine Planta dans un pavillon de réclame alimentaire, mais, quel que fût son intérêt passionné pour les mille et une attractions de l'expo, il fallait qu'il rendît une visite au pavillon du Congo belge, un vaste pavillon, l'un des plus

étendus du site, que la Belgique consacrait à sa *colonie*. Une fois arrivé là, Augustin se précipitait vers la reconstitution du village africain : tout un village avait été reconstruit avec ses paillotes et, surtout, avec ses habitants. On y voyait des femmes en boubous portant des enfants endormis sur le dos, d'autres, assises sur leurs talons, qui pilaient les racines de manioc dans des mortiers, d'autres encore qui tressaient des paniers d'osier. Plus loin, des hommes presque nus, portant le pagne, palabraient en cercle. Accroupis, les coudes posés sur leurs genoux, ils mouvaient leurs grandes mains, qui brassaient l'air avec lenteur et noblesse, comme un envol de corneilles, et se passaient de longues pailles pour boire la bière de sorgho d'une grande coupe, posée au milieu d'eux. D'autres étaient regroupés autour d'un joueur de cithare qui déclamait en le psalmodiant un chant à la gloire des vertus guerrières de l'aristocratie du peuple des lacs. Des artisans travaillaient devant des cases : des potiers tournaient de la vaisselle sur des tours qu'ils actionnaient de leurs pieds nus et emboués, d'autres décoraient de motifs géométriques des pots déjà passés au four au moyen d'émaux bruns et jaunes, des ivoiriers sculptaient une énorme défense. Vers quatre heures, les hommes, qui s'étaient retirés dans des cases, en ressortaient pliés en deux tant l'ouverture en était basse, puis déployaient leurs grands corps qui avaient revêtu des jupons de filaments d'écorce de l'arbre imilgwegwe et des coiffes de la même matière, ornés de broderies de perles aux couleurs vives, qu'ils portaient la tête haute, l'air farouche. Leurs lances et leurs grands boucliers décorés de motifs géométriques leur donnaient l'allure martiale. Ils se mettaient alors à marteler le sol de terre battue de leurs grands pieds et, au rythme des tambours, se lançaient sauvagement dans des danses guerrières qui exaltaient la puissance d'une race qui n'était pas née pour travailler. C'étaient des Tutsis. Augustin les admirait, tel un rêveur béat, et se demandait s'il pourrait dormir une nuit avec eux, dans leurs cases, et si peut-être ils l'emmèneraient dans leur pays, une fois l'exposition terminée.

Pour la première fois de sa vie, Augustin mentit à ses parents. Il leur fit croire que, certains après-midi, Monsieur Thiébaud, le maître d'école, emmènerait la classe visiter l'exposition. Quand il eut ajouté que c'était pour qu'il comprenne tout bien et que le maître fournirait toutes les explications, les parents d'Augustin furent enchantés et se félicitèrent d'avoir choisi une si bonne école avec des maîtres si dévoués. L'école primaire avait en fait fermé pour un mois les classes de l'après-midi pour permettre aux élèves des trois dernières années de se rendre à l'expo accompagnés de leurs parents. Augustin avait imité la signature de sa mère sur le talon-réponse de la circulaire qui annonçait la suspension des cours. Comme il était bon élève et d'ordinaire discipliné, Monsieur Thiébaud classa la feuille sans y prêter attention, et le tour fut joué.

De ce jour, Augustin ne quitta plus le village congolais. Il se souvint des leçons de Monsieur Thiébaud qui leur avait lu *Le Petit Prince*, et leur avait fait apprendre de mémoire la scène fameuse dans laquelle le renard enseigne à l'enfant venu des étoiles la manière de l'apprivoiser. Il l'imita en tous points. Il se plaçait à bonne distance du cercle des hommes et, visite après visite, s'en rapprochait insensiblement. Les Noirs, qui trouvaient le temps long dans cette exposition où les foules curieuses venaient les considérer comme au travers des barreaux d'une cage, s'amusèrent beaucoup du manège du petit Blanc aux cheveux carotte qui les fixait de ses yeux vert-de-gris avec une attention désespérée. Il ne fallut que trois après-midi à Augustin pour se faire adopter par les Tutsis. Bientôt, il devint l'ami d'un homme gigantesque, un athlète qui dépassait ses frères de plus d'une demi-tête, un certain Ngoga Gatete. Rien ne satisfaisait plus Augustin que de pouvoir s'asseoir à côté de son ami et de regarder les mouvements paresseux de ses muscles anthracite. Ils se parlaient peu, mais se souriaient tout le temps et cela suffisait à combler Augustin.

À sa quatrième visite, Augustin osa poser sa petite main blanche sur l'avant-bras de Ngoga qui s'en saisit aussitôt en découvrant des dents éclatantes avec un rire sonore. L'enfant crut avoir trouvé son Ramoramor. Il était comme tétanisé par le bonheur qui lui coulait à flot rapide dans les veines. Il aurait voulu échanger son sang avec Ngoga, comme le font les Indiens, mais il n'en parla pas, car il pensa qu'il ne serait pas agréable à son nouvel ami d'être confondu avec un Peau-Rouge. Il chercha alors un autre moyen de lui faire plaisir, et, comme Ngoga avait touché la chaînette et le médaillon en or qu'il avait reçus de sa grand-mère à l'occasion de sa première communion en s'exclamant joyeusement «Joli, joli !», il les passa au-dessus de sa tête au risque de briser la chaînette et lui en fit présent. Ngoga ne voulut pas décevoir le petit garçon en refusant un cadeau offert d'un aussi bon cœur et se para du pieux bijou en l'attachant à son poignet, car il était trop petit pour son cou. Il donna à Augustin ce qu'il avait de plus précieux : un scapulaire de vieux cuir presque pourri qui renfermait un clou tordu et rouillé, aux pouvoirs magiques, et qu'il appelait son gris-gris. Il l'avait acheté près de Goma à un puissant sorcier pour le prix d'un mouton. Il le lui présenta avec cérémonie.

— C'est un gris-gris aux pouvoirs effrayants et que tu ne peux utiliser qu'une seule fois. Ne t'en sers que le jour où tu seras au bout du rouleau, que le jour où tu croiras que demain n'existera plus pour toi et que le monde s'est arrêté. Ce jour-là, tu prendras le gris-gris et tu le mettras dans ta bouche et tu le suceras en pensant très très fort à ce qui doit changer dans ta vie. Puis tu jetteras le gris-gris dans un puits, dans un fleuve ou dans un lac. Et tout le mal, tous les mauvais esprits qui séjournent dans ton corps seront précipités au fond de l'eau et noyés à jamais.

Il y avait longtemps qu'Augustin ne croyait plus aux fées ni aux sortilèges, mais Ngoga lui parla sur un ton si sérieux qu'il en fut impressionné. Il

fit répéter le mode d'emploi au garçonnet qui s'exécuta, l'air grave. Alors Ngoga le lui passa autour du cou.

Augustin accompagnait l'Africain partout dans le village, ne le quittant pas d'une semelle. Augustin courait plus qu'il ne marchait à côté du géant africain qui s'efforçait pourtant de ralentir le pas. Il lui tenait deux doigts de la main droite et le regardait avec un sourire heureux et fier en se tordant le cou pour ne pas perdre le contact avec le visage de son idole. Il aurait sur-le-champ abandonné père et mère pour suivre Ngoga où il l'aurait voulu.

Alors qu'un attroupement se formait pour assister à une danse folklorique, Ngoga se saisit d'Augustin et le plaça sur ses épaules où il le maintint bien calé en empoignant fortement ses deux cuisses de ses immenses mains qui les encerclaient presque. Augustin ne se crut plus de bonheur. Ngoga l'avait pris dans ses bras ! Ngoga l'avait pris dans ses bras ! Et depuis son perchoir, il dominait le monde ! Il sentit sous ses fesses le jeu des muscles trapèzes, eut l'impression qu'une partie de la force du nègre lui passait dans le corps, il se sentit comme transpercé par une onde lumineuse et chantante, et, sans comprendre ce qu'il lui arrivait, il connut l'extase d'être sous la protection du grand Congolais qui s'était mis à danser au rythme des tam-tams qui accompagnaient les danseurs.

L'aventure s'arrêta le lendemain. La mère d'Augustin n'avait pas eu beaucoup de clientes et avait fermé son salon de coiffure pour lui faire la surprise de venir l'attendre à la sortie de l'école. Monsieur Thiébaud, qui ne l'avait plus rencontrée depuis la fancy-fair, se dirigea vers elle pour la saluer. Elle le remercia chaleureusement de son dévouement et le félicita de prendre la peine d'entraîner cette bande de gamins, qui devaient se montrer parfois si difficiles, à l'exposition, et cela, tous les après-midi !

Ce soir-là, son père lui administra la première et la dernière raclée qu'Augustin eut jamais à subir de ses parents. Le petit homme, d'ordinaire assez timide et très réservé, développa une énergie dont il ne se serait pas cru capable et fessa Augustin d'importance. L'enfant fut indifférent aux coups, mais non au retrait de son abonnement, qui ne lui fut pas restitué, malgré ses supplications. Il ne révéla cependant pas le secret de son amitié lors des interrogatoires angoissés que ses parents lui firent subir. Il ne devait jamais revoir Ngoga, mais les bras du grand Noir l'entourèrent de leur affection ingénue dans des rêves qui ne devaient jamais le quitter.

La discrétion

Le langage homoérotique arabe ou le contraste du corps écrit / décrit

Ahmed Kharraz

La Religieuse de Denis Diderot ou l'art de la confession homotextuelle

Marine Piriou

« Écrire à voix basse » : rhétorique de l'homosexualité masculine dans

Monsieur Auguste de Joseph Méry

Przemysław Szczur

Écume rose, écume noire

Arnaud Delcorte



Le langage homoérotique arabe ou le contraste du corps écrit / décrit

Ahmed Kharraz

Doctorant en littérature comparée à l'Université de Haute-Alsace Mulhouse

Un sujet délicat

L'homosexualité n'est pas un thème nouveau dans la littérature arabe. Plusieurs poètes et érotologues ont déjà traité ce sujet délicat à l'âge d'or de la civilisation arabe. Les illustrateurs les plus assidus de ce sujet sont très certainement les chantres des éphèbes : Abû Nouas, waliba bnû el-Houbâb, yahya el-Ghazal... dans le domaine créatif, et puis le Cheikh Nefzawî et Ahmad al-Tîfâchî... dans le domaine prosaïque dont l'écriture était aussi divertissante qu'instructive. La liste des ouvrages traitant ce sujet est très longue dans la littérature arabe classique surtout pendant l'époque abbasside.

À la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle, un nouveau courant émane des écrits franco-maghrébins, des auteurs qui ont quitté leur pays d'origine temporairement ou définitivement^[1] vers l'autre côté de la Méditerranée (pour la plupart vers la France) pour dire le non-dit dans leur société d'origine et dans leur langue maternelle. Ces écrivains se sont épanouis dans un nouveau genre en découvrant l'autofiction. Ce dernier leur a permis de raconter leur vie tout en exprimant leurs rêves et leurs fantasmes et en espérant une vie meilleure. Cette façon d'écrire sur soi en se mettant en scène tout en se réservant le droit de prendre des libertés face à la réalité va tout simplement enchanter ces réfugiés. Ils ont ainsi pris goût aux aveux, confessions et autres explorations de soi-même. Ces auteurs donnent ainsi à la littérature érotique masculine la forme et les caractéristiques qui la définissent comme un nouveau phénomène littéraire aujourd'hui.

Nous nous intéresserons donc à ce genre d'écriture encore méconnue aussi bien en Europe qu'au Maghreb. S'il est flatteur que les chercheurs européens

s'intéressent autant à une littérature marginalisée, il est inquiétant de trouver si peu de répondant dans le domaine des oeuvres arabes contemporaines.

Nous citons dans ce cadre les auteurs maghrébins les plus remarquables de cette mouvance : les Marocains Abdellah Taïa et Rachid O. et l'Algérien Aniss A. Tous ont choisi de s'installer en France afin d'exprimer leur homoérotisme et leur expérience dans leur pays d'origine avec la langue de l'autre (le français) sur l'autre rive de la Méditerranée (en France); d'abord partir ensuite dire. Les oeuvres que nous avons choisies pour cette étude sont des récits récents qui ne sont pas encore passés sous les regards d'une critique sérieuse, sauf quelques commentaires et réflexions dans les médias ou les magazines.

L'influence du modèle français sur l'écriture homoérotique maghrébine

Nous constatons une grande influence des oeuvres et des écrivains français sur l'écriture des trois écrivains maghrébins choisis pour cette analyse. On retrouvera dans leurs textes les échos des grands textes occidentaux. Dans le texte de Rachid O. *L'Enfant Ébloui*, nous reconnaitrons un air de Cocteau – comme nous allons le voir plus tard dans l'analyse. Abdellah Taïa ne manque aucune occasion pour exprimer son affection pour Jean Genet et ses visites à sa tombe de Larache au Maroc. Quant à Aniss, admirateur d'Yves Navarre, il dit clairement :

«Aujourd'hui, je suis persuadé que Navarre m'a permis de prendre conscience que les sentiments que je ressentais et rejetais sans cesse au plus profond de moi, je n'étais pas le seul à les éprouver; que je n'étais plus seul au monde ! J'ai le souvenir de sa photo au dos du livre, un bel homme moustachu. Celui dont j'ai très longtemps imaginé qu'il était l'unique écrivain à aborder ces sujets a-t-il influé sur mes goûts ? Ce serait bien téméraire de ma part de l'affirmer, mais toujours est-il qu'il correspondra pendant des années à mon idéal masculin.»^[2]

Les trois auteurs évoquent aussi l'image de l'autre : nous retrouvons dans leur écriture l'image de l'autre qui occupe l'autre rive de la Méditerranée. Taïa parle aussi de l'image de l'immigré. Il propose parfois une image plus complexe : l'image inverse ou l'autre comme le voit l'européen. C'est-à-dire l'image de soi aux yeux de l'autre dans sa propre écriture.

a) *Une écriture homoérotique dans un récit autofictionnel*

Les écrivains maghrébins contemporains ont choisi une façon d'écrire qui exprime cette tendance jugée encore anormale. Après une étude approfondie de ces textes nous avons remarqué que dans ces récits, il n'est pas vraiment question d'une écriture pornographique mais plutôt d'une écriture engagée, inquiète et érotisée, qui défend les sujets d'une sexualité différente qu'on considère encore comme une anomalie dans les sociétés traditionnelles. Cette façon d'écrire l'homosexualité nous a fait réfléchir et proposer ensuite l'appellation « homoérotique » pour désigner ce genre d'écriture, par opposition à la littérature homosexuelle – ou littérature gay – qui a surtout pour sujet des scènes sexuelles, voire des aventures pornographiques.

Nous entendons par littérature homoérotique donc, une littérature qui s'écrit par rapport au je, qui affiche par le ton une pudeur, et contient des images implicites sur les rapports sexuels. Le langage cru est exclu de cette écriture, que ce soit par pudeur ou par principe, et pour dépasser l'aspect personnel, elle s'ancre dans l'imaginaire collectif.

Le genre préféré de la littérature homoérotique est le récit autobiographique, ou plus exactement l'autofiction. Il y est beaucoup question de soi, de la vie, mais aussi et surtout de ses amours, sans nier toutefois ses pratiques sexuelles dans des scènes qui ne donnent pas de descriptions détaillées. Chez certains auteurs, (nous pensons ici à Abdellah Taïa) quand on parle du sexe, ou plus exactement des pratiques sexuelles, on emprunte parfois le je féminin : dans son récit Abdellah Taïa se met dans la peau de Najia (ou lui donne la parole) pour raconter des aventures sexuelles avec des hommes.

À travers le récit de Rachid O. *L'Enfant ébloui*^[3] et le recueil de nouvelles d'Abdellah Taïa, *Le Rouge du Tarbouche*^[4], se tisse une stratégie du voilement/dévoilement à différents niveaux du texte, (ce phénomène de voilement/dévoilement commence déjà avec le pseudonyme de certains écrivains comme Rachid O. ou Aniss A.), aussi bien sur le plan de la narration (fréquence des séquences elliptiques) qu'au niveau du choix d'un lexique polysémique. Sur le plan générique, ces textes joignent l'autobiographique au fictionnel.

Nous avons vu comment le style de Cocteau par exemple s'inscrit dans une littérature qui dans son propos et son imaginaire aime faire référence à l'histoire, notamment à l'antiquité, qu'elle soit grecque ou romaine. Le style est volontiers

ambigu et flou, préférant faire appel à des images ou à des métaphores pour exprimer certaines choses plutôt que d'employer un langage trop direct. C'est ce qu'on appelle la littérature homosexuelle. Cela dit, il va de soi que les auteurs maghrébins n'ont pas forcément écrit de la même façon leurs émois et leur inquiétude. Cela dépend toujours de la société d'où ils viennent et aussi de leur propre culture. En effet, plusieurs écrivains comme Georges Eekhoud qui a abordé le thème sous forme de roman, et Cocteau, qui a pris le tournant de l'autobiographie anonyme, ont su bouleverser le mode narratif et aborder la question de la sexualité sur un mode totalement différent et novateur, bien avant la nouvelle génération qu'on appelle maintenant « les écrivains de la littérature gay ». Mais la littérature homoérotique maghrébine rajoute à tout cela un aspect qui la caractérise et qui provient de la littérature arabe classique et de la société maghrébine contemporaine.

b) *Le français : une langue pour dire l'indicible :*

La langue française constitue pour certains écrivains de la nouvelle génération francophone maghrébine un moyen de dire ce qui est indicible dans la langue sacrée : l'arabe littéraire. L'exemple de la littérature à tendance homosexuelle en est très représentatif.

En effet l'homosexualité demeure un sujet tabou dans le contexte arabo-musulman moderne et contemporain. C'est un sujet qui n'est évoqué que rarement et furtivement. Le sexuel, le politique et le religieux s'unissent pour refouler toute apparence liée à cette tendance qui est considérée comme une anomalie et un crime mal vu par la société et puni par la loi. En parallèle, l'écriture est un geste « sacré » ; la littérature serait réservée à des thèmes « nobles ». En conséquence, aborder le thème de l'homosexualité dans une langue étrangère semble la seule solution pour l'écrivain maghrébin. Se dire dans la langue de l'autre reste une possibilité qui n'a pas manqué d'être saisie par ces écrivains francophones du Maghreb.

D'autres raisons peuvent être invoquées ici, telle que la censure morale, même si cette dernière n'a pu empêcher l'œuvre très audacieuse de l'écrivain marocain de langue arabe, Mohamed Choukri. Certains écrivains jugent plus facile d'aborder en français les thèmes de l'amour, du corps, de la sexualité ou la transgression des interdits et des tabous sexuels. Je crois que cela mérite d'être nuancé car c'est méconnaître, sincèrement, l'héritage littéraire arabe classique.^[5]

Nous signalons ici que, dans une société traditionnelle, tant que les homosexuels vivent dans la clandestinité et ne sortent pas au grand jour, ils ne seront pas inquiétés. Il faut éviter les signes ostentatoires. Pas de démarche ni de gestuelle efféminées et pas d'habits choquants. Et, surtout, ne l'avouer ni à la maison, ni à l'école, ni dans son lieu de travail, pour éviter de devenir la risée de tous. La discrétion est le premier mot. Les homosexuels ont leurs cafés, leurs boîtes de nuit et leurs hammams. Ces lieux, rien ne les distingue, mais la communauté homosexuelle s'y donne rendez-vous en « se passant le mot ».

D'autres ne se sont pas contentés de vivre leur vie de façon clandestine, mais ont également utilisé leur plume pour exprimer leurs émois et leur tendance, mais sur l'autre rive de la Méditerranée.

Il faut dire aussi que ce genre d'écriture se distingue bien évidemment de l'écriture des écrivains français y compris ceux qui sont d'origine maghrébine, tout simplement parce que l'écrivain francophone qui vient de son pays d'origine « emporte avec lui ses mots et leur couleur, ses accents et ses rythmes, sa syntaxe et ses odeurs, sa respiration et son souffle, ses images et ses métaphores, ses signes et ses symboles, ses sables et ses arbres, ses souvenirs et ses attaches, ses ciels et ses mers, ses légendes et ses rêves, ses jours et ses nuits, comme cadeaux, offrandes bien modestes mais combien précieuses, car elles sont son corps et sa langue, l'âme de son être, sa vie »^[6]. Ceci dit, la langue française a constitué une échappatoire pour ces écrivains assoiffés de l'expression de soi.

Ce genre d'écriture donc, témoigne, reflète, et fait acte de mémoire pour garder vivant le quotidien d'une communauté qui n'a pas toujours eu accès à la parole et à la visibilité. Ce faisant, la littérature homoérotique maghrébine fait preuve de modernité et s'inscrit tout naturellement aux côtés des expressions littéraires franco-maghrébines des genres contemporains. Nous constatons que l'écriture de ces écrivains est pleine de respect pour leurs prédécesseurs, tout en apportant un air de fraîcheur qui leur est propre.

Cet essai, qui propose une lecture de la société maghrébine contemporaine à travers une écriture autofictionnelle, qui donne une vision personnelle des faits, mais qui contient en même temps une vision impersonnelle, en raison des variations présentées, permet de lire ce genre de récit au pluriel; cela donne à ces romans une dimension humaine, d'où la qualité de cette nouvelle production littéraire.

La nouveauté du sujet dans ces récits descriptifs de la société traditionnelle, caractéristique dans les trois premiers romans de trois jeunes écrivains, est sans doute une révélation dans la littérature francophone de ces dernières années.

***La Religieuse* de Denis Diderot ou l'art de le confession homotextuelle**

Marine Piriou

A.T.E.R. en littératures francophones - University of Miami, Coral Gables, FL. USA

Fruit à la fois de la tradition littéraire libertine et de la philosophie des Lumières, *La Religieuse* (1796) de Denis Diderot est une œuvre fondamentalement transgressive du point de vue hétérosocial. En tant que représentation poétique du terreau révolutionnaire d'où germeront les idéaux républicains de liberté, d'égalité et de fraternité, ce texte posthume s'élève en effet contre le dictat de l'ordre ecclésiastique, contre le bannissement social des enfants adultérins mais aussi contre toute forme d'intolérance au sein des rapports humains. Notre essai s'attachera tout particulièrement à analyser ce dernier axe du réquisitoire romanesque en explicitant la défense diderotienne de la pluralité des relations intersubjectives dans leur dimension hétéro et homosociale via l'exploration des diverses strates structurelles du discours. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la macrostructure du récit, à savoir la confession épistolaire, en tant que manifestation polymorphique de la finalité extratextuelle de *La Religieuse*. Dans un second temps, nous examinerons l'essence des dialogues dont l'omniprésence tout au long de l'histoire ne peut être anodine. Enfin, nous tenterons d'explicitier la position générale de la Critique face à l'homotexte de *La Religieuse*, une position que nous assimilons à un refoulement en son double sens de rejet et d'oubli.

I - L'entre-deux-mondes génériques : un espace textuel hors-norme

La Religieuse se présente sous la forme d'une correspondance épistolaire entre M. le marquis de Croismare et Suzanne Simonin, le personnage éponyme. Cependant, Diderot ne dévoile au lecteur que la lettre inaugurale de cette correspondance entamée par Suzanne, l'incipit de l'œuvre appelant déjà une réponse du marquis et son excipit étant le post-scriptum de la missive. La narratrice

y exprime la tragédie de sa vie de martyre, emprisonnée contre sa volonté dans les cloîtres d'une Église sclérosée et aliénée. Diderot perpétue ainsi une double tradition littéraire chère au siècle des Lumières. D'une part, il inscrit son œuvre dans la lignée du genre épistolaire que Montesquieu et Françoise de Graffigny mettent respectivement en praxis dans *Lettres persanes* (1721) ou la *Lettre d'une Péruvienne* (1747). D'autre part, il ajoute une pierre à l'édifice littéraire des Mémoires, suivant l'exemple de Jean-Jacques Rousseau auteur des *Confessions* (1782) ou encore de Giacomo Casanova qui publie en 1794 *Histoire de ma vie*. Néanmoins, il ne s'agit pas ici d'une autobiographie mais du récit fictionnel de la pérégrination traumatique d'une religieuse, Suzanne Simonin, au sein de l'ordre ecclésiastique comme l'indique d'ailleurs la narratrice éponyme dès l'accroche : « en entreprenant ces Mémoires, [...] je peins une partie de mes malheurs, sans talent et sans art, avec la naïveté d'un enfant de mon âge et la franchise de mon caractère^[1] ». Diderot s'inspire toutefois d'un fait réel, celui du procès perdu en mars 1758 d'une religieuse de Longchamp, Marguerite Delamarre, qui aspirait à la résiliation des vœux qu'elle avait prononcés contre son gré à son entrée au couvent^[2]. L'écrivain entrecroise donc la réalité biographique et l'imaginaire au sein de l'espace textuel de *La Religieuse*, et ce faisant, redéfinit les contours du genre littéraire à laquelle l'œuvre semble appartenir – *i.e.* selon le point de vue critique au roman-mémoire ou au roman-épistolaire – pour offrir au lecteur un récit hybride : une confession romanesque épistolaire.

En outre, l'auteur présumé de ces Mémoires issues de l'entre-deux-mondes semi-fictif semi-réel se nomme Suzanne Simonin, le narrateur-personnage et la signataire intradiégétique de la lettre-corps-texte. Pourtant, sa signature n'apparaît pas à la fin de son récit épistolaire. Or, cette omission – acte manqué ou volontaire – ne permettrait-elle pas à Diderot de poursuivre la transmutation de cette œuvre biographique *via* son propre travestissement en tant qu'auteur, usurpant implicitement l'identité de Suzanne Simonin à l'issue de sa confession écrite ? Cette technique du double travestissement à la fois du genre littéraire et de l'écrivain rappelle d'ailleurs celle utilisée par Nicolas Chorier^[3] qui, dans *Satyra Sotadica* et sa version française *L'Académie des Dames*, satirise la précieuse de deux façons : en l'enfermant dans un cadre narratif conventionnel malgré ses aspirations émancipatrices, et en empruntant en tant qu'auteur et narrateur l'identité d'une écrivaine réelle, Aloisia Sigea. Contrairement à Chorier cependant, Diderot n'orchestre pas une mascarade poétique afin de préserver la coexistence ambiguë d'une célébration de l'idéologie phallogénique et de sa déconstruction au sein du récit. Il revêt une *persona*, fusionne les axes intra et extradiégétique, et transforme la matrice générique de son texte dans le but de démontrer la réversibilité possible de toute norme préétablie par l'Autorité sociale.

Diderot confronte ainsi le carcan académique des Arts et des Lettres à la question de l'altérité au travers d'un jeu dual fondé sur sa propre ambivalence statutaire au sein du récit – auteur réel (du livre), implicite (de la lettre) et hermaphrodite (Suzanne et Diderot ne faisant plus qu'un à la fin de l'œuvre) – et la pluralité du genre littéraire de cette confession particulière à la croisée du biographique, du romanesque et de l'épistolaire. Pour Diderot, l'art littéraire devient un espace de liberté totale, c'est-à-dire d'expression d'une infinité de possibles tant poétiques que discursifs. En d'autres termes, la notion de normativité n'a plus de raison d'être. Le Divers en son sens glissant doit s'y substituer pour permettre l'émancipation de la plume de l'écrivain et la manifestation sur la page blanche des pulsions refoulées de son génie créateur. En manipulant le conventionnel, en le torturant, en le transformant, en le travestissant, Diderot affirme ici son intention : désaliéner les esprits *via* une déconstruction de l'ordre symbolique, *i.e.* du système hétéro-normatif, pour engendrer les prémices d'une altérité incluse^[4] non plus connue mais reconnue au sein de ce dernier.

Cette étude sommaire de la triade macrostructurelle de *La Religieuse* esquisse donc à la fois la silhouette polymorphique du corps textuel de l'œuvre et son *topos* révolutionnaire. L'analyse de la matière microstructurelle nous permettra quant à elle d'appréhender la signification de la polyphonie discursive.

II - Pour une théâtralisation dialogique des personae homosociales

Outre l'hybridité de son genre, *La Religieuse* se distingue également par l'omniprésence d'espaces dialogiques, quasi théâtraux, tout au long de la diégèse qui, du fait de sa nature épistolaire et romanesque, ne devrait pourtant pas s'y prêter. Cependant, l'originalité du dialogue diderotien dépasse cette considération fréquentielle malgré sa relevance certaine dans le contexte littéraire du 18^{ème} siècle qui ne laisse encore que peu de marge à la manifestation dialogique dans les textes romanesques comme l'indique Roland Desné dans son introduction de l'édition de 1968 : « on a estimé que *La Religieuse* était ainsi le premier en date des romans français à faire aux dialogues une place si importante^[5] ». Diderot remet en effet une nouvelle fois en question les fondements platoniciens de l'art dialogique – misogyne par essence – en créant ponctuellement des lieux d'interaction verbale entre les personnages féminins du récit. Le philosophe demeure néanmoins fidèle à la tradition platonicienne dans sa construction dialogique dont la dichotomie participe de la maïeutique, c'est-à-dire de la transmission de la connaissance du maître à l'élève, à savoir l'innocente Suzanne que l'auteur semble toutefois enfermer dans un noviciat perpétuel. Mais ne serait-ce pas un leurre ?

La médiation de ce « je ne sais quoi », *i.e.* de ce désir féminin, ne réside-t-elle pas plutôt dans l'interstice discursif ? Autrement dit, le double-entendre de ces dialogues n'engendrerait-il pas l'apparition d'un double-je(u) chez la narratrice éponyme ? Pour répondre à cette problématique, il nous faut à présent analyser chacun des tableaux du triptyque dialogique de l'œuvre.

Les premières marques dialogiques au sein du récit apparaissent dès l'entrée de Suzanne au couvent Sainte-Marie, étape primordiale de son initiation aux rites et coutumes homosociaux du monde claustral. Elle y rencontre immédiatement son *alter* antinomique, la Supérieure qui, profitant de sa jeunesse et naïveté, l'engage dans un échange stratégique faussement empreint d'empathie. Le dialogue se transforme donc en un embrigadement d'esprit ne laissant aucune échappatoire à la novice contrainte – car convaincue par son « maître » omniscient – de demeurer au couvent.

La supérieure était prévenue; elle m'attendait au retour du parloir. J'étais dans un désordre qui ne se peut expliquer. Elle me dit: « Et qu'avez-vous, ma chère enfant ? (Elle savait mieux que moi ce que j'avais). Comme vous voilà ! Mais on n'a jamais vu un désespoir pareil au vôtre, vous me faites trembler. Est-ce que vous avez perdu monsieur votre père ou madame votre mère ? » [...] Je me contentais de m'écrier: « Hélas ! je n'ai ni père ni mère; je suis une malheureuse qu'on déteste et qu'on veut enterrer ici toute vive » [...] « Écoutez, et n'allez pas dire au moins que je vous en ai donné conseil [...] ». Qu'est-ce qu'on demande de vous ? Que vous preniez le voile ? [...] À quoi cela vous engage-t-il ? À rien, à demeurer encore deux ans avec nous. » [...] Je me laissais persuader.^[6]

La douceur des paroles de la Supérieure n'a d'égal que la perfidie de son dessein. S'appuyant sur la symbolique de son statut hiérarchique en tant que figure autoritaire, elle exerce son pouvoir hypnotique sur Suzanne qui, aveuglée par tant de bonté et d'attention, ne peut percevoir le danger ni sentir la gueule du loup se refermer sur elle. C'est ainsi qu'elle tombe dans le piège de l'économie claustrale au sein de laquelle elle revêt à son insu une valeur marchande, transactionnelle, du fait de son noviciat. Tout en étant systématiquement manipulée par les quatre Mères Supérieures de Sainte-Marie, Longchamp et Sainte-Eutrope, Suzanne devient sans le savoir la pièce maîtresse de ce marché d'échanges particuliers dont l'existence – en marge de l'économie hétérosociale – ne doit son salut qu'à l'entrée d'innocentes jeunes filles dans ses ordres, *i.e.* dans ce « different model of sexual economy^[7] » pour reprendre les termes d'Irene Fizer. La suite de notre étude tentera donc d'en exposer les articulations au travers de la révélation progressive de l'homotexte dialogique.

Le premier échange inter-claustral s'opère tout d'abord entre le couvent Sainte-Marie et celui de Longchamp selon la volonté de la mère de Suzanne qui avait déjà procédé à la transaction inaugurale en plaçant sa fille à Sainte-Marie contre le règlement d'une dot. Le personnage éponyme se retrouve ainsi en présence d'une nouvelle Supérieure, Madame Moni. Contrairement à la précédente dont l'identité ne nous sera jamais révélée, celle-ci semble faire preuve de sincérité dans ses rapports avec Suzanne. La sympathie qu'elle lui témoigne dès son arrivée au couvent présage d'ailleurs d'une amitié naissante entre ces deux femmes comme l'indique le dialogue suivant :

— Hélas ! me dit-elle, je n'ai vu encore aucune personne entrer en religion sans inquiétude; mais je n'ai éprouvé sur aucune autant de trouble que sur vous. Je voudrais bien que vous fussiez heureuse.

— Si vous m'aimez toujours, je le serai.

— Ah ! s'il ne tenait qu'à cela ! N'avez-vous pensé à rien pendant la nuit ?

— Non.

— Vous n'avez fait aucun rêve ?

— Aucun.

— Qu'est-ce qui se passe à présent dans votre âme ?

— Je suis stupide; j'obéis à mon sort sans répugnance et sans goût; je sens que la nécessité m'entraîne, et je me laisse aller. [...] Je suis imbécile, je ne saurais même pleurer. [...] Mais vous ne me dites rien.

— Je ne suis pas venue pour vous entretenir, mais pour vous voir et pour vous écouter. [...] ^[8]

L'intensité émotionnelle qui se dégage de ce dialogue suffit à démontrer l'émergence de profonds sentiments entre ces deux personnages féminins. La réciprocité amicale est ici explicite: Madame Moni prie pour le bonheur de Suzanne tandis que celle-ci pense ne le trouver que dans l'amour de sa Supérieure. Cependant, la nature de cet amour, de ce «goût», demeure quant à elle ambivalente du fait de la polysémie du substantif. Ce lien sentimental qui se tisse ligne après ligne sous les yeux du lecteur unirait-il une sœur et sa Supérieure d'une simple amitié homosociale, platonique (en son sens actuel, *i.e.* privé d'accomplissement charnel) ? Ou alors est-il l'esquisse ombilicale d'un rapport mère-fille qui se substituerait à la relation filiale de Suzanne et de sa mère biologique, Mme Simonin ? Ou serait-ce plutôt l'expression implicite d'une déclaration amoureuse ? L'énigme dialogique suscitée par la présence du mot *amour* dans ce passage contient ironiquement sa solution dans les trois questions de Madame de Moni: «n'avez-vous pensé à rien pendant la nuit ?»; «vous n'avez fait aucun rêve ?»; «qu'est-ce qui se passe à présent dans votre âme ?». Celles-ci

traduisent en effet l'intention quasi passionnelle de la Supérieure d'entrée dans l'intimité de Suzanne, de percer le mystère de son jardin secret, et ce faisant de se l'approprier, de la posséder. L'amour entre ses deux femmes s'apparenterait donc à l'*amicitia* antique mais dans son articulation féminine. Ce renversement de la norme homosexuelle masculine au bénéfice du lesbianisme renforce ainsi un peu plus la progression diderotienne vers la reconnaissance de l'altérité incluse que nous avons préalablement énoncée comme finalité textuelle de *La Religieuse*.

Cependant, la nature de la relation homosociale – que Fizer nomme «mystical ecstasy^[9]» – au sein du couvent de Longchamp change radicalement à la suite du décès de Madame de Moni, le sadisme de sa remplaçante, Sœur Marie-Christine, devenant le moyen stratégique de réguler les échanges entre l'ensemble des religieuses et la novice. Tel un palimpseste, le règne de la Terreur – *i. e.* des châtiments corporels – estompe l'harmonie de l'*amicitia* qu'avait instaurée Sœur de Moni. L'Idéal homosocial disparaît au profit de son élément négatif, à savoir la domination de l'Autre au travers de mesures sado-coercitives. Suzanne devient alors le bouc-émissaire de la nouvelle Mère Supérieure. Coupable de vouloir honorer le souvenir de Madame de Moni, de lui rester fidèle en tant que fille, voire amante, spirituelle, la jeune religieuse subira les pires supplices comme le laisse entendre d'une façon proleptique Sœur Marie-Christine lors de leur premier dialogue :

— Et de quoi puis-je être coupable ?

— De tout; il n'y a rien dont vous ne soyez capable. Vous avez affecté de louer celle qui m'avait précédée, pour me rabaisser; de mépriser les usages qu'elle avait proscrits, les lois qu'elle avait abolies et que j'ai cru devoir rétablir; de soulever toute la communauté; d'enfreindre les règles; de diviser les esprits; de manquer à tous vos devoirs; de me forcer à vous punir et à punir celles que vous avez séduites, la chose qui me coûte le plus.^[10]

Diderot stratifie ainsi son œuvre en séquences sémantiques dont l'ensemble des *topoi* mis bout à bout révélera, au travers du prisme masculin, la dynamique dialectique des rapports inter-féminins. Autrement dit, l'écrivain semble vouloir représenter par le biais d'une mosaïque textuelle ce qu'il imagine être les possibles homosociaux de la sphère féminine.

Il poursuit donc sa description de l'univers homonormatif en bouleversant encore une fois l'ordre établi – sadique – *via* la naissance d'une idylle entre Sœur Ursule et Sœur Suzanne, la persécutée. La déclaration de la première à la seconde ne peut d'ailleurs être plus explicite.

- Sœur Ursule, lui dis-je tout bas, qu'avez-vous ?
- Ce que j'ai ? me répondit-elle ; je vous aime, et vous me le demandez ! Il était temps que votre supplice finît, j'en serais morte.^[11]

Toutefois, à l'instar de la prolepse dialogique précédente, Sœur Ursule anticipe ici inconsciemment sa disparition prochaine dans son élan amoureux. L'antinomie discursive *amour vs. mort* rompt ainsi le mouvement déclaratif inaugural, en neutralise l'ascendance par cette chute conditionnelle. Or la condition est d'ores et déjà remplie : le supplice de Suzanne continue du fait de son irrémédiable statut de martyre. Suzanne en tant qu'objet désiré devient donc le signifiant d'une fatalité tragique qui contamine et condamne toute femme éprise de ses charmes. Madame de Moni puis Sœur Ursule en sont les deux premières victimes. Une question se pose alors : Diderot le révolutionnaire rejoindrait-il ici le point de vue conventionnel dans sa conception d'un lesbianisme pathologique ? Si tel était le cas, son entreprise de déconstruction du système autoritaire en serait profondément ébranlé ce qui avorterait le développement de la diégèse en tant que contre-modèle de représentation de l'hétérosocial. La symbolique létale du signifiant –«Suzanne»– infecte donc le marché d'échanges homosocial de l'ecclésiastie afin de mortifier, non pas le lesbianisme des sœurs mais leur propre ordre symbolique, à savoir l'Église dans sa dimension coercitive et, par conséquent, aliénante.

En accueillant la novice, le couvent Sainte-Eutrope permet ainsi la pérennité du trafic (lesbien) au sein du corps monastique, et ce faisant, accentue la propagation du signe mortel dans ses méandres transactionnels. La chosification de Suzanne en objet homoérotique, en prostituée d'avant l'heure, y est en effet flagrante. Les dialogues entre Madame*** et Suzanne l'illustrent sur fond d'amour faussement inconditionnel.

- Sœur Suzanne, m'aimez-vous ?
- Et comment ferais-je pour ne pas vous aimer ? Il faudrait que j'eusse l'âme bien ingrate.
- Cela est vrai.
- Vous avez tant de bonté...
- Dites de goût pour vous...
- [...]
- Ah ! Sœur Suzanne, vous ne m'aimez pas !
- Je ne vous aime pas, chère mère !
- Non.
- Et dites-moi ce qu'il faut que je fasse pour vous le prouver.

- Il faudrait que vous le devinassiez.
— Je cherche, je ne devine rien.^[12]

Bien que la naïveté de Suzanne transparaisse dans son ignorance de la nature du désir sexuel de Madame^{***}, la novice comprend parfaitement la logique marchande des sentiments amoureux à Sainte-Eutrope. La générosité matérielle de sa Supérieure et les privilèges qu'elle lui accorde participent d'une économie homosociale dans laquelle la jeune religieuse se doit d'honorer son rang de produit transactionnel. Vierge de tout savoir d'ordre sexuel, elle offre donc à Madame^{***} l'innocence de son amour spirituel. Cette tentative de reconstitution de l'*amicitia* qui l'unissait autrefois à Madame de Moni est en effet le seul moyen – à sa connaissance – de répondre à la demande du commerce claustral. Ce dialogue introduit ainsi la phase d'apprentissage homoérotique du personnage éponyme, le couvent devenant par là-même comme le souligne Fizer « a site that could potentially yield a new knowledge of feminine sexual pleasure^[13] ».

Le discours dialogique de ce troisième et antépénultième volet de *La Religieuse* reproduit la maïeutique platonicienne dans son plus grand respect. Mêlant la parole implicite à l'acte explicite, Madame^{***} initie Suzanne aux pratiques homoérotiques sans toutefois l'instruire du vocabulaire sexuel – *i.e.* du « « langage des sens » in which [she] is so fluent^[14] » d'après Ann C. Vila – qui lui permettrait de les conceptualiser et d'intégrer de ce fait l'ordre symbolique hétéronormatif. Ce faisant, Madame^{***} empêche toute inversion des rôles dichotomiques *maître vs. élève* et protège l'homosocialité lesbien contre toute intrusion linguistique phallogocentrique. Le dialogue suivant en est l'une des nombreuses illustrations :

— Ne crains rien, j'aime à pleurer, c'est un état délicieux pour une âme tendre que celui de verser des larmes. Tu dois aimer à pleurer aussi, tu essuieras mes larmes, j'essuierai les tiennes, et peut-être nous serons heureuses au milieu du récit de tes souffrances ; qui sait jusqu'où l'attendrissement peut nous mener ? [...]

— Chère mère, voyez dans quel désordre vous m'avez mise ; si l'on venait !

— Reste, reste, me dit-elle d'une voix oppressée, on ne viendra pas... [...]

— Chère mère, prenez garde, voilà votre mal qui va vous prendre. Souffrez que je m'éloigne... [...] Chère mère, je ne sais ce que j'ai, je me trouve mal.

— Et moi aussi, me dit-elle ; mais repose-toi un moment, cela passera, ce ne sera rien...^[15]

L'extraction de ces bribes dialogiques au sien du récit met en exergue la stratégie quasi cathartique qu'utilise Madame^{***} pour assouvir ses désirs homoérotiques. En demandant à Suzanne de lui raconter ses malheurs, la Supérieure tend à fragiliser émotionnellement la novice pour pouvoir ensuite

profiter de son innocence, satisfaire ainsi ses fantasmes sexuels et jouir littéralement de ses peines. L'emprise psychologique qu'exerce Madame*** sur Suzanne rend cette dernière incapable de comprendre, donc de juger, la nature de son initiation corporelle. Elle lui permet uniquement de découvrir l'expérience orgasmique sans la nommer ni l'expliquer. Il revient d'ailleurs au marquis de Croismare, et au lecteur lui-même, d'encoder linguistiquement les scènes hyper-sexualisées des mémoires de la novice. Fizer décrit d'ailleurs ce phénomène intersubjectif de la façon suivante, en empruntant à René Girard sa fameuse métaphore du désir triangulaire: «Suzanne is constructing a triangulation of desire: she is the mediated object who herself feels nothing as she is exchanged through the gaze of Madame*** to the marquis's view^[16]». L'apprentissage homosexuel de Suzanne demeure donc à l'état primitif, la Supérieure ne percevant en elle qu'un objet de désir et non un sujet homosexuel à éduquer dans le cadre de la praxis lesbienne. La valeur marchande de la religieuse s'en voit ainsi augmentée du fait de son initiation orgasmique, enrichissant par voie de conséquence le marché homo-économique dans lequel elle est échangée. Aucune échappatoire ne semble alors possible, Suzanne devenant une denrée bien trop précieuse au sein de l'homosocialité claustrale. Lui accorder la résiliation de ses vœux serait donc pure folie car cet acte annihilerait le système d'échanges dont elle est sujette ce qui affecterait l'économie globale de l'éclésiologie lesbienne.

La réapparition de la mort dans le récit brise cependant le dictat de ce marché noir. Le signifié légal du signifiant –«Suzanne»– colonise peu à peu le couvent Sainte-Eutrope. Chaque interaction avec Suzanne rapproche graduellement Madame*** de sa fin tragique. Diderot ouvre ici une nouvelle brèche narrative qui permet d'envisager l'ébauche d'un dénouement heureux, libérateur des chaînes ecclésiastiques. L'élimination de Madame*** au sein de la diégèse esquisse la possibilité d'une émancipation du personnage éponyme. Il n'en sera rien pourtant. Atteinte du syndrome de Stockholm et aveuglée par la symbolique maternelle de la *Mère* Supérieure, Suzanne lui reste fidèle même après sa mort, ce qui ne serait sans rappeler d'ailleurs son attachement spirituel à Madame de Moni. Suzanne condamne en effet la sévérité des accusations du Père Lemoine à l'encontre de Madame***, jugée satanique et démente. La novice la considère au contraire comme «une des femmes les plus sensibles qu'il y eût au monde^[17]» et va même jusqu'à pousser un cri de révolte, laissant ainsi exprimer sa flamme: «où est donc le mal de s'aimer, de se le dire, de se le témoigner ? Cela est si doux^[18] !». Par le truchement de cette déclaration d'amour à l'égard de Madame***, Suzanne rejette explicitement l'hétérosocialité de la sphère publique, un univers qu'elle n'a jamais véritablement appréhendé si ce n'est au cours de son enfance. Sous la pression de la hiérarchie ecclésiastique qui la suspecte d'être l'auteur de sorcelleries dans la

maison de Dieu, elle est néanmoins forcée de fuir le cloître et d'intégrer l'ordre hétérosocial.

Ce glissement de l'homo vers l'hétéro-cosme s'opère toutefois sans transition, Suzanne étant victime d'un enlèvement qui l'a projette dans le monde parisien de la prostitution. L'abjection qu'elle éprouve vis-à-vis de ce nouveau marché d'échanges lui fait regretter son ancienne condition – *i.e.* cette existence illusoire au sein du couvent –, et ce malgré les similitudes fonctionnelles de ces deux économies sexuelles. « Alors je regrettai ma cellule, et je sentais toute l'horreur de ma situation^[19] », indique-t-elle au marquis à la fin de ses mémoires. La dégénérescence de l'ordre ecclésiastique lui semble ainsi plus acceptable que la prostitution, la perfidie commerciale du premier demeurant tabou, cachée, secrète, invisible à ses yeux, contrairement au vice pornographique de la seconde qui lui apparaît viscéralement scandaleux. La narratrice éponyme incarne donc l'innocence même; en tout cas, c'est ce qu'elle tente de faire croire à son lecteur, n'ayant cessé de se présenter sous les traits d'une jeune fille « pas assez étudiée pour savoir cela^[20] », ce « je ne sais quoi », *i.e.* cet « insaisissable aperçu^[21] » qu'est l'amour en tant que sens selon la définition de Ralph Heyndels dans *La Pensée fragmentée*. En d'autres termes, parce ce qu'elle incarne le plaisir adultérin de sa mère – origine de son illégitimité filiale –, son savoir passionnel et sexuel ne peut être qu'archétypal, refoulé dans les abysses de son inconscient. Selon Eve Kosofsky Sedgwick, Suzanne personnifie donc « [the] epistemological purity, whether a purity of unknowing or of knowing[22] », et ce faisant, se transmue en anti-*persona* car dénuée à la fois d'histoire et d'avenir.

Une chose reste certaine néanmoins. Suzanne est au marquis de Croismare ce que *La Religieuse* est à la littérature française du 18^{ème} siècle: un *alter* générique ambivalent, symbole d'une réversibilité en constante mouvance. Le personnage éponyme, initiée à l'*amicitia* féminine et aux pratiques lesbiennes, reconnaît de la manière la plus naturelle – et pourtant sans le nommer – son attachement à l'homosocialité de son ordre religieux, et non à l'ordre en tant que tel. Autrement dit, elle rejette ses vœux – au même titre que l'hétérosocialité – mais revendique son appartenance à la communauté lesbienne claustrale, et ce malgré la répression exercée par l'État à l'encontre de cette « monstruosité » comme ces rapports étaient considérés à l'époque par l'Autorité. Bien entendu, Suzanne ignore très probablement l'existence de telles mesures coercitives visant à réprimer, voire éradiquer, toute forme d'homosexualité sur le territoire français. Il n'en demeure pas moins qu'elle exprime avec sincérité son altérité incluse comme l'indique les derniers propos de son post-scriptum: « en vérité, il [le marquis] aurait bien tort de m'imputer personnellement un instinct propre à tout mon sexe^[23] ». Suzanne anticipe ainsi l'incapacité du regard masculin – *i.e.* du marquis de Croismare –

à appréhender sa différence parmi le demi-monde féminin de son temps. Son altérité, à savoir son affinité homosexuelle, en fait en effet, d'un point de vue phallogocentrique, une figure antisociale car a-reproductive. Irene Fizer souligne à ce propos que «in taking her vow, she [Suzanne] repudiates her intended part in sexual and symbolic reproduction –the continuation of the father's bloodline, name, and property. [Thus], her new name [Sœur Marie-Suzanne] severs her from the patrilineal family and binds her into a female kinship system of mothers and sisters^[24]». Telle une précieuse dont elle n'aurait cependant hérité le langage –comme le stipule Luce Irigaray «men insist that women can say nothing of their pleasure [and, in so doing,] confess the limit of their own knowledge^[25]»–, la narratrice symboliserait donc, par son refus d'intégrer le marché d'échanges hétérosocial, une menace paradigmatique pour l'autorité patriarcale.

Or c'est bien cette représentation phallogocentrique et figée du lesbianisme que Diderot tente ici de déconstruire *via* une remise en question de la légitimité de la structure sociale dans son ensemble. L'écrivain n'incrimine en aucun cas l'hyper-homosocio-sexualité dans son récit. Au contraire, il en reconnaît l'existence et fait état de la naturalité de cet amour particulier au travers de la voix discursive du personnage éponyme. Mais la perversité économique des échanges homosociaux au sein du système ecclésiastique, un ordre qui plus est dénué de toute humanité, le révolte, ce qui explique l'omniprésence du tragique tout au long de ces mémoires épistolaires. Seul le sacrifice d'une innocente victime, en l'occurrence Suzanne, peut dénoncer avec assez de virulence la dérive claustrale. Diderot érige donc son personnage éponyme en martyr pour protester contre le paradoxe de cet ordre religieux qui ose profaner *via* son exploitation la création divine sous ses attraits féminins au nom des valeurs chrétiennes. De plus, la désacralisation diderotienne de l'ecclésiologie, en tant que micro-signifiant constitutif du Signe social, *i.e.* patriarcal, engendre une remise en cause globale des fondements du régime phallogocentrique au siècle des Lumières. La société telle qu'elle est en 1760 (année du début de la rédaction de *La Religieuse*) –inégalitaire, intolérante et homophobique– appelle en effet sa fin, rongée par l'omnipotence d'une autorité hétérosociale profondément ségrégationniste. Les multiples pensées suicidaires de Suzanne, horrifiée par la monstruosité sociale –et non homosexuelle–, en sont d'ailleurs la malheureuse incarnation métaphorique : «tous mes maux seraient finis, et je n'aurais plus rien à craindre des hommes, si Dieu ne m'avait arrêtée. Ce puits profond, situé au bout du jardin de la maison, combien je l'ai visité de fois !^[26]».

Par conséquent, sans révolution des esprits, point de salut. Diderot en est conscient et illustre la nécessité de mettre à bas l'archaïsme létal du régime en provoquant à sa façon l'Académie. Comme nous l'avons déjà explicité, l'écrivain dépasse le projet de rédaction d'un simple «closet text for a select group of rea-

ders^[27] » pour bouleverser en effet les règles littéraires du genre au point de rendre son œuvre proprement inclassable. L'ambivalence générique de *La Religieuse* traduit en quelque sorte le désir diderotien de s'émanciper du carcan académique, de s'extirper de cette cage emblématique de la sclérose patriarcale. Il pousse d'ailleurs le vice (hermaphrodite) jusqu'à se travestir en tant qu'auteur en usurpant implicitement l'identité de Suzanne *via* l'omission de sa signature à l'issue de l'excipit de ses mémoires épistolaires. Or, le vol des confessions d'une religieuse, qui plus est martyre, constitue un acte transgressif par excellence. Cette absence de paraphe, ce vide du post-excipit, devient donc le lieu symbolique de tous les possibles, de la transmutation identitaire, de la révolution sociale, une invisibilité qui met ana-leptiquement en exergue l'homotexte en tant que syncrétisme des aspirations à la fois des Précieuses et des Lumières.

III - Critique du regard hétéronormatif

Il n'est donc pas surprenant que face à cette menace, les autorités françaises aient censuré *La Religieuse* par trois fois, en 1824 et 1826 – l'argument officiel de la sentence ne s'attaquant cependant qu'à la nature pornographique de l'œuvre romanesque – puis en 1968, année de son adaptation cinématographique par Jacques Rivette. Comme le souligne Irene Fizer, «it was again the issue of controversy when the French Ministry of Information banned Jacques Rivette's film version in 1968^[28]». La fatalité qui s'abat une nouvelle fois à l'époque moderne, voire post-moderne, sur cette production artistique inspirée du récit diderotien démontre la persistance temporelle de l'homophobie des instances décisionnelles françaises. C'est d'ailleurs cette «peur de l'homosexualité^[29]» dénoncée si vigoureusement par Guy Hocquenghem dans *Le Désir Homosexuel*, qui conditionne la critique et l'enferme dans un carcan hétéronormatif exclusif à l'intérieur duquel l'homotexte est automatiquement banni. L'introduction rédigée par Roland Desné qui inaugure la publication de 1968 de *La Religieuse* illustre parfaitement ce refoulement inconscient de l'homotextualité pourtant si apparente tout au long de l'œuvre.

Desné se focalise tout d'abord exclusivement sur l'humanisme diderotien dans son articulation protestataire contre les abus de l'Église, à savoir «les vocations forcées^[30]», l'isolement a-naturel et aliénant du couvent et «l'absurdité nocive d'un système répressif^[31]». Reprenant le terme de Meister, chargé des publications de la *Correspondance littéraire* en 1780, Desné met en exergue, et ce à juste titre, la dimension satirique de *La Religieuse* en tant que genre contestataire par excellence. Selon lui, «faire cette «satire», c'était, pour le

romancier-philosophe, répondre aux adversaires des Lumières, à ceux qui brûlent les livres et emprisonnent – ou menacent d'emprisonner – les écrivains au nom de la morale et de la religion^[32]». Mais n'était-ce pas également répondre à ceux qui répriment le lesbianisme en tant que forme d'homosocialité satanique, contre nature ? Après son enlèvement, le personnage éponyme ne regrette-t-elle pas en effet l'*amiticia* qui la liait à Madame de Moni ou encore sa relation homosociale avec Madame^{***} ? Ne considère-t-elle pas avec horreur l'hétérosocialité qu'elle découvre lors de sa première expérience dans le monde abject des maisons closes parisiennes ? Autrement dit, l'homosocialité du cloître ne lui apparaît-elle pas plus humaine que l'hétérosocialité du bordel ?

Faisant fi de la logique narrative et de l'homotexte en particulier, Desné nie ensuite cette interprétation au point d'en inverser la dynamique. Aveuglé par le carcan hétéronormatif, il transforme ainsi les Mères Supérieures en figures de la dégénérescence sociale, rejetant par là-même toute possibilité d'inclusion de l'homo dans l'hétérosocialité *naturelle* des relations humaines. Herbert Josephs rejoint ici son propos en les assimilant quant à lui à des démons qui initient Suzanne à « the evil of sexuality in the perverted form of lesbianism^[33] ». Selon ces critiques, ces personnages incarnent donc une forme d'aliénation que Diderot attaquerait au travers de la voix de sa narratrice. En témoigne ce passage de l'introduction desnéenne :

Et les trois grands portraits de mères supérieures, la visionnaire exaltée (Mme de Moni), la sadique (sœur Sainte-Christine), la lesbienne (l'abbesse d'Arpajon), sont autant d'illustrations d'un processus varié de déshumanisation qui affecte nécessairement l'individu arraché à son milieu naturel [...]. L'inversion sexuelle (dégénérant en folie) peut apparaître ici comme le point ultime de la dépravation [...]^[34].

Desné oublie ici de mentionner la véritable cause de la folie de Madame^{***} qui n'est autre que l'intervention destructrice du Père Lemoine. Celui-ci brise en effet la relation homosociale qu'elle entretenait avec Suzanne, trauma dont elle ne se remettra jamais et provoquera chez elle l'apparition progressive d'une démence incurable. La critique de Desné illustre donc le constat diderotien : la pénétration de l'hétérosocialité en tant qu'ordre symbolique dans la sphère homosociale féminine voue cette dernière à une mort certaine. Il est par conséquent inconcevable, pour Desné, que Suzanne reconnaisse une quelconque légitimité à l'*amiticia* féminine, « unhealthy^[35] » d'après Léo Spitzer ou encore qualifiée de « pathological^[36] » par Anne C. Vila. C'est pourquoi Desné s'exclame : « comment cette héroïne chrétienne ne serait-elle pas entendue par des lecteurs chrétiens intéressés, comme elle, à protester contre des pratiques et des idées qui tendent à

faire du croyant un être aliéné !^[37] » Certes, mais la nature « des pratiques et des idées » dénoncées par Diderot *via* Suzanne dans *La Religieuse* n'a aucun lien avec le caractère homosocial des rapports qu'entretient le personnage éponyme avec Mme de Moni et Madame***. Il y a donc méprise sur le sujet incriminé. Diderot proteste contre la perversité du système économique de l'éclésiologie fondé sur l'enrôlement forcé, l'exploitation et l'échange lucratif intramuros de jeunes novices. À cela s'ajoute sa dénonciation de la non-reconnaissance des droits et la marginalisation des enfants illégitimes. Cependant, à aucun moment du récit, Suzanne ne considère ses rapports homosociaux comme a-naturels. Seule l'interprétation hétéronormative de Desné nous en donne cette lecture biaisée, exposant l'*amicitia* féminine sous les traits d'un vice contre nature au profit de la supposée normalité phallogocentrique.

Toutefois, la conclusion de l'analyse de Desné semble contredire son propos. Il y avoue que l'originalité de l'œuvre réside dans sa dimension passionnelle, une passion qu'il ne qualifie cependant pas.

Les bien-pensants croyaient devoir s'indigner de certains passages où ils flairaient la pornographie là où Diderot avait osé dépeindre, en analyste, une passion jusqu'alors exclue de la recherche romanesque. On perdait de vue, de ce fait, l'originalité littéraire de ce roman riche et complexe.

Bien que Desné soit conscient de l'injustice faite à *La Religieuse*, œuvre réputée sexuellement transgressive, sa tentative de réhabilitation du récit reproduit paradoxalement le schéma critique hétérosocial. La nature du désir décrit par Diderot, à savoir lesbien, demeure en effet tabou dans le discours de Desné. Ce dernier tend à maintenir l'*amicitia* féminine dans une invisibilité qui ne serait en fait qu'illusoire, l'absence en renforçant au contraire la présence. Cette stratégie elliptique va donc à l'encontre de son dessein car elle interpelle le lecteur, attise sa curiosité, en le poussant à combler les manques de cette critique lacunaire, dictée par une homophobie inconsciente et l'angoisse du saphisme.

Conclusion

La Religieuse crée par conséquent une brèche à la fois épistémologique et esthétique dans la société française du 18^{ème} siècle. D'une part, l'œuvre soulève la question de l'homosocialité et défie l'in vraisemblable en en rendant l'existence légitime au sein du microcosme claustral – symbole pourtant sacré de l'asexualité –, et induisant par là-même l'idée d'une homosexualité latente dans l'agora. Diderot

outrepasse ainsi les limites discursives de la bienséance au nom d'un humanisme total, revendiquant la reconnaissance de l'entrecroisement naturel de l'homo et de l'hétérosocial tout en dénonçant la coercition qu'exerce le second sur le premier dans sa tentative hégémonique d'éradication. D'autre part, *La Religieuse* prolonge un certain désir d'ambivalence, d'hybridité sexuelle, dans sa construction générique. Diderot rompt en effet les règles académiques des genres romanesque, épistolaire et (auto)biographique en les imbriquant les uns dans les autres pour donner naissance à un prototexte, en dehors de toute catégorie formelle. La macrostructure du récit devient donc la projection graphique de sa substance, l'infinie possibilité des combinaisons poétiques suscitée par la pluralité générique de l'œuvre incarnant esthétiquement la revendication diderotienne d'une hétérogénéité sociale absolue et de son corrélat, à savoir la pluralité des désirs au sein de la passion occidentale. Le philosophe révolutionnaire appelle ainsi à la fin de « the tragedy of unavowed lesbianism^[38] » et à l'intégration de ces désirs particuliers, que nous qualifions aujourd'hui d'homosexuels, au sein de la Norme sociale du 18^{ème} siècle. Les manifestations actuelles des militants californiens pour la légalisation du mariage homosexuel démontrent malheureusement l'étendue du travail restant encore à accomplir pour achever l'entreprise diderotienne, débutée il y a pourtant près de deux siècles et demi.

**« Écrire à voix basse » : rhétorique
de l'homosexualité masculine dans
Monsieur Auguste de Josph Méry
Przemysław Szczur**

*« Pour tout dire, (...) il faudrait une audace
que je me défends d'avoir. (...) Mais je vais voir
s'il est possible d'écrire aussi à voix basse. »*

Marguerite Yourcenar, *Alexis ou le Traité du Vain Combat*

Au XIX^e siècle, aussi bien dans la vie privée et publique qu'en littérature, l'homosexualité masculine relève de l'indicible. Pourtant, par rapport à l'Ancien Régime, la situation juridique des homosexuels semble s'être améliorée : en 1791, la sodomie a été dépénalisée par l'Assemblée nationale constituante. Mais, comme le démontre Michael Sibalis^[1], cette disparition du Code pénal ne signifie aucunement un affaiblissement de la répression : elle se fait seulement plus discrète, s'effectuant plutôt par l'entremise de la police administrative que par voie judiciaire. À plus forte raison, les tabous pesant sur l'amour entre hommes ne sont pas dissipés. À ce propos, l'attitude puritaine de Napoléon I^{er}, conseillant en 1805 à son ministre de la justice de ne pas ébruiter les affaires de mœurs, nous paraît programmatique pour tout le siècle à venir : « Nous ne sommes pas dans un pays où la loi doit s'occuper de ces délits. La nature a pourvu à ce qu'ils ne fussent pas fréquents. Le scandale d'une procédure ne tendrait qu'à les multiplier. Il convient de donner une autre direction aux poursuites. »^[2] En même temps, et de manière

inédite, surtout dans la seconde moitié du siècle, l'homosexualité donne lieu à un travail discursif intense. Mais c'est le discours scientifique qui devient alors le seul dans lequel l'on puisse l'évoquer légitimement, sans devoir craindre de représailles. La spécialisation des discours^[3] qui s'opère à cette époque permet à la littérature de gagner une certaine autonomie, mais aussi en fait une cible privilégiée des attaques, si elle aborde des sujets considérés comme réservés à la science^[4]. L'écrivain se trouve ainsi tenaillé entre deux directives contradictoires : d'une part, l'exigence artistique de réalisme^[5], qui l'incite à aborder tous les tabous sociaux, dont l'homosexualité ; d'autre part, la consigne de ne pas empiéter sur le territoire des discours de savoir naissants, qui lui impose une extrême prudence quant au traitement de sujets jugés ne pas relever de son « domaine ». Le destin romanesque de l'homosexuel, qui accède alors progressivement à la représentation « sérieuse », reste tributaire de cette position paradoxale de la littérature, qui essaie au XIX^e siècle de (re-)définir sa position et de (ré-)affirmer sa légitimité face à la montée des autres discours^[6]. L'écrivain devra donc se justifier d'aborder l'homosexualité, considérée comme relevant du champ de la nosologie et non de celui de l'art, et une fois qu'il aura pris la licence d'en parler, il devra mettre en oeuvre des stratégies d'autocensure et d'adhésion à la *doxa*. Aussi le personnage homosexuel sera-t-il fortement soumis au poids de l'opinion courante non simplement du fait du caractère homophobe de l'ordre culturel occidental moderne, mais aussi en raison des tensions auxquelles est sujette la littérature à l'époque qui nous intéresse. Soucieux de légitimer leur présence sur la scène discursive, les écrivains s'imposeront alors eux-mêmes des contraintes dont leurs textes seront la résultante. La poétique romanesque de l'homosexualité, représentative de la façon moderne de parler des sexualités non normatives, ne résulte donc pas d'un simple déterminisme sociologique qui ferait que la littérature refléterait forcément l'« état d'esprit » d'une société. Elle procède d'une dynamique plus complexe, propre à la configuration discursive caractéristique du processus de constitution du champ littéraire au XIX^e siècle. Celle-ci fait que, paradoxalement, à la recherche de son autonomie, la littérature se subordonne fortement à l'ordre hégémonique hétérosexuel.

Lorsqu'en 1859, pour la première fois dans la littérature française, Joseph Méry fait de l'homosexualité le sujet central de son roman *Monsieur Auguste*^[7], il semble parfaitement conscient du caractère problématique de son entreprise et ressent le besoin de se justifier dans une préface. Il reste déchiré entre l'envie de « remplir une lacune »^[8] (p.1) dans l'exploitation littéraire des « individualités perverses, odieuses, excentriques ou fatales » et la crainte des conséquences. Il annonce donc son thème... sans le nommer, préférant « rendre énigmatique aux yeux du plus grand nombre le caractère du héros principal. » Certes, le mot « ho-

mosexualité» n'existe pas encore^[9], il a toutefois à sa disposition le vieux concept de sodomie, comme celui de pédérastie^[10]. Et non, il décide de condamner les « infâmes »^[11] – autre mot pour désigner les homosexuels – au silence. Il ne parlera donc pas d'homosexualité... tout en en parlant. Il s'emploiera, tout au long de son roman, et avec succès, à dire l'homosexualité sans jamais la désigner directement.

La préface de *Monsieur Auguste* est intéressante pour plusieurs raisons. Dès la première phrase, le préfacier adopte une perspective axiologique et procède par accumulation d'épithètes dépréciatives à forte charge émotive, en parlant d'« individualités perverses, odieuses, excentriques ou fatales » qu'il a prises pour sujet de son roman. Il se range du côté des familles dans lesquelles ces individus mystérieux – qu'il ne nomme toujours pas – « peuvent jeter la perturbation ». Il pose un *nous* de connivence axiologique, à l'intérieur duquel il se place lui-même, et un *ils* répulsif. Nous nous retrouvons de la sorte en face de deux camps antagonistes : d'une part, les familles honnêtes avec lesquelles l'auteur se solidarise, d'autre part, des pervers malveillants prêts à y semer le trouble. Méry installe ainsi au cœur de son projet romanesque une ambiance de panique morale qui doit légitimer son entreprise littéraire, en lui conférant une utilité sociale comme discours de mise en garde et de prévention. La préface annonce la tonalité du récit, dans lequel la fiction se fera démonstration, et contient une première caractérisation – et évaluation – du personnage principal. L'histoire s'y trouve également en germe, et il serait possible de retrouver dans l'intrigue des événements répondant à chacun des adjectifs qualificatifs employés pour caractériser la catégorie d'individus auquel est censé appartenir le héros, l'action étant une sorte de développement redondant par rapport à l'évaluation explicite amorcée ici.

Une forte polarisation axiologique, caractéristique – tout comme la redondance – du roman à thèse, s'accroît dans le second – et dernier – paragraphe de la préface. Le camp des mauvais du premier paragraphe s'y trouve incarné dans le « héros principal » au « caractère énigmatique. » Il n'est pourtant pas si mystérieux, vu ce qui a déjà été dit à propos de l'« espèce »^[12] dont il fait partie. Mais comme « la plus grande délicatesse a guidé la plume de l'auteur », le lecteur sera condamné à reconstituer l'indicible à partir du dicible. Si le préfacier se sent obligé de souligner que son livre « d'ailleurs, est un hommage rendu à l'amour pur et à la femme », le lecteur sera en droit de douter de la pureté des amours du personnage principal et pourra questionner son rapport aux femmes. De cette manière détournée, l'attention du destinataire est dirigée vers certains axes privilégiés qui pourront guider sa lecture. Car il s'agit bien de guider le lecteur : dans la même phrase, l'auteur positionne clairement son texte comme discours de prophylaxie qui doit aider le « père de famille » – devenu le destinataire privilégié du roman^[13] – à parer le danger créé par les individus dont son héros constitue

un spécimen. Cette courte préface est très dense : en seulement quatre phrases, la visée moralisante du texte se trouve exposée, la moralité de l'auteur – confirmée, le conflit entre deux systèmes de valeurs – ou plutôt entre valeurs et non-valeurs – et le style périphrastique de l'ensemble – annoncés, le destinataire – identifié, une double lecture possible – programmée.

Comme nous l'avons déjà souligné, pour des raisons aussi bien extra-qu'intralittéraires, le traitement romanesque de l'homosexualité exige, à l'époque qui nous occupe, un dispositif discursif complexe. À notre sens, celui-ci repose sur trois stratégies complémentaires : la première consiste dans la familiarisation, la seconde dans la réticence et la troisième dans la suggestion. Les deux premières constituent la mise en oeuvre de l'adhésion à la *doxa*, obligatoire, à cette époque, pour tout écrivain désirant aborder l'homosexualité – à moins qu'il ne mise sur un succès de scandale – et destinée à contrebalancer la charge subversive de son propos. Nous ne voulons pas dire par là que tel était forcément le dessein délibéré de l'auteur, mais que les conditions même de la production de son texte exigeaient de lui cette adhésion. La troisième stratégie est un compromis avec l'exigence de réalisme, l'un des principaux facteurs de développement du roman au XIX^e siècle. Comme nous parlons d'un roman peu connu et difficilement accessible, avant de tenter d'explicitier le fonctionnement de chacune des trois stratégies dans le texte du roman, nous résumerons brièvement l'intrigue de *Monsieur Auguste*.

L'action se passe dans la maison de campagne de Monsieur Lebreton, riche industriel parisien. Un jeune peintre, Octave Desbaniers, est amoureux de sa fille Louise, mais le père veut qu'elle épouse Auguste Verpilliot, chercheur en histoire ancienne et ami d'enfance d'Octave. Pourtant, Auguste n'aime pas Louise, ni d'ailleurs aucune autre femme, et projette de quitter la France, d'où le chasse une mystérieuse mélancolie. Il demande à Mme de Gérenty, voisine de M. Lebreton, dont le mari est diplomate, de l'aider à obtenir un poste d'attaché d'ambassade à Constantinople. Celle-ci croit deviner la raison du désespoir d'Auguste : ce serait son amour pour Louise. Elle en parle à M. Lebreton qui s'en ouvre à son tour à Octave, mais Auguste détrompe vite son ami : il ne nourrit aucun sentiment pour Mlle Lebreton. Octave se charge alors d'une commission de la part d'Auguste auprès de Mme de Gérenty, ce qui fait penser au colonel, beau-frère de cette dernière, qu'elle trompe son mari avec le jeune peintre. Furieux, le colonel provoque alors Auguste, qu'il prend pour Octave, en duel. En définitive, c'est bien Octave qui affronte M. de Gérenty, mais en le prenant pour un rival à la main de Louise. Au dernier moment, tout s'explique et les deux hommes se quittent bons amis. Mme de Gérenty, qui a entre-temps parlé à Auguste, explique à M. Lebreton qu'il n'épousera pas sa fille. Se sentant encombré par Auguste, Octave se brouille avec son ami ; ce dernier décide alors de se venger en épousant Louise. Les préparatifs

du mariage commencent, mais un étranger pénètre dans la villa de M. Lebreton et, devant toute la famille rassemblée, fait chanter le futur époux, en le menaçant de révéler des lettres compromettantes. Auguste, stupéfié et paralysé par la peur, ne réagit pas, et c'est Octave qui expulse l'inconnu. Il reconnaît en lui son ancien ennemi, Zoar-Simai. Les deux hommes se battent en duel, mais se séparent en amis, après avoir abondamment noirci leur ami commun, Auguste. En même temps, Louise, bouleversée par la scène avec l'intrus, tombe malade. La suite du récit raconte sa maladie, l'inquiétude d'Octave, jaloux du jeune médecin qui la soigne, ainsi que le manège de la nièce de M. Lebreton, Agnès, pour éloigner le docteur de sa patiente. Elle y arrive, demande la main de Louise à son père, au nom d'Octave, et s'allie à Mme de Gérenty et à la femme de chambre de Louise, Rose, pour faire oublier Auguste à sa cousine. Celle-ci consent enfin à épouser Octave, tout en avouant ne pas l'aimer. C'est la nuit de noces qui change son attitude: le roman finit lorsqu'elle se déclare amoureuse de son mari.

Comme on le voit dans ce court résumé, qui ne contient que les péripéties essentielles, l'action du roman est particulièrement embrouillée. Du point de vue générique, *Monsieur Auguste* se présente comme un véritable amalgame de conventions. Parmi les principaux modèles et schémas utilisés, il faudrait citer le roman-feuilleton, le roman de mystère, le mélodrame et le roman romantique. Les trois premiers^[14] fournissent surtout une intrigue compliquée et à multiples rebondissements, faite de méprises et de reconnaissances successives, et influencent le mode de présentation des événements, dans lequel les scènes dialoguées l'emportent largement sur les résumés narratifs, ce qui concourt à dramatiser l'action. Leur empreinte est aussi visible dans l'axiologie manichéenne, le moralisme affiché et le schématisme des caractères: jeune fille belle et vertueuse (Louise), père bon enfant (M. Lebreton), jeune homme étourdi (Octave), bonne rusée (Rose), etc. Le roman romantique fournit avant tout la phraséologie des sentiments: sous son influence, les nombreuses scènes qui font avancer l'action sont entrecoupées de psycho-récits verbeux, dans lesquels le narrateur se livre à de longues tirades ayant pour but de dépeindre la force de l'amour d'Octave pour Louise^[15]. Selon nous, cet effet d'incohérence générique n'est pas fortuit et ne résulte pas – ou en tout cas pas seulement – d'une quelconque maladresse de l'auteur. À notre sens, la reprise de conventions et clichés génériques, a pour but de familiariser le lecteur avec un sujet inédit, annoncé dans la préface. Autrement dit, pour rendre son oeuvre acceptable, c'est-à-dire publiable dans le circuit éditorial classique, et non dans celui – marginal – de la littérature érotique, Méry **devait** recourir à des schémas susceptibles de faire oublier cette audace première qui consistait à aborder un sujet dont on ne parlait pas. Il a ainsi noyé le thème interdit dans un environnement générique familier à ses lecteurs.

La réticence dans la caractérisation du héros principal commence dès la préface, où il est désigné, comme nous l'avons déjà montré, par des épithètes dépréciatives assez vagues. Tout comme le préfacier, le narrateur, dès qu'il prend la parole pour caractériser le héros éponyme, le pose explicitement en personnage énigmatique (chapitre IV) : « Enigme de lui-même, il saisissait toutes les occasions de fuir le monde, pour se recueillir et se deviner, et dès qu'il était seul, il aurait aussi voulu fuir sa pensée, de peur de deviner son énigme. (...) Parfois, il levait les yeux au ciel, et son regard ressemblait à une interrogation désolée ; mais aucune voix de l'air ne répondait à son *pourquoi*. » (p. 49). Ce fragment est caractéristique de la façon dont la vie intérieure d'Auguste est – ou plutôt n'est pas – présentée dans le roman. Certes, il serait possible d'y voir la manifestation de « la tendance à la dramatisation » et à « l'évitement du psycho-récit » propre, selon Dorrit Cohn, aux romans à la troisième personne^[16]. Mais la rareté, le laconisme et le caractère vague des analyses du psychisme d'Auguste peuvent également être interprétés comme suite logique du programme énoncé dans la préface : « pécher [plutôt] par trop d'obscurité que par trop de lumières » (p. 4). Dans cet extrait, la conscience de soi dont dispose le personnage s'avère très limitée, et le savoir du narrateur est tout aussi restreint. Ce dernier se contente de signaler un secret d'ordre psychologique, sans prétendre pouvoir le pénétrer. Dans la mesure où Auguste reste une énigme pour lui-même, la présentation de ses pensées deviendrait fastidieuse. Et puisque le programme formulé dans la préface ménage une large place au non-dit, aucun commentaire narratorial ne vient prendre la relève de l'autoanalyse défaillante du protagoniste. Le narrateur nous fournit le plus souvent une analyse psychologique déceptive : après quelques notations sur les gestes ou l'air du personnage, il introduit la figure hypothétique d'un témoin ou observateur : « Un observateur de profession aurait dit, en voyant ce jeune homme... » (p. 32), pour nier tout de suite son interprétation : « Trois erreurs ! » (*ibid.*). Il renforce de cette manière l'ambiance de mystère dont il pare son personnage, tout en gardant pour soi le privilège du savoir : un observateur aurait dit ceci ou cela, mais le narrateur en sait plus long sur le compte de son héros. Seulement, il ne le dira pas. Une autre fois, son propos semble hésitant, ce que marque un modalisateur (p.ex. « sans doute ») ou une conjonction de coordination liant deux hypothèses explicatives du comportement d'Auguste. Loin d'afficher son ignorance, le narrateur souligne par ces procédés sa perspicacité, mais en même temps sa discrétion. Dans le prolongement de la réflexion amorcée dans la préface, il proclame encore une fois son parti pris de réticence.

L'univers représenté du roman est un monde du non-dit généralisé, ce qui fait naître cette action faite de méprises que nous avons retracée plus haut. Les personnages se parlent beaucoup : il suffit de feuilleter le roman pour se convain-

cre que les scènes de conversations dominent quantitativement sur les résumés narratorioux. Pourtant, d'une manière significative, ces multiples dialogues se terminent très souvent par des interjections invitant l'interlocuteur à garder le silence : «Tais-toi, tais-toi, dit Louise» (Louise à Rose, p. 21), «Chut ! interrompit le père en riant...» (M. Lebreton à Louise, p. 44), «Taisez-vous Rose ! » (Octave à Rose, p.57), «Ainsi (...) brisons là cet entretien, qui pourrait devenir embarrassant pour moi...» (Mme de Gérenty à Auguste, p.89). Et lorsque ce n'est pas son partenaire qui le somme de se taire, le personnage lui-même recule devant toute explication : «J'en ai assez de la vie... (...) pourquoi ? c'est mon secret...» (Zoar-Simäi à Octave, p. 193), ou encore, il est subitement frappé d'aphasie au moment où une explication s'amorce : «Auguste tressaillit et bégaya quelques mots qui ne composaient pas une phrase intelligible» (en réaction à la déclaration suivante de Mme de Gérenty : «Monsieur, je crois vous comprendre.», p. 89). La directive de discrétion, clairement énoncée par le préfacier, est ainsi reprise à leur compte par les protagonistes et ressassée à l'infini, en perturbant la communication, mais aussi en produisant une cascade de malentendus qui génère l'action. L'interdit s'avère rentable en termes narratifs : paradoxalement, l'histoire d'Auguste n'est possible que parce qu'elle est en partie tue. Les autres personnages, tout comme Auguste lui-même, veulent pénétrer son secret seulement en apparence. Ils se taisent ou imposent à l'autre le silence toujours lorsque l'impératif de décence, tel qu'ils le comprennent, semble près d'être transgressé. Dans le roman de Méry, la réticence est la condition *sine qua non* de l'énonciation.

Elle ne peut pourtant pas être poussée trop loin, car le livre risquerait de devenir illisible. Elle aura donc pour corollaire immédiat et naturel la suggestion. Vu la réticence du narrateur, le travail de caractérisation est délégué aux personnages. L'homosexualité de Monsieur Auguste est suggérée surtout dans les portraits que dressent de lui les autres protagonistes, ses «portraits parlés», selon l'expression de Philippe Hamon^[17]. Il serait possible d'y voir l'indice de cette «culture où le désir entre personnes de même sexe est toujours le secret de Polichinelle»^[18] et où l'homosexualité fonctionne le plus souvent sur le mode du cancan. C'est peut-être pour cette raison que la caractérisation par autrui apparaît dans ce roman – en ce qui concerne Auguste – comme la technique du portrait la plus souvent utilisée. Le protagoniste est ainsi pris dans les filets de la parole sociale proférée sur lui. Dans cette optique, le discours romanesque sur l'homosexualité serait conditionné non seulement dans ses contenus, mais aussi dans ses formes mêmes, par les pratiques attachées à cette orientation sexuelle dans le discours social. Ce qui semble confirmer cette intuition, c'est que le procédé en question concerne aussi bien Auguste que son double dégradé, Zoar-Simäi : nous obtenons des précisions sur lui à travers un article de journal inséré dans la narration. Nous

apprenons ainsi que c'est « un misérable repris de justice, pour délit contre les mœurs » (p. 256). Dans la mesure où les mêmes traits – mélancolie, dandysme, hypocrisie, énigmatisme, etc. – sont attribués à Auguste et à Zoar-Simaï, ce dernier devient également un support de la suggestion. Les mœurs suspectes de son *alter ego* se projettent par métonymie sur le héros principal, et le sort misérable du premier semble annoncer l'avenir triste du second. La suggestion opère ici par concordance, mais elle peut également procéder par discordance, comme nous allons le montrer plus loin, dans l'analyse du couple contrasté Auguste-Octave.

Monsieur Lebreton, qui fournit la première caractérisation d'Auguste, et parle de lui à plusieurs reprises, semble au début être le caractérisateur privilégié. Il a une très bonne opinion du jeune homme qu'il considère comme le candidat idéal à la main de sa fille. Il est pourtant assez vite disqualifié en tant que portraitiste, car les événements démentent la caractérisation euphorique qu'il donne d'Auguste. C'est à Rose, la femme de chambre rusée, que revient le privilège de la perspicacité. Dès le second chapitre, elle attire l'attention sur le côté « féminin » du protagoniste : « Si je me mariais avec un homme comme celui-là, il me semblerait que j'épouse ma cousine » (p.18). Dans le portrait qu'elle fait de lui, elle insiste sur sa mise soignée et lui prête « une voix de chanteuse de vaudeville » (*ibid.*). Dans la suite du récit, la féminisation d'Auguste par les autres personnages, dont Octave (p.94), continue. Sa caractérisation repose sur un fort binarisme masculin / féminin que le héros semble ne pas respecter, ce qui est évalué négativement aussi bien par Rose que par Octave. Les jugements d'une bonne et d'un étourdi – telle semble être initialement la principale caractéristique d'Octave – pourraient paraître sans importance, pourtant le cours de l'action confirmera leur perspicacité et fera d'eux les personnages les plus dignes de foi. L'efféminement d'Auguste concerne l'aspect extérieur, mais aussi les dispositions intérieures, ce qui découle de la psychologisation du sexe au XIX^e siècle, lorsque l'homosexualité devient une personnalité^[19]. Il ne suffit donc pas de féminiser Auguste au niveau vestimentaire. Au niveau psychique, il doit également être le contretypé de l'idéal masculin moderne défini, selon George L. Mosse, par « la volonté de puissance, l'honneur, le courage »^[20]. Dans son portrait d'Auguste, Rose fait surtout référence à l'apparence du héros, mais la suite du récit complétera le contretypé, en montrant le héros comme lâche et non respectueux des codes de l'honneur. Les paroles des personnages trouveront leur concrétisation dans les événements : il se laissera offenser par le colonel de Gérenty et ne réagira pas lorsque Zoar-Simaï terrorisera la famille de M. Lebreton. Si Rose, Agnès, Octave et, à la fin, M. Lebreton insistent sur l'efféminement d'Auguste, la virilité des autres personnages masculins – Octave, M. de Gérenty, le docteur – est tout aussi souvent soulignée, ce qui crée un fort effet de contraste. L'efféminement du héros comme indice de son homosexualité est

tout à fait plausible dans un texte de 1859, car, comme le note Florence Tamagne « Le stéréotype de l'homosexuel efféminé (...) se met en place à partir du XVIII^e siècle »^[21]. La suggestion passe donc ici par la stéréotypisation. Accessoirement, c'est le caractère relationnel de l'identité homosexuelle, construite en référence constante aux modèles masculin et féminin, qui ressort très fortement du roman de Méry. Son livre se laisse lire comme une illustration romanesque des procédures modernes de production de l'homosexuel qui reposent sur la négation de sa virilité et la mise en avant de sa prétendue nature féminine. Dans ce schéma, la dichotomie des genres sert de matrice à la représentation de la sexualité et la déviance de genre est un signe de la déviance sexuelle. L'homosexualité devient ainsi une mascarade de la féminité.

À part les allo-portraits, ce sont les autoportraits que dresse Auguste dans ses lettres à Octave qui constituent un autre lieu privilégié d'inscription de la suggestion homoérotique. Dans ces missives, en raison de la profession d'Octave – qui est peintre – une place importante revient à la réflexion sur l'art. Les goûts artistiques d'Auguste semblent figurer, par glissement métonymique, ses goûts en amour. Il vante ainsi son ami pour avoir traité « un sujet magnifique : *Pylade consolant Oreste* » (p. 60) et lui propose comme cadeau de réconciliation après leur brouille une gravure représentant « l'empereur Adrien débarquant en Egypte avec Antinoüs » (p. 65). La mythologie et l'histoire antique contiennent un fonds de récits d'amitiés ou d'amours masculines permettant de caractériser indirectement le héros. L'exploitation de ses goûts artistiques comme moyen de caractérisation et de suggestion se poursuit dans les dialogues, par exemple lorsqu'il dit son admiration pour l'opéra de *Castor et Pollux* dans une conversation avec Octave. Il est vrai qu'il s'agit de deux frères, mais ce couple masculin se joint aux duos précédents et la suggestion opère par accumulation : toutes les oeuvres d'art qu'admire Auguste ont pour sujet des amitiés ou amours viriles. La suggestion procède également par contraste, p.ex. dans la description de l'atelier d'Octave par le narrateur, l'accent est mis sur les sculptures féminines qui y sont rassemblées et qui emblématisent son hétérosexualité : « On y trouvait une exacte réduction, en marbre ou en bronze, de toutes les blondes et brunes divinités (...). Quant aux dieux de l'Olympe, ils brillaient par leur absence » (p. 147). Pareillement, quand Auguste s'extasie sur *Castor et Pollux*, Octave déclare préférer *La Favorite*. Le contraste se poursuit au niveau de l'intrigue : Auguste, entièrement passif et n'ayant aucune prise sur les événements s'oppose à Octave, impérieux et énergique. De cette manière, les nécessités d'une action bâtie sur les oppositions entre des forces antagonistes se conjuguent avec le stéréotype culturel de l'homosexuel, efféminé, passif et lâche. Les auto- et les allo-portraits forment avec l'action un ensemble redondant, et c'est justement sur cet effet de redondance que repose la suggestion homoérotique. Pris

séparément, chacun des éléments que nous avons évoqués plus haut pourrait sembler anodin, pris ensemble, ils forment un tout suggestif cohérent et parlant. S'il y au début du récit une évaluation discordante d'Auguste (M. Lebreton – Rose), elle s'annule progressivement au profit d'une cohérence absolue.

La suggestion homoérotique la plus directe se trouve peut-être dans les dialogues. Auguste n'a de cesse d'insister sur la force de son attachement à Octave et lui fait des aveux à peine voilés, comme ceux-ci : « Je donnerais ma vie pour toi... » (p. 108), « Si je me suis donné, par beaucoup d'adresse, un logement chez M. Lebreton, c'est pour être ton voisin, et te voir tous les jours... » (p. 154). Ces déclarations se terminent souvent par des points de suspension, comme s'il y avait toujours un plus qui serait tû. Le protagoniste lui-même n'est pas capable de franchir le seuil de l'indicible et ses aveux se limitent à la rhétorique de l'amitié romantique. Octave est plus direct et, dans une lettre, compare l'amitié que lui voue Auguste à l'amour : « Ton amitié est orageuse comme l'amour » (p. 62). D'ailleurs, c'est une amitié exclusive, possessive et teintée de misogynie. Auguste présente les conquêtes féminines d'Octave comme raison de sa « décadence » (p. 60) et semble considérer l'amitié virile comme seule affection véritable. Il avoue détester les femmes et se présente comme « l'ennemi né du mariage » (p. 97). Un fort binarisme sous-tend cette vision de l'homosexualité qui se trouve ici assimilée au culte du même ; à un moment, Octave compare Auguste à Narcisse. En bonne logique binaire, le narcissisme du héros implique la haine de l'autre, c'est-à-dire de la femme. Il est donc à la fois féminisé et misogyne. La contradiction n'est qu'apparente et la vision méridienne de l'homosexualité s'inscrit pleinement dans les mécanismes qui commandent la définition de l'identité de genre dans la culture occidentale. Selon Elisabeth Badinter, l'identité masculine s'y construit sur une triple négation : l'homme doit « se convaincre et convaincre les autres qu'il n'est pas une femme, pas un bébé, pas un homosexuel »^[22]. Auguste manque à ce triple impératif : il est d'une « timidité d'enfant », est « encore plus demoiselle » que Louise, enfin « n'est ni un homme, ni une femme » (M. Lebreton ; pp. 47, 211, 269). Infantilisation, dévirilisation, asexualisation, autant de procédés chargés de signifier, par métonymie, l'homosexualité.

Enfin, c'est le déroulement de l'histoire racontée qui remplit une fonction de suggestion. L'intrigue est composée de deux histoires parallèles et contrastées. La première – tentatives infructueuses de M. Lebreton de marier sa fille à Auguste – se solde par un échec, la seconde – amour d'Octave pour Louise – par un mariage, dénouement heureux stéréotypé de nombre de romans à l'époque. Le scénario global du roman est basé sur le renversement des rôles, suite à l'arrachement des masques. Au début, c'est Octave – irresponsable, frivole et impertinent – qui fait figure de brebis galeuse et Auguste semble le candidat idéal à la main de

Louise. À la fin, à l'issue d'une suite d'épreuves qui disqualifient progressivement Auguste, tout en glorifiant son ami, le renversement de la situation est complet. Leurs étiquettes respectives reflètent cette évolution : le premier de « Monsieur Auguste » (titre) devient « femmelette » (p. 108), « pauvre Augustine » (p. 109), « mauvais génie » (p. 157) et enfin « abominable coquin » (p. 218), le second de « jeune fou » (p. 12) – « noble jeune homme » (p. 257). Pourtant, il ne s'agit pas ici de personnages à psychologie changeante, ce qui est en cause, c'est la découverte de la « vraie nature » du protagoniste. Celle-ci paraît immuable et fixe pour toujours le destin du héros, d'où l'aura de fatalité qui plane sur Auguste, tout comme sur Zoar-Simai qui déclare : « Ma conversion est impossible » (p.200). Fataliste et catastrophique quant au sort réservé à Auguste, l'intrigue promeut une vision essentialiste de l'homosexualité. Aucune alternative positive ne s'offre au protagoniste et, dès que sa « nature » est censée être suffisamment suggérée, il disparaît subitement du roman, pour ne plus réapparaître. Le résumé de la situation qui nous est fourni à ce moment met l'accent sur le désordre semé par le héros dans la famille de M. Lebreton et fait directement écho à la préface : « Auguste n'est plus chez M. Lebreton ; il est parti, il s'est enfui comme un lâche et poursuivi par les malédictions d'une famille. Le désordre est à la maison, le mariage est à jamais rompu. On dit que la petite est malade... » (p. 205). Joint aux multiples suggestions que nous avons analysées ci-dessus, l'échec des projets de mariage de M. Lebreton ne laisse aucun doute quant à cette essence intérieure propre au personnage : il s'agit bien de son homosexualité. C'est bien celle-ci qui conduit à la catastrophe finale que retrace le résumé. D'ailleurs, au moment même de se brouiller avec Octave et de se fiancer par vengeance avec Louise, Auguste rêve de : « partir tous les deux, la veille des noces, de gagner le Havre, et d'aller vivre de l'autre côté des mers » (p. 159). Ce scénario idyllique alternatif ne se réalise bien sûr pas, mais cette brève intrusion dans les pensées du personnage nous dit pourquoi, en confirmant les suggestions accumulées à tous les autres niveaux : si Auguste n'épouse pas Louise, c'est parce qu'il préférerait vivre avec Octave, dans un ailleurs vague où il semble croire une telle liaison possible. Dans l'ici-maintenant de l'univers représenté, celle-ci reste irréalisable, d'où encore une autre figure spatiale, celle de la Turquie vers laquelle, au début du récit, Auguste veut fuir. Ce trope géographique, qui trouve son prolongement dans le nom à consonance orientale de Zoar-Simai, peut d'ailleurs également être interprété comme une allusion homoérotique, dans la mesure où, dès le XVI^e siècle : « L'accusation de sodomie était (...) associée, dans les récits de voyage, à l'image des terres étrangères, au Nouveau Monde et à l'Orient. »^[23]. Le destin romanesque de l'homosexuel, corps (proprement) étranger et perturbateur, est d'être expulsé vers quelque contrée plus ou moins lointaine : Italie du Sud pour Zoar-Simai, destination inconnue pour Auguste.

La poétique de l'homosexualité masculine dans *Monsieur Auguste* est basée sur un jeu du montré et du caché. Il serait possible d'expliquer son origine en termes culturels, foucauldien – comme résultat de la dialectique de la censure et de l'incitation aux discours – ou sedgwickien – en tant qu'expression de « l'épistémologie du placard » qui fait que, dans la culture occidentale moderne, « la révélation [de l'homosexualité est] à la fois obligatoire et interdite »^[24]. Nous y avons préféré une explication qui prend mieux en compte la spécificité du positionnement de la littérature parmi les autres discours. Selon la « division du travail discursif »^[25] qui s'opère au XIX^e siècle, la littérature n'est pas autorisée à aborder l'homosexualité. Pour pouvoir traiter de ce sujet, réputé ne pas appartenir à son domaine discursif, le romancier est obligé de recourir à des stratégies de légitimation et d'adhésion à la *doxa*, en maquillant sa fiction en discours de prévention, à l'usage du père de famille, et en mettant en place le dispositif discursif que nous avons analysé plus haut, basé sur les stratégies complémentaires de familiarisation, de réticence et de suggestion. C'est ces trois procédés que nous avons visés, en employant dans le titre de notre étude la formule « écrire à voix basse », provenant du court roman de Marguerite Yourcenar *Alexis ou le Traité du Vain Combat*. Son narrateur homosexuel y a recours pour définir la tonalité allusive de la confession en forme de lettre qu'il adresse à sa femme. Cette métaphore nous semble très bien résumer la variété de procédés rhétoriques que l'auteur de *Monsieur Auguste* emploie pour traiter de l'homosexualité. Celle-ci n'y est jamais désignée directement, mais la conjonction des trois procédés que nous avons énumérés ci-dessus, crée un effet de chuchotement. Michel Foucault avait donc bien raison qui disait que le régime discursif duquel relevait l'homosexualité moderne se situait dans le prolongement de la pratique chrétienne de la confession. Sauf qu'en l'occurrence, le confessionnal s'est mué en roman, le lecteur a pris la place du prêtre et le narrateur s'est fixé la tâche de faire avouer au personnage sa vérité. À l'époque qui nous occupe, celle-ci ne pouvait qu'être chuchotée.

Arnaud Delcorte

Écume rose, écume noire

*« Est punissable d'un emprisonnement de six mois à cinq ans
D'une amende de vingt-mille à deux cent mille francs
Toute personne qui a des rapports sexuels avec une personne de son sexe »*

1.

Unspeakable love

Queenboat Cairo
Cinquante-deux inculpés
Téhéran
Quatre mille condamnés
Clandestins entre les check points de Gaza
Trois ans de geôle chez les mollahs
Pour vous nous réservons :
Fatwa
Coups de fouets
(Cent seulement pour les femmes)
Couvre-feu perpétuel
Croyez-nous
C'est mieux ainsi
Vous nous remercerez un jour

As-Salam Damas
Quand le toubib distille
Ton sperme dans des éprouvettes
Quand ton toubib te dit
Si tu veux vivre
Déguerpis
Yakfi !
Je suis parti

Clandestins parmi les clandestins
Jetés rejetés
Ouvrez grand les oreilles
Écoutez
Aswat
Les voix désentravées
Les voix limitrophes
Réincarnées
Sur la toile globale
Bientôt
On l'espère
Plantées
Avec l'orgueil des vierges
Au plus profond
Du cœur des pères.

2.

Warszawa
Europe
Les frères Kaczynski
Jaroslaw
Et son chat
Énigme postmoderne
Ou planète des singes

Au programme
Pédé égale pervers égale sida
Instituteurs virés
Manuels remaniés
TV solidaire
Des petites médiocrités
Extraordinaires

Protégez-moi bien
Sainte Église
Du démon arc-en-ciel
Cachez ce baiser
Viril
Que mes pauvres yeux
Ma sensibilité
Ne sauraient tolérer
Enfermez-les au besoin
Isolation
Quarantaine
Et vive notre bonne charité catholique

Elle est loin la cour du roi de Pologne
Dernier des Valois
(Un garçon bien sous tous rapports
Même sa femme vous le dira)
Ils sont loin la dignité
Le raffinement
L'honneur
Perdus
Entre Paris et Cracovie
Ce cher Henri doit s'en mordre
Les favoris

Entre-temps il y eut
Treblinka
La transparence du mal
Ou obsession du pire esthétisme
Timbrée d'un triangle rose.

3.

Hip-hop à Chaoyang
Une silhouette auburn
Cellulaire à l'oreille
La régularité des talons compensés
Dans l'arythmie générale

Pour ne pas réveiller son amant
Ai-Ti
Appelé en audience
Trancha la manche
De son habit

Long-yang
Adieu la fleur
Du jardin de derrière
Coups de bambous
Supplice du rat
Castration
Rééducation
Tout ça au nom de la toute-puissante
Révolution
Jiang merci
On en est plus là

Immigrant à Beijing
Certificat HIV
Dans la poche
Je m'adresse aux marbres
Le regard creux
Comme les figures lasses
D'Huang He

4.

Hollywood
Planète des songes
Les « frères » Wachowski
Est-ce Larry
Ou est-ce Lana
À la vérité
Le ciel s'en bat l'œil
Le monde s'en bat l'œil
Même mon chien
S'en bat la queue
Du moment qu'on ne viole
Ni n'égorge
Du moment qu'on s'aime
Les uns les autres
Mais
Faites gaffe
Quand même
Mieux vaut le taire
Là-bas
Au cabinet
Plein de dorures
Plein de

Solennité

Des Kaczynski

5.

Nous
À Yaounde
On nous appelle
Nkouandenge
Étrangers
On n'existe pas
Nkuta

Le 17 janvier 2006
La « météo » s'emballe
Révélations
Liste de pédés blacks émissaires

Jeté du boulot
Jeté du beau monde
Jeté à la rue
Jeté rejeté
Je crois rêver

À la messe de vingt-deux heures
Pédé harceleur et pourquoi pas pédophile
C'est du pareil au même
Arrestations
Backrooms prisons
Nkondengui
L'histoire des onze et
Alim
Alim

Mort
Pour la patrie
Mort
Pour la famille

Bébé
Jeté rejeté
Je resterai près de toi
Je te garderai dans mes bras
Jusqu'au bout
Je déposerai nos souffles fiers sur l'aile azur
D'un soui-manga
Ensemble
On disparaîtra

WONJA!

Azeem

Sacrifice lumineux d'un ailleurs

Azeem

Quand tes empreintes nous draguent

Aux échancrures de corail

Ryad

Dans nos décadences
Tu fraies
Un sillage que la vision ne saurait abâtardir
Sur la piste d'Aqaba
Tu courbatures l'entrejambe du désir
À ne délier la salive des mots
À la jonchée des soupirs
À l'entretoise des sarments métalliques
Joshua
Ne saurait
De l'avenir
Que l'enchâssement des affinités madréporaires
Mais toi
Mais toi
Ryad
Ta soif
Comme pilier de sagesse
Tes élégances supérieures
À l'aune aiguë du tachygraphe
Zèbres carapatés
Du couvert prophylactique
Tes semailles
Excisent
Les logorrhées du ravissement

Karim

Karim
Fulminations éruptives sur aile turquoise
Imberbes et bifides
Comme deux gosses échoués
Derrière la cabane
Tu exhibes gravement
Tes fesses fières ton île

Le corps constellé

Gravée de tes deux mains
À plat sur le dos
La suspicion

Me pousse au désespoir et pourtant
Tu es comme nous
Rosée
À l'embrasement du premier soleil

Cette marque
Sur ton torse
Exhume la différence

Je l'avais presque oubliée
Cette terre
Plus foncée que ta chair

Tu souris instinctivement
Quand je la baise

Joaquin

Je découvre des horizons attiques
Sous ta surface
Mate
Tu me laisses courir des miles sans respirer
Sans même savoir
Car tu ne sais pas
Tu ne peux que deviner
Et encore
Comment le pourrais-tu
Nos mondes se croisent sans se reconnaître
Et c'est très bien ainsi

Ombilic renoué sans en avoir l'air
Ce n'est pas ton corps
Non
Ce n'est pas ton visage
Non
Serait-ce ta chevelure ?
Un glissement onduleux
Un concerto de molécules diligentes sous tes doigts
Qui peignent
Repeignent
Tes cheveux longs velours noir
Jais
C'est vrai
Ils te vont pas mal

Admettons un instant que tu sois

Mmm

Disponible ?

Je ne sais pas ce que je te ferais

Et pourtant

Je suis scotché

À l'humidité de ta pupille

Oblique

Aux moindres vibrations de tes lèvres

Aux lendemains de tes soupirs

Qui peut mémouvoir

Qui dans le bestiaire humain feuilleté chaque nuit sans relâche

Sans vergogne

Pourrait encore mémouvoir

Si ce n'est l'esprit

Mais bien sûr c'est toujours ce que dit

Le prédateur à sa proie

On ne se refait pas

Un mystère

À l'aube pâle

Au terroir souple

Territoire flou de tes lombes

Tambour

Sourd

Que j'imagine

Sans complexité

Et cependant

Oui

Supplique

Inaccomplie

Il me manque une part de toi
Pour compléter ce puzzle insatiable des sentiments
Il me manque la chaleur de ton être un jour conquis
Le souvenir euphorique de cette connaissance de toi
Comme l'envoûtement et l'abri d'une bouteille d'alcool fort
Il me manque encore
Cette ivresse
De toi

Nu
Même habillé
Devant toi
Je ne peux que réciter les vieilles leçons
Sourire de bonne guerre
Remuer la queue
M'endormir à tes pieds
Enfin
L'ennui
La routine
Car je sais
Je sais profondément
Que tu ne seras jamais
Mien
Ou alors par erreur
Et même si l'erreur est humaine
À tous les coups
Elle fera de moi
Rien moins
Qu'un chien

L'obsession

Cellule métallique
Pascal Truchet



Cellule métallique

Pascal Truchet

Sa vie est là.

Dans la cage téléphonique inquiétante en proie aux regards des automobiles, le combiné fermement tenu, combinaisons nombreuses des numéros, il faut que ça aille vite, le plus vite possible, que les annonces et les prénoms inventés et conventionnels défilent à la même cadence que l'unité (0,34 centimes d'euro la minute) qui tombe et menace de rupture, compte –à– rebours inquiétant avant le divorce final. L'ombre nocturne enveloppe la silhouette fluette qui tremble, un stylo à la main, prête à noter d'improbables numéros car tout est chiffré : les noms des rues, les lignes téléphoniques, la taille, le poids, le sexe, l'âge, l'endurance, l'éloignement et la proximité, le décompte, le rendez-vous imaginaire puisque au dernier moment, sans avoir conscience des raisons qui l'ont conduit au lieu choisi, la peur bien ancrée dans le bas du ventre, il attendra vainement en dévisageant les

passants un à un, ou ne fera que passer furtivement au lieu convenu, ou bien, les soirs de grand peur, rebrousse chemin.

Dans la cage métallique, il fait froid, le piétinement est sans fin et les efforts réels pour que la voix ne trahisse rien de la pauvreté de la circonstance, rien de l'humidité écœurante qui tambourine contre les parois embuées, rien du sombre mensonge balbutié un moment auparavant pour prendre le large, bondir au dehors, rien du rêve immense d'une fuite à deux, rien des doigts gelés qui pianotent inlassablement, rien de l'esprit vif et aguerré qui juge expressément la voix, l'intention et la tension plus ou moins forte qu'il y a dans chaque appel.

Il faut bien tout voir : les vitres salies recouvertes des empreintes des mains chargées d'autres histoires, l'odeur de fer, d'air et de vin (les cabines abritent parfois d'autres sans domicile), la moiteur du combiné collé à l'oreille qui se réchauffe progressivement, la course agile et incessante des doigts sur le cadran, les yeux égarés à l'entour, inquiets, les battements désordonnés du cœur destructeurs du langage et la douleur au ventre. Peur sans nom, sans fondement clairement identifiable : la peur de tomber dans un guet-apens, (celui que les fascistes tendent aux *pédés*) – on le dit aux informations ? La menace du sida que l'esprit fait tout pour rejeter ?... Des prétextes. Des camouflages par lui-même fabriqués pour ne pas oser contempler son corps démesuré, gigantesque, démultiplié par la frustration et le vide. Mais la hantise de la déception, le choc de la brutalité quand on espérait secrètement la caresse et le souffle, mais le noir du néant qui sépare l'ego de l'alter, l'enchevêtrement des différences et des similitudes, mais le regard fuyant, la peur du langage dont il ne comprend pas encore totalement la nécessité, le travestissement du prénom –Julien–, le gauchissement de la présence, mais la répulsion, mais le dégoût, mais la nausée du corps contre un parfum écœurant, la fixité d'un regard *pervers* pressenti.

Sa vie est là, débutante, hésitante, résolument blottie contre certaines voix à l'assaut d'une perversion feinte probablement, mais les mots sont là, substitués aux siens, brutaux, sanguinaires, frappant l'oreille les uns après les autres, défilé incessant, langue étrangère, agression inattendue et consentie : « cherche plan léchage, plan enculage, plan SM, plan hard crade, plan bouffage de cul... bon gros zob cherche belle pine pour me défoncer le cul... vieux monsieur cherche beau jeune homme pour initiation, soumission légère (sic), branle, exhib, beau gosse bien gaulé, belle gueule, bon vide-couille cherche idem... mec à poil un gode dans le cul, qui pour le diriger... mec rebeu, grosses couilles, cherche pédés, plan à plusieurs »... sic, sic... sick !

Écrire, c'est aussi ça. Percevoir la réalité nue, entièrement dépouillée, la bande sonore restituée, fidèlement. Presque. Pas tout à fait. Il arrive, c'est vrai, qu'une voix vienne se perdre dans ce magma d'animateurs, la plupart étudiants sur écoute, heureux d'avoir décroché un job de nuit pour payer la faculté.

Sa voix est cuivrée et assurée, hésitante malgré tous ses efforts pour adopter un nouveau masque, une autre posture que celle, trop lisse, des jours mornes du quotidien.

Je parle de la douleur d'une solitude qui n'a pas la splendeur d'un désert.

La fatigue n'a pas d'âge et Julien est un enfant épuisé.

*

Les jours et les mois passant, ce ne sont plus les mêmes annonces qui fixent l'attention. Il y a accoutumance et dépendance. C'est la cabine qui l'appelle. Elle est devenue réconfortante la cabine, elle est transgression, échappatoire, découverte de soi. Il en connaît les moindres recoins, les plus infimes rayures, le glissement malaisé de la porte coulissante, les graffitis et la liste des numéros d'urgence. Urgence. Elle contient. Elle circonscrit. C'est cela qu'il faut dire : il lui faut franchir l'interdit, soulever et s'extirper de la chape de plomb des conventions sociales, millénaires, être en infraction avec l'Histoire (du moins le croit-il) pour tenter d'apercevoir, même au lointain, les contours d'une possible existence à soi.

En lieu et place, rien de la belle existence, mais une vie tronquée, souterraine, fabriquée de toutes pièces, en résistance permanente, lourde et insistante. Hurllement schizophrénique du corps qui implore qu'on le délivre.

L'existence ou la réconciliation des contraires.

Le rituel a ceci de rassurant : 08 36 68... « Bonjour, bienvenue sur 100% mecs. Tape sur la touche étoile de ton téléphone. Merci. Attention, ce service est strictement interdit aux mineurs. À présent, tape ton âge sur le cadran de ton téléphone. Tu vas maintenant enregistrer ton message. Tout message à caractère pornographique sera immédiatement retiré du réseau (tu parles !). C'est à toi. » Bien sûr, là, c'est la version longue, l'habitude aidant, toute pression anticipée sur la fameuse touche aide à limiter le découvert bancaire en fin de mois, toutes ses

économies y passent. Vient alors sa présentation jamais préméditée et la plupart du temps très sobre : « Gaël, 24 ans, cherche jeune mec pour moment tendre ». Puis il écoute la valse des voix mensongères (il ne tardera pas à le découvrir) car il faut se rajeunir, le produit est périmé une fois la trentaine passée, croient-ils tous. Date de consommation. Parfois, un original cale cinq secondes de musique : « quand on n'a que l'amour, à s'offrir en partage... » pour les plus tendres, Mylène Farmer pour les plus militants ou Dalida pour les plus désespérés... un plus malin qui a compris *qu'on en attrape du minet* à faire jouer les violons.

Parfois, il y croit, les messages s'enchaînent, les âges se correspondent enfin, le physique décrit est plein de promesses, la voix ni trop rude, ni trop candide, les envies et les désirs communs, il y aurait même déjà, pense-t-il, un brin de connivence, il demande alors le lieu du rendez-vous, ils conviennent d'une heure, examinent les désirs de chacun, se savent enfin parvenus au terme d'une quête à laquelle ils avaient presque fini par ne plus croire quand la dernière unité tombe et anéantit brutalement les efforts colossaux déployés pour bénéficier d'une libération conditionnelle. S'il n'était plus enfant, il en rirait. Il ne rit pas le moins du monde. Les murs s'épaississent à chaque nouvelle tentative. D'autres fois, c'est l'autre qui raccroche et revient la litanie des petites annonces.

Il en faudra des mois pour qu'un semblant de lucidité voie le jour. Il y a un côté pathétique, dérisoire et comique sur le réseau. Pour une rencontre vraiment réussie, il faut parfois des mois de connexion. Sept fois sur dix c'est un lapin, trois fois sur dix l'annonce n'est qu'un pieux raconter, à 99%, la déception assurée. Et pourtant. Il y retourne, il ne pense qu'à ça, au 1%, il devient 1%, il est un pourcentage, une probabilité et toutes les excuses sont bonnes pour sortir de la bâtisse familiale, capturé par le pourcent, comme happé.

*

Le cœur bat la chamade, il lui faut trouver un homme. Peu importe qui au fond, c'est la présence qu'il recherche, il veut sentir. Peu importe qui, il veut être regardé tel qu'il est, il se passerait bien du fric foutu en l'air sur les réseaux – c'est comme au casino, on gagne peu, rarement mais l'excitation est totale quand ça arrive –, il se passerait bien de tout ce qu'il perçoit dans les voix, il aimerait bien ne pas savoir autant écouter, entendre même ou regarder, il se passerait bien de cette faculté à discerner la part d'ombre en chacun. Peu importe qui mais s'enfuir

dans des couvertures et se donner entièrement pour recevoir du sentiment, c'est ça, avoir sa dose de sentiment, même éphémère, même fugace, il se passerait bien de la peur d'être reconnu par quelqu'un du voisinage qui, imagine-t-il, irait demander à sa mère, la croisant dans l'ascenseur, «votre téléphone est en panne ? J'ai croisé Julien hier soir dans une cabine téléphonique», ça, oui, il s'en passerait bien de ce connard qui risquait de surgir à tout moment.

Il déteste sa fébrilité, il pianote très vite, le plus vite serait le mieux, le compte à rebours a commencé. Peu importe qui mais quand même pas un moustachu, pas un trop vieux, pas un qui pue le parfum bon marché, pas un qui habite trop loin, pas un dont la voix est trop sévère, trop autoritaire, pas un à qui il faut laisser son téléphone, mais au fond, à part ces critères-là, peu importe qui, oui, mais voilà, les noms défilent, il en reste peu des jeunes imberbes raffinés sentimentaux dans la ville. Il ne cesse pourtant d'espérer, de mendier, d'implorer son petit cliché à lui, bien propre, bien conforme aux séries américaines, avec tout ce qu'il peut y avoir de sécurité et de banalité. Il n'est plus très sûr de ses analyses, peut-être dira-t-il finalement oui, peut-être tentera-t-il la conciliation, sans doute que la pluie et le froid aidant ses exigences seront moindres car il lui faut sa dose de sexe ou de faux sentiments, il ne sait plus trop, il sait qu'il est dans une souffrance du corps, qu'il est sous l'emprise totale de lui-même, qu'il ne se contrôle plus du tout, qu'il va asphyxier de dégoût et crever sous le poids de plomb du combiné.

Qu'est-ce qui contraint à décrocher son téléphone, à aller vers l'inconnu, à «faire du sexe» si ce n'est un besoin d'exister, la nécessité de répondre à tout ce temps où, cloîtré, il était impossible de vivre et de rendre réelle sa nature profonde ? La fréquence des rencontres sera à la mesure du poids des jours subis.

La cabine, comme l'écriture, angoisse et rassure.

Il est étrange son sentiment. Il est la peur, l'inquiétude, la fatigue. Il est familier, il a grandi avec le corps et lui est cependant étranger.

Dire au monde la beauté de cet appel, la grandeur et la désespérance de la cellule téléphonique. Décrire le sentiment de la douleur, donner des contours aux murs épais de la solitude et à l'immensité du vide dans le ventre. Vides, c'est à vous qu'il résiste ; noyaux creux qui propulsez vers la mort, quand le mensonge filial a le poids d'une chape de plomb, quand des regards qui sont des yeux de fou glissent

et surprennent deux amants, quand dans le noir immobile et froid l'enfant guette une probable sonnerie de téléphone pour annoncer la mort du père lui aussi immobile, glacé et seul, quand le langage solitaire et nocturne se limite aux mots « je veux mourir » répétés tant et tant qu'ils ne veulent plus rien dire, quand le sang, surtout, oh oui surtout, gicle dans les veines, le sang dans les veines, et réveille les désirs ensommeillés, en arrêt, à l'affût du signal qui possédera le corps autrefois ligoté, bâillonné et qui s'élance, sûr de lui, aveugle (aveuglé ? par qui ? par quoi ?) et envoûté, pour fondre sur la proie.

La joie

Garçons, putes et vieillards... De l'érotisme homosexuel à l'Expansion
cosmique dans l'œuvre de François Augéras

M. Jacques Isolery

Tribadisme et lesbianisme dans *Les Fleurs du Mal*

Myriam Robic



**Garçons, putes et vieillards...
De l'érotisme homosexuel à
l'Expansion cosmique dans l'œuvre
de François Augiéras**
Jacques Isolery

MCF Université de Corse Pascal Paoli - UFR Lettres, Langues, Art et Sciences Humaines - Corte

Dans un article paru dans la revue Europe^[1], Dominique Fernandez tente de cerner les traits atypiques de l'homosexualité chez l'écrivain François Augiéras (1925-1971). Remarquable sur bien des points, particulièrement dès qu'il s'agit de signifier combien l'homosexualité d'Augiéras appartient à une « aristocratie morale », cet article n'en demeure pas moins placé sous une optique dont je voudrais ici rendre compte afin d'en corriger quelque peu la diffraction, d'autant qu'il ne pose pas la très délicate question du caractère autobiographique de ces textes et trace des rapports terme à terme entre la vie de l'auteur et ses textes.

En premier lieu, rappelons que le terme même d'« homosexualité » n'est jamais employé par François Augiéras alors que le mot « pédérastie » constitue la seule occurrence terminologique « technique » d'une modalité de désir concernant exclusivement la sexualité du « garçon ». La première difficulté à laquelle on se heurte pour rendre compte de cette « homosexualité » tient justement dans une apparente inadéquation du terme. À la fois trop précis sur le plan lexical et peut-être trop connoté aujourd'hui par l'histoire des luttes de libération homosexuelle, ce mot est incapable de rendre compte des flux désirants du personnage augiérassien, de leur caractère véritablement polymorphe. De surcroît, considérer l'autre comme un *objet* de désir sexuel revient à ignorer l'absolue positivité du désir augiérassien qui n'est pas analysable en terme de manque. C'est là le premier point sur lequel je m'attarderai, sans ignorer toutefois combien il est inséparable du deuxième.

Car il faut bien le rappeler : nous sommes ici dans l'espace littéraire. Or, émettre l'hypothèse d'une *littérature homosexuelle* ne va pas sans conséquences quant au statut du scripteur et corollairement du lecteur. En ce qui concerne le premier, il paraît d'emblée discutable de rabattre les multiplicités de l'instance narrative sur l'hypothétique figure de l'auteur, davantage encore sur celle de la « personne ». Qu'importe, au regard de l'appartenance générique d'un texte, de savoir quel(s) type(s) de sexualité pratique son auteur, ou de connaître celle de son lecteur ! Une telle précaution paraît indispensable : oublier le fait de l'art – écriture, peinture, voire musique – revient ici à oblitérer les lieux depuis lesquels s'exprime l'écrivain et ceux où se trouve sollicité le lecteur. Même s'il convoque la compulsion et le fantasme, ce lieu est essentiellement *milieu*. Il n'est ni totalement l'ici diégétique ou structurel, ni le *là-bas* que l'autobiographie tenterait en vain de cerner (Gide l'avait vite compris), ni l'*ailleurs* culturel dont relèverait l'œuvre, ni le *hors-là* du fantasme. Le lieu de l'écriture/lecture ne cesse d'osciller entre ces points cardinaux. Ce milieu dont le caractère dynamique empêche que nous le situions précisément, apparaît pour l'instant comme l'insaisissable point où se condense l'énergie poétique. À la fois point de réception des appels désirants et point de rayonnement de leurs multiples représentations, point d'attraction, de condensation et de dilatation, nous aurons à évoquer dans cette œuvre le schème de l'expansion en fonction duquel la sexualité du personnage augiéressien intègre le paradigme du cycle.

Autant dire dès lors que l'*homosexualité* d'Augiérás échappe radicalement à cette stigmatisation de la décadence dans laquelle Richard Millet, par exemple, situe le discours homosexuel en particulier et le pansexualisme de notre époque en général, celui des « Spartakistes du cauchemar moralo-sexuel »^[2]. L'enchantement érotique chez Augiérás n'est qu'une parmi tant d'autres modalités d'un enchantement cosmique, d'une joie qui ne peut avoir d'autre modalité d'expression que celle de l'enchantement lyrique et stylistique face à la découverte des multiples *autres* qui palpitent secrètement en *soi* et se révèlent dans la rencontre. Si pansexualisme il y a ici, du moins « ignore-t-il le péché ou sa transgression, il est le contraire des bizarreries scénarisées de l'inconscient freudien, du marivaudage ou des pelotages d'alcôve que les serre-files de la pensée occidentale ont inventés en place et lieu de sexe amoureux. »^[3] Entre l'appartenance sexuelle du destinataire et/ou du destinataire, la tentation d'un discours militant sur l'homosexualité dont l'aspect commentatif n'appartient à l'espace littéraire que de manière périphérique, celle des représentations narratives homosexuelles stéréotypées et l'hypothèse d'une bien improbable « poétique homosexuelle » immanente à l'œuvre, il conviendra sans doute de trouver une tierce position, ne serait-ce qu'en se demandant pourquoi,

si l'on parle aujourd'hui aisément de littérature et d'écrivains homosexuels, on hésite davantage à appliquer ce terme à la peinture, à la sculpture et plus encore à la musique.

Excès d'honneur, excès d'indignité ? Ni l'un ni l'autre, sans doute, mais peut-être simplement en raison d'une conjonction entre représentations d'objets, représentations de mots et scènes du fantasme que la littérature favorise plus que d'autres arts, fondée sur cette « sensation de consubstantialité entre le sujet percevant et le personnage perçu [qu']aucune image optique ne pourra jamais [...] donner »^[4], comme le soulignait Roland Barthes. Alors ne faudra-t-il pas, au lieu d'ajouter à l'encombrement générique architextuel, se pencher, plutôt que sur les motifs d'une *littérature homosexuelle*, sur ceux d'une *lecture homosexuelle* ?

Homosexuel ?

Rappelons-le: le terme « homosexuel » n'apparaît, sauf erreur ou oubli de notre part, ni dans les textes d'Augiéras, ni même dans sa correspondance. Parions d'ailleurs que celui qui écrivait: « Mon drame – ou ma chance au vingtième siècle – était de n'être pas un artiste, de devoir trouver dans le réel, à mes risques et périls, un style de vie qui tienne face à la splendeur des astres »^[5], aurait été sans doute stupéfait et affligé de voir son œuvre taxée de « littérature homosexuelle ». En revanche, la sexualité, le désir, le plaisir des rencontres et des corps, la jouissance extasiée ne cessent de s'inscrire dans cette œuvre « par surabondance de vitalité »^[6]. C'est en fonction de celle-ci que le narrateur situe son rapport désirant aux garçons :

Il faut définir je crois, deux types de pédérastie, l'une par surabondance de vitalité, l'autre de décadence: dans les deux cas, il y a hésitation sexuelle: au premier type appartenaient certainement les garçons de la Grèce, sains, robustes, nobles, utiles à la société, aux désirs imprécis irrigués par un flot trop puissant de la libido; le second type relève d'une diminution de la vitalité en soi méprisables quelles que soient les mœurs.^[7]

Ce sont malheureusement ces déclarations imprudentes et manichéennes au même titre que certains engagements juvéniles durant l'Occupation qui ont forgé l'image d'un François Augiéras peu fréquentable sur le plan idéologique et politique. Certes, si l'on s'en tenait à cette citation, le manichéisme de la vision augiérasienne de l'homosexualité serait franchement insupportable ! Il y aurait les bons pédérastes et les mauvais !!! Il convient donc d'essayer de comprendre, en

soulignant la prégnance chez Augiéras du mythe édénique, cette fascination imaginaire pour un âge d'or originel et cette répulsion pour son corollaire, la chute du solaire dans l'Histoire, la décadence anémiée, l'âge de plomb d'une « civilisation d'ouvriers spécialisés ! Le travail, les femmes, l'alcool. Une civilisation de brutes que je refuse »^[8] et son incarnation démoniaque : la ville, tout particulièrement Paris. Toutes choses qui relèvent de la Loi, du Pouvoir, de l'organisation, de la famille et des grandes catégories de leurs arborescences morales et sociales. Une des caractéristiques fondamentales du psychisme augiérassien tient à ce refus de l'histoire, cette dénégation de la négativité historique et de la conception occidentale, judéo-chrétienne, d'un temps linéaire : « ce qui m'intéresse, c'est le retour au cosmos de ceux qui vont vers l'avenir »^[9]. Aller vers, marcher, involuer, descendre, remonter... la temporalité augiérassienne est une géographie, une géologie, une archéologie : dans tous les cas, une aventure ! La découverte d'un temps autre que celui de *Chronos* vient ainsi justifier l'itinéraire du personnage dans *Un voyage au mont Athos* :

LE TEMPS brusquement s'inversa, avec une telle violence que je fus sur le point de perdre connaissance : TOUT AU CONTRAIRE, je venais du FUTUR..., et j'explorais actuellement le passé de l'humanité, certaines zones profonde de la psyché humaine... et divine, avant de revenir à la civilisation des astres, de la lumière et de l'or, ma vraie patrie et mon temps véritable ! Je venais de l'avenir [...]^[10].

Ce phénomène de mascaret où se confondent avenir, passé et actualité est une des caractéristiques du psychisme augiérassien et de sa réceptivité à l'égard des dimensions multiples de l'instant et de ses virtualités infinies. Ce temps intérieur n'est jamais situable sur la ligne chronologique. C'est à la fois le temps de l'*Aïôn*, celui de l'événement qui divise « ce qui arrive en un déjà-là et un pas-encore-là, un trop-tard et un trop-tôt simultané »^[11] et le temps du cycle qui accumule les incarnations. Temps affectif de l'enfance, temps des intensités érotiques et guerrières, temps des osmose cosmiques, le temps d'Augiéras n'est pas celui des extensionnalités, mais des intensités, des vitesses et des alternances ; non la progression réglée des ordonnances, mais l'errance oisive et rebelle de l'enfant-musard contre l'affairement muséographique du vieillard ; non la continuité paisible du divertissement ou du labeur des adultes mais un temps de guérilla « au seuil de dix siècles de guerres, d'embuscades et de ruses »^[12] ; non pas la temporalité urbaine d'une « civilisation dégradée »^[13], mais le temps païen du barbare et l'éternité du désert. Enfin et surtout, « il n'y a pas un temps, mais des espaces et des temps sans relation entre eux, flottant dans l'Infini comme de blanches nébuleu-

ses, comme des Voies lactées... ; des rêves immenses, nés d'une mémoire profonde de l'Univers.»^[14]

On ne trouvera rien d'étonnant dès lors à trouver dans cette conscience si « différente » de la réalité, une défiance radicale à l'égard de la généalogie, de la famille et de son ordre frileux. Car c'est bien là ce que le narrateur d'*Une adolescence au temps du Maréchal* reproche d'abord à la femme :

Je me méfiais des femmes, à mon sens trop enlisées dans la vie organique et la maternité. Je leur reprochais d'accepter la société telle qu'elle est, parce que, cherchant toutes un nid pour leur couvée, elles n'ont aucun intérêt à modifier quoi que ce soit, et moins encore à tenter d'aller de l'avant.^[15]

D'un côté, la revendication des flux, de l'énergie et du mouvement; de l'autre, la condamnation de l'épaisseur organique, de l'amorphe et de l'immobile enracinement. On ne peut qu'être gêné par cette identification misogyne de la femme à la mère et la généralisation du propos et regretter ces « pauvres ratiocinations qui abandonnent la Parole pour s'enliser dans les sophismes du ressentiment. Augiéras n'a aucune compétence pour la dialectique, il en refuse le principe même. Quand il s'y égare, il n'est plus qu'un pion dans la foule des détracteurs de la modernité »^[16].

La mère, la femme, le féminin en général, c'est ailleurs que cela s'offre, pur don : la terre, la nature, la lune, autant de miroirs qui tirent « mon âme hors de moi »^[17] et toutes ces pratiques destinées à réveiller la femme en l'homme... Il est en effet une longue tradition qui, au-delà de ce qui s'avoue comme des « abominations »^[18], clame « la volonté farouche d'affirmer l'opinion scandaleuse que l'Homme est fait pour l'Homme et non pour le Femme, que la Femme est l'ennemie. Je devinais les vrais mystères, la vraie joie ». Entre cette exigence de Vérité majuscule et l'idée que la vie et l'œuvre de François Augiéras ne relèvent que d'un fantasme homosexuel, il n'y a qu'un pas, surtout à ne pas franchir ! « Qu'un garçon de vingt ans est bien dans les jupes d'une fille ! »^[19]. Certes, la différence sexuelle ne va pas sans l'aveu d'une certaine part d'effroi. Aussi bien, en dépit de cette affirmation : « Je désire les filles ; le sang même ne me dégoûte pas, au contraire ; je n'ai jamais compris l'angoisse, l'inquiétude des garçons pédérastes dont parlent les romans »^[20], on lira quelques pages plus loin que « la prostitution me plaisait ; soumise, la jeune femme ne m'effrayait pas trop »^[21]. Mais surtout, chez les « filles européennes, rien en elles ne m'attiraient ; elles ne savaient rien de la steppe, rien des bêtes que j'aimais, n'avaient pas d'odeur. Tout mon cœur allait vers les fillettes arabes accroupies sur les seuils »^[22].

Ne pas parler alors de sexualité, mais d'un Sexuel jaillissant des devenir-bête, devenir-odeur, devenir-terre, steppe ou désert... De superbes lignes ont ainsi été consacrées à l'exaltation, non pas de la Femme certes, mais des jeunes prostituées d'Afrique du Nord, celles qui

chantent et dansent. Mon plus grand plaisir est de faire l'amour par terre, peut-être parce que j'aime la terre. L'hiver est pour moi une fête très ancienne. J'aime leurs chambres sans fenêtres, où je baise à la lueur d'une petite lampe, tout le corps raidi de volupté, de la neige dans les cheveux, mes bottes encore aux pieds. Elles ont un parfum un peu aigre qui me saoule ; je les baise tendrement, gravement, sans amour. L'amour, c'est ...^[23]

L'amour, c'est les garçons... Mais les prostituées partagent avec eux la réalité immédiate d'un plaisir que n'accompagne aucune arrière-pensée. De la joie sans histoire ! Le plaisir de « belles cuisses chaudes », d'une « odeur d'encens, d'étable », de la musique et puis enfin !, « le cri des femmes offert en nourriture au désir des mâles, une approbation de la joie »^[24], une nourriture excessivement terrestre. Au cœur des bordels de Tadmit, le sexe revêt alors une netteté de contours, dresse son équation rudimentaire et dévoile son ordonnance géométrique au même titre que l'écriture, « moins un récit qu'un ordre des mots, une mathématique très fine, très juste »^[25].

Pourtant, si de l'aveu du narrateur, « il était beau, noble, que les garçons s'aiment entre eux, souhaitable qu'ils aillent aussi avec les filles »^[26], il n'en demeure pas moins qu'aucune fille ne s'avère capable à ses yeux de donner ce qu'offre le garçon, « cela : sa douceur, sa vie si simple »^[27]. Mais enfin, « [j]'avais des goûts, des rêves inconnus des Berbères. Au-delà de mes études de vétérinaire, les nouveaux rapports de l'homme avec le monde, une nouvelle définition de l'homme me passionnaient »^[28]. La quête ontologique et métaphysique n'est pas conciliable avec une relation engluée dans le temps linéaire des projets de couple. L'amour des garçons appartient à l'instant, et « une liaison me paraissait [...] une déperdition d'énergie que je voulais éviter »^[29]. À l'extrême limite, le seul couple supportable, ce serait ce « couple apparemment mal assorti »^[30], celui à qui la différence d'âge donne « une gravité qu'ignorent les jeunes couples »^[31] et puis, bien sûr, tous ces couples qui forment « une étrange association »^[32] et dévoilent par fragments les traits de l'Homme nouveau.

Or, l'Homme Nouveau^[33] ne saurait naître chez François Augiéras que d'un retour drastique aux origines. Il ne s'agit pas d'une régression passéiste mais d'une aptitude aiguë au dévoilement et aux visions. Augiéras fait preuve d'une

sensibilité exacerbée aux métamorphoses et d'une intuition vive d'un Grand Temps cosmique, point de fusion actuelle de l'avenir et du passé. Il faut toutefois distinguer ici entre ce qui relève chez lui d'une volonté d'organiser théoriquement ce thème majeur afin de l'intégrer à un ensemble discursif cohérent et les intensités elles-mêmes qui traversent l'écriture et spécifient les traits du thème de façon puissamment esthétiques, au sens premier du terme. À la faiblesse parfois lourde d'un discours tentant d'appréhender l'aporie augustinienne du présent et l'anomie des intuitions et des magies, opposer les épiphanies et les tropismes textuels qui emportent le lecteur dans cette passion du rituel et de la prophétie. À la transcendance d'une signification globale, opposer la poétique de ce que Bachelard nomme l'« instant complexe »^[34]. Du premier aspect relève cette complaisance à l'égard d'une équation mythique entre jeunesse des formes et jeunesse tout court, celle des « garçons de la Grèce, sains, robustes, nobles », dont l'existence ne saurait pas plus être niée qu'affirmée^[35]. La généralisation misogyne ne vaut pas mieux que l'affirmation inconditionnelle d'une innocence régissant les rapports liant dans l'Antiquité l'*éromène* à son *érase*. Ce n'est pas là le moindre paradoxe des textes d'Augiéras que de succomber eux-mêmes par moments, à cette lourdeur doxologique et cette commodité stéréotypique que par ailleurs ils ne cessent de dénoncer.

Cette complaisance aux poncifs participe d'une complaisance plus générale de l'opinion à l'égard de l'homosexualité. « Mère-abusive-Père-absent » et voilà le tour d'autant mieux joué que cela correspond exactement à la biographie de François Augiéras^[36]. Encore faut-il souligner l'exemplarité d'une position qui ne renvoie jamais qu'à un besoin d'ancrer dans les stéréotypes collectifs ce qui, défiant justement tout ancrage, constitue une frange toujours menaçante : la zone *des* désirs, leurs frontières mouvantes et l'expansion instantané de leur multiplicité. Or, on ne peut émettre l'idée d'une *littérature homosexuelle* que par un bouclage de cette zone, un véritable ceinturage des désirs sur le Désir, de celui-ci sur la sexualité, de celle-ci sur l'objet et de l'objet sur le manque. Bouclage qui opère d'ailleurs la plupart du temps par le biais d'un rabattement circulaire du littéraire sur le biographique et vice-versa grâce à ce pli que constitue la notion d'Auteur. Or, « les inconvénients de l'Auteur, c'est de constituer un point de départ ou d'origine, de former un sujet d'énonciation dont dépendent tous les énoncés produits, de se faire reconnaître et identifier dans un ordre de significations dominantes ou de pouvoirs établis »^[37]. Or, le « je » délibérément et systématiquement employé par Augiéras ne se laisse pas si aisément circonvenir par une identité autobiographique. Le personnage augiérasien est un « entre-deux » et de ce point de vue, rien de plus éloquent que la récurrence dans *Une Adolescence au temps du Maréchal* des locutions adverbiales

«à demi», «à moitié»... Ici, l'antique volonté aristotélicienne de classification générique s'avoue peu apte à circonscrire l'essai d'une telle «approximation de la vie à l'état pur, de la santé la plus haute, une extrême jeunesse des formes»^[38] qui s'apparente en définitive davantage à la pensée héraclitéenne. «Virginité» est le maître-mot qui, semble-t-il, donne la clé non seulement de la sexualité augiéressienne mais aussi de son écriture, son amour pour le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...

Les heccétés

Que François Augiéras ait eu des désirs de type homosexuel, nul ne saurait cependant le contester et surtout pas lui ! Toute son œuvre raconte l'initiation de l'enfant par l'adulte, voire le vieillard, le passage par l'expérience de la douleur et de la «grossière volupté»^[39], le phénomène de basculement qui s'opère alors entre la soumission passive au sadisme masculin et l'extase mentale active du masochisme, toutes épreuves sans lesquelles ne saurait, semble-t-il, s'ouvrir l'innocent paradis de ces amours pasoliniennes, ni s'opérer cette chaîne initiatique dans laquelle l'initié devient à son tour l'initiateur.

Pourtant, Augiéras n'est pas un sodomite mais plutôt un «manuel», comme le souligne Dominique Fernandez. La vérité du texte ne cesse ainsi d'opérer un décalage sur une véri-similitude autobiographique^[40] bien moins signifiante en définitive que la profonde sincérité de ce «théâtre intérieur, marqué par quelques grands schèmes imaginaires structurants et récurrents, parmi lesquels celui de l'épreuve indissociablement sexuelle et spirituelle infligée par un adulte à un partenaire plus jeune joue un rôle de premier plan»^[41]. Dans ce cadre de l'épreuve, la sodomie devient un acte métaphoro-métonymique, un geste fondamental qui relève «d'une technique archaïque de l'EVEIL, si vieille qu'elle passe pour détestable»^[42]. Acte d'intrusion douloureuse et jouissive au sein du corps propre, action d'incorporation au lieu même de l'expropriation fécale, la sodomie projette le sujet dans un temps «plus ancien que l'Histoire»^[43], que son histoire. Dans ce hors-temps, le soi retrouve les potentialités primitives inouïes de son «caractère»^[44] androgyne. Ainsi, dans *L'apprenti sorcier*, l'adolescent devra subir la «débauche»^[45] et les flagellations du prêtre, avant de rencontrer et pouvoir aimer un «enfant de treize ans». Le féminin peut alors se transmettre associativement comme un *symbolon*, à la fois part à payer et signe de reconnaissance dans ce monde d'amabilité masculine: «Son air, sa grâce, le sourire de ses lèvres, le printemps n'avait rien composé de plus aimable». L'écriture participe activement

aux alternances et complémentarité masculines/féminines, se revêtant parfois de tonalités bucoliques et libertines qui succèdent à des évocations ouvertement lubriques ou rendues telles par un jeu d'auto-censure humoristique : « Dans la demi-obscureté, volets clos, il (...) sur le divan »^[46]... Ce jeu de transformisme littéraire vaut bien ceux du personnage jouant les servantes complaisantes dans *L'apprenti sorcier* ou avouant dans *Le voyage des morts* que, revêtu d'une robe de femme, « à genoux devant le feu, me troussant moi-même, je me fis bien jouir »^[47] !

La sodomie relève bien de ces rituels initiatiques paradigmatiques qui dévoilent la part féminine du masculin, offerte en retour dans « une immense dilatation du moi »^[48] et l'infini virtuel d'une communauté inavouable. Le démembrement métaphorique et symbolique opère la résolution harmonique *entre* les deux pôles sexuels. La quête d'une vérité de l'Androgyne Primordial traverse cette épreuve comme un processus de Connaissance que l'amour des garçons ne peut toutefois véritablement satisfaire « dans la mesure exacte où la part d'ignorance qu'on a de soi pousse à se trouver dans les autres, à croire qu'il n'y a d'amour que dans l'erreur délicieuse »^[49]. Le garçon a l'inconvénient d'être trop semblable : c'est d'ailleurs cela qui le rend si attirant. Aussi bien ne devient-on homme que par un devenir-fille dont la sodomie, précédée si possible d'une saine flagellation, n'est cependant, avec le transvestisme, qu'un des rites les plus éloquents.

Ce changement d'état me plaisait, non pas en raison d'un errement de ma nature, ni d'une faiblesse du sexe, car j'étais bien viril et fier de l'être, mais parce que je croyais acquérir ainsi des pouvoirs. Avant de me battre il m'enlaçait la taille, il me parlait à l'oreille, et je sentais naître en moi-même ce qu'il y avait en moi de femme ; dans la solitude, bien sûr, j'étais parfois ma propre épouse, mais sans trop y croire [...].^[50]

Mais la nature peut aussi bien jouer ce rôle. Car la sodomie ne dévoile pas seulement un devenir-femme mais aussi des devenirs-animaux, devenir-taureau, devenir-vampire, devenir-brebis et des devenirs-végétaux, devenir-plante, devenir-terre à l'instar du Robinson de Michel Tournier. Dans un monastère du mont Athos, le narrateur reconnaît que

séduit, possédé, violenté, habité par un autre, je n'étais plus seul en moi-même. La part féminine de mon caractère participait, dans un parfait délire, à l'éternité de la vie ; je me sentais brutalement distrait d'une solitude qui me pesait souvent ; une ombre, vêtue de voiles noirs, semblable à une immense chauve-souris descendue des frondaisons obscures, me couvrait et s'emparait de mon corps jusqu'à ses profondeurs.^[51]

La jeunesse offerte du narrateur fait monter d'insurmontables faims chez tel pécheur du mont Athos : « La faim, la faim, répétait-il en touchant mes épaules nues ! [...] je fus pour lui, cette nuit-là, et de la nourriture, et sa femme et son fils »^[52]. Aussi bien l'altérité semble-t-elle la condition *sine qua non* de la révélation rimbaldienne de l'« autre » de soi-même : des « autres » en soi. C'est bien là l'instant magique des désirs, l'au-delà des simples agencements homosexuels dans lesquels chacun ne reconnaît dans l'autre « qu'un autre lui-même »^[53], pris au cœur d'un rassurant solipsisme : « Un charme nous unissait ; il nous séparait des autres hommes et il nous protégeait des fâcheuses conséquences de cet amour ».

Charme est le nom des désirs et de leur plénitude : « Savez-vous comme c'est simple, un désir ? »^[54] Lorsque Augiéras écrit *dans* le désir, « notant d'abord les signes de la lumière, du silence »^[55], lorsqu'il ne se contente plus d'organiser les conditions mentales ou narratives de ses justifications et de son accomplissement, alors s'efface l'épaisseur démonstrative face à l'expression d'une innocence à l'état brut : « Mon zob est grand et dur, je me suis mis aux femelles ; quand j'ai tiré sur moi la porte de fer des bergeries je baise mes femmes... Jeune roi, n'ai-je pas ma cour dans la montagne ? »^[56] Faudra-t-il, dès lors, parler non seulement de *littérature homosexuelle* mais aussi de *littérature zoophile* et pourquoi pas *phytophile* ou *cosmophile* ? Car sur l'Athos, « un jeune taureau aux longs cils de femme »^[56] vaut tout son poids d'érotisme... « Charmant, déjà robuste, le poil luisant, timide encore, il inspirait de l'attrait. [...] De l'amour nous venait l'un pour l'autre. Devinait-il que je comprenais son ennui, ses désirs ? ». Plus éloquente encore, telle scène de *L'apprenti sorcier* : traversant les profondeurs végétales du Sarladais, l'adolescent-narrateur rencontre « un jeune arbre aux écorces saines et luisantes »^[57] :

À genoux au pied de l'arbre, les lèvres sur la douce écorce, je lui parlai tendrement en une sorte de murmure demi-chanté, tiré du plus profond de mon être et de ma vérité. Un chant rauque un peu, modulé dans la gorge comme un feulement de bête. Je défis la boucle de ma ceinture, j'enlaçai l'arbre et je fis la femme avec lui, torse nu, les flancs nus, serrant le tronc entre mes cuisses. Je sombrai ainsi dans la volupté pure et simple, absolue, délicieuse. J'aimais l'arbre, je désirais l'arbre.^[58]

Parfois, l'objet n'est pas même nécessaire au flux de désir. L'atmosphère saturée d'une « furieuse odeur de crottin, d'urine, de sueur et de paille, mêlée à des senteurs de cuir provenant de fouets, de longes, d'étrivières et de rênes, liés en paquets à des crocs scellés dans les murs, aurait mis en chaleur les plus vertueux des archanges »^[59]. L'humour est aussi *du* désir, désir de jeu, ne reculant devant rien : « et chacun sait qu'un concombre écrasé n'est plus d'aucun usage sur la Montagne

Sainte !»^[60]. Or, «j'aimais le jeu, j'y voyais le secret de la vie: tromper, changer d'habit, être un autre pour un temps afin de vivre éternellement»^[61]. Le jeu, les ruses, comme l'amour participent de ce sentiment profondément et authentiquement ancré chez Augiéras que le moi n'est qu'un masque et qu'il convient de se dépouiller «de masque en masque»^[62] de tous ses «moi». Ce n'est qu'une fois révélée cette «part de mon âme»^[63], venue «du plus profond de moi-même qui ne craint pas de mourir» que l'on peut alors se retirer «paisiblement d'un vieux rêve»^[64], celui de l'existence. Que l'on peut enfin voir Dieu,

OR VIVANT QUI CHANTE AU CHŒUR
D'UN INCROYABLE
SILENCE^[65]

Le désir sexuel chez Augiéras est un des cercles dans la spirale de l'amour, et «qu'est-ce donc que l'amour, si ce n'est une profonde mémoire, et de l'autre et de soi ?»^[66]. Dans cette mémoire recueillie autour d'aventures et d'expériences millénaires, dorment – mais d'un léger sommeil pour celui qui tient à en ranimer les vertus – tous les désirs: «Dormir est un désir. Se promener est un désir. Écouter de la musique, ou bien faire de la musique, ou bien écrire, sont des désirs. Un printemps, un hiver sont des désirs. La vieillesse aussi est un désir. Même la mort. Le désir n'est jamais à interpréter, c'est lui qui expérimente»^[67]. Le désir ici ne saurait être catalogué, son dire enfermé dans une catégorie, sa poésie instantanée figée dans un stéréotype générique. Désir d'herbe et du «foin dont la puissante odeur appelait de grossières voluptés»^[68]; mémoire infinie par la résurrection de laquelle, «je naissais à l'existence absolue. Cet état primordial appelait tous les désirs et toutes les voluptés; m'étant mis nu, j'entrai dans la mer, tout à ma joie d'être jeune»^[69]. Désirs qui traversent tous les sens: l'odorat tout particulièrement, mais aussi le toucher, le goût, la vue aussi bien sûr: «Homme ou nymphe, ou âme, n'étais-je plus qu'un regard ?»^[70] Désirs qui se répandent sur la pierre ou dans les eaux emportant «en aval, des brindilles, des feuilles sèches, et de longues traînées blanches, laiteuses, tirées des profondeurs de nos corps enlacés; de longue traînées de sève humaine, qui flottaient, dansaient sur les vagues»^[71]. Désir toujours à mi-chemin entre la bête et le dieu: «Car je l'aimais, cette jeune bête à peine humaine, ce garçon au sage regard où brillait une flamme. Il y avait en lui une perfection divine, une sagesse neuve dont je désirais m'emparer violemment»^[72].

Ainsi, le désir s'accomplit comme événement, comme *heccité*. L'*heccité*, c'est cet instant fécond d'une synchronie plurielle dans laquelle le soi va à la rencontre de l'objet qu'il contemple, sent, touche, pénètre dans un mouvement exquis

et violent de réciprocité où l'objet fait de même. Une rencontre qui l'expulse du «trou noir de notre Moi qui nous est cher plus que tout»^[73], sans pour autant achever sa transsubstantiation dans un autre corps, mais en réservant la part de l'être dans l'entre-deux du soi et de l'autre. Cet espace sans doute indicible sinon par la puissance poétique de la langue et de la musique, privilégie la métaphore du chasseur, du gibier et du sang : «Chasseur dans l'âme, j'aurais voulu, déchirant sa poitrine, boire le sang de ce dieu»^[74]. À la lumière de cette notion d'*heccité* on peut ici relire l'admirable incipit du *Vieillard et l'enfant* :

J'ai vu un lieu étrange dans le désert, une brousse blonde coupée de ruisseaux et de marais, et j'ai entendu le bruit d'une fontaine. Sous le ciel de la nuit, à l'extrémité d'un long chemin, un mur crénelé défendait une vaste cour environnée de bâtiments peints en rouge, écarlates.
Sur l'un des toits, un lit de fer brillait au clair de lune.
J'ai appelé devant les rochers du désert, dans l'aboi des chiens réveillés par mes pas, pieds nus sur le sable, une main sur le portail de bois renforcé par des chaînes, tandis qu'un noir allumait une lampe et que le vieillard sortait sous le ciel étoilé.^[75]

La dramaturgie est l'art de se placer entre le même et l'autre, d'en faire vibrer les devenirs. La mise en scène, si importante pour Augiéras, est une technique archaïque d'appel des forces. S'il y a certes du Nietzsche, il y a aussi du Artaud chez lui et de cette cruauté qui caractérise l'espace impossible entre Dionysos et Apollon, entre chaos et formes accomplies^[76]. Or, ces espaces intermédiaires favorisent les projections, identifications, déplacements psychiques du lecteur. Ils constituent une tentation permanente de lecture compulsive lorsque le lecteur, au lieu de se laisser déporter dans l'entre-deux, vient rabattre les *heccités* érotiques sur la scène du fantasme et des objets partiels. En l'occurrence, les textes d'Augiéras sont des ruses et l'on peut s'y laisser prendre sans une certaine vigilance.

Il s'agirait donc maintenant de suggérer que, du moins en ce qui concerne cette œuvre, on ne saurait parler en termes de «littérature homosexuelle», qu'il y a de la «Littérature» et que le qualificatif n'est jamais qu'un effet de retour pervers depuis ce que l'on peut appeler une «lecture homosexuelle».

Lecture de l'aventure, aventure de lecture

Un des pièges tendus par l'œuvre d'Augiéras tient à la dispersion des indices destinés à initier le lecteur à ce monde dont il a eu, très tôt, l'intuition indéracinable : un monde nouveau, celui de l'Homme Nouveau dont il serait bien

malaisé de vouloir tracer le portrait précis alors même qu'il se situe au-delà du masque, au-delà et en deçà de la personne et de ce que notre tradition occidentale considère comme le «sujet individualisé». L'Homme Nouveau tient à la fois du Grand Pan et du Vieil Homme biblique, un primitif susceptible d'enfourcher Spoutnik, un visionnaire sans cesse inspiré par l'immense désir du réel mais aussi des métamorphoses ludiques, un barbare franchissant les frontières de la langue. Celui qui sera reconnu comme appartenant aux «*Nouveaux Nobles de la Terre*»^[77], sera un homme totalement inspiré par l'Eros^[78], mais un Eros particulièrement paradoxal puisque sa finalité tend à dissoudre *in fine* les limites de l'individuation dans l'hypostase divine et cosmique de l'âme: «O mon âme éternelle parmi les astres de la nuit!»^[79] Pourtant, si l'Homme nouveau oscille entre le désir pour la femme et l'amour de l'homme, c'est que la femme, en satisfaisant les exigences profondes et terrestres de la libido, autorise les conditions d'une transcendance qui n'appartient qu'au «clan des hommes. Celui-là pur sur les eaux bleues du fleuve: le Grand Fleuve des Morts au Paradis des arbres et des fleurs»^[80]. Aussi bien, le terme d'Homme Nouveau indique davantage un absolu virtuel qu'une actualisation possible et l'on ne voit guère par ailleurs chez Augiéras la moindre tentation d'y associer la femme^[81].

L'Homme Nouveau participe ainsi d'une métaphysique, d'une théologie et d'une téléologie négative mais puissamment virile. Il se définit d'abord par ce qu'il refuse d'être. En premier lieu, il rejette les êtres «fatigués de l'existence»^[82] et leur Dieu: «le Dieu des chrétiens n'est qu'un pasteur de larves», pour ceux qui n'ont pas le courage d'affronter «l'univers des astres et de la peur, la peur irrémédiable venue du plus lointain passé»^[83]. Depuis son enfance au Collège Stanislas, la haine d'Augiéras est inconditionnelle à l'égard d'un christianisme niant la joie et l'énergie des corps, refusant le plaisir, pétrifiant les rituels, caricaturant la véritable sainteté, rejetant le réel et son actualité au profit d'une eschatologie marquée par les stigmates de la «damnation éternelle, pour un seul péché mortel!»^[84] Le chant vierge des corps amoureux et désirants, la geste érotique sont d'abord une proclamation de la *phusis*, des formes de la nature et plus encore de la «relation magique»^[85] que l'Homme Nouveau peut entretenir avec l'Univers. Un art d'appel, un art initiatique peut accélérer l'accession à

un niveau supérieur de conscience qui peut aller jusqu'à la suppression de l'Histoire, par l'éclatement de la notion d'Espace et de Temps, au profit d'une intégration et d'une participation définitive à la mémoire profonde et à l'existence sans fin de l'Univers-Divin: figure splendide de l'Être dans sa totalité.^[86]

Cette participation magique et holistique passe par le corps, par un épuisement des formes *a priori* de la conscience et au sein de l'œuvre elle-même par la reprise de récit en récit d'éléments paradigmatiques ayant valeur de schème : la relation d'amour/haine à la figure maternelle, la quête du père à travers l'initiation érotique et douloureuse, l'amitié amoureuse du garçon et l'extase panthéiste constituant les axes majeurs autour desquels chaque récit se déploie comme répétition et différence. Or, si l'érotisme est une puissance de déconstruction spatio-temporelle qui efface ponctuellement les limites individuelles, il est aussi une des techniques les plus immédiatement et facilement accessibles susceptibles de projeter le corps aux frontières des grands paradigmes cosmiques. La sensualité, la jouissance et l'extase trouvent leur sens dans ces mouvements de déportation où s'opèrent tous les devenirs nécessaires à une double trajectoire.

D'une part, la trajectoire cosmique du personnage-narrateur accomplit dans sa chair cette résurrection des dieux, des forces solaires/lunaires, du sacré, tous événements indispensables à « *L'apparition d'un type humain* »^[87]. D'autre part, une trajectoire artistique celle de l'écriture, de la peinture, voire de la musique, vient exprimer la possibilité de dire la première. C'est un des traits de l'autobiographie d'accomplir la double performance d'être une manifestation de l'écriture et de dire dans quelles conditions s'est opérée l'histoire de cette potentialité. Préfigurant sur certains points les postulats du Nouveau Roman, les textes d'Augiéras illustrent la symbiose et les réciprocitys entre écriture d'une aventure et aventure d'une écriture. Dans ces conditions, l'érotisme, la sexualité sont ici des manifestations vectorielles de l'Expansion, du mouvement centrifuge et de la vitesse d'un texte dirigé vers un à-venir depuis lequel il s'autorise^[88]. Il s'agit là d'une écriture que l'on pourrait nommer *abréactive* : le personnage-narrateur-auteur revit par et dans l'écriture, les diverses expériences originelles qui l'ont conduit et lui permettent d'accéder à leur actualisation artistique. Aussi bien, ces récits tendent-ils vers l'aporie d'un point de mascaret où viennent se confondre le temps de l'énoncé et de l'énonciation, le temps de l'action et de sa représentation, le temps de la vie et celui de l'art^[89].

Augiéras est revenu souvent sur cette intrication entre la vie et l'art, cette nécessité de résoudre le décalage de la représentation, de trouver une voie où l'une et l'autre ne formeraient plus qu'une même expression : car « tout grand art est un art d'apparition »^[90]. L'apparition est une des formes éminemment augiérasienne de l'*heccité* : ce n'est pas l'art qui imite la vie, pas plus que la vie n'imité l'art, mais l'une vers l'autre, l'une par et pour l'autre deviennent... La chasse au garçon n'est qu'une des incarnations remarquables de cette fantas(ma)tique des devenirs :

Il y avait en lui la perfection du nouveau monde que je voyais naître sur les ruines d'un passé révolu, une virginité et probablement une intelligence inconnue, un étrange sourire. Alors que la Destruction m'avait vieilli tout d'un coup, bien avant la trentaine, cet adolescent semblait la vie renaissante parfaitement intacte, riche de sèves. Il méritait qu'on l'adorât comme un dieu. De fait, après le temps des hommes je ne savais plus où commençait, ou finissait le divin.^[91]

Aussi bien, toute lecture trop manifestement militante et/ou compulsive – ainsi celle qui ne voudrait déceler dans les textes d'Augiéras que l'expression anticipée d'une libération des mœurs alors qu'Augiéras a toujours revendiqué cette *aristocratie* marginale, ou ne retenir dans la diégèse que les scènes à forte valeur identificatoire et fantasmatique de type homosexuel – aurait évidemment le tort de resserrer l'acte de narration et le récit sur un mouvement centripète et figé ou plus gravement à ne faire d'eux que le support d'un métadiscours. Une telle démarche va à rebours de l'Eros expansif que manifestent les *heccités* et du *telos* de la narration que nous associons à la prophétie de la joie.

La joie, dans le lexique augiéressien, est un terme majeur désignant le sentiment d'une harmonie et d'une totalité retrouvée dans la perte de soi. Elle se module sur une large gamme qui va de l'ivresse à l'innocence paisible des caresses et des baisers. Telle évocation torride – «Je me saoulai de thé, de kiff près d'une fille, un revolver dans la botte qui labourait ma cheville pendant que je faisais l'amour; j'aimais être homme ainsi, si jeune, si naïvement viril»^[92] – peut ainsi précéder de quelques lignes une apologie de l'«amour des garçons, leur véritable nuit de noce, la joie»^[93]. Le «rituel de la montée vers le ciel»^[94] passe ainsi par la «rencontre d'un visage soudain fraternel, d'un autre moi-même; [...] C'est cela qui m'émeut: ce dialogue avec tous mes masques possibles». La joie est l'expression totale de l'apparition qui se reconnaît comme telle dans le double mouvement de possession et de dépossession de la métamorphose. La joie est expansion, ouverture des possibles. Elle est barbare, car elle manifeste toujours une transgression des frontières: celle de l'individu, du moi, de la langue^[95] et bien sûr de toute morale, au profit d'une instance mouvante, dont le «soi» jungien, enté sur les archétypes, peut donner quelque idée lorsqu'on l'associe à la théorie malrucienne des métamorphoses.

Le temps retrouvé chez Augiéras, passe par la circularité infinie du cycle naissance-développement-épuisement des formes de l'existence, à l'intérieur duquel opère en effet la magie des métamorphoses jusqu'à ce que le cycle lui-même des incarnations vienne à succomber à sa propre loi, se retirer «paisiblement

d'un vieux rêve...»^[96], atteindre enfin le véritable «Éveil». Mais *hic et nunc* le sujet ne peut jamais réaliser de celui-ci que des approximations. De fait, le cycle revêt plutôt l'allure d'une spirale, dont chaque circonvolution représenterait un stade progressif dans la quête de cette moderne et archaïque *Vita Nova*... Ainsi, l'hiver à Tadmit est une joie qui pénètre jusqu'au sommeil, «un sommeil sexuel aux sources de la vie, une sexualité à l'état pur, sans gestes, sans pensée; nous attendions le printemps»^[97]. La lecture remonte ainsi de métonymie en métonymie, tout aussi incapable de saisir le Signifié que le sujet de réaliser la Jouissance ultime. Certes, l'objet d'amour est ici comme ailleurs un être de fuite. Mais la distance qu'il instaure entre lui et le «rut»^[98], terme exemplaire de cette Sexualité à l'état pur, du Désir majuscule et ityphallique de ce «zob [...] grand et dur»^[99], ne relève assurément pas d'une théorie du manque. Son incarnation dans des objets partiels, est toujours plénitude de l'instant partagé, exploration délicieuse et comblée

de ces objets autour desquels se cristallisent et le fantastique et le désir : des dents, une chevelure, un regard, une voix, une silhouette fantomatique, etc. C'est dans cette zone instable où l'objet peut soudainement s'évanouir ou bien apparaître de façon hallucinatoire que se joue la dimension fantastique, ou fantasmagorique, de l'amour.^[100]

C'est que la fuite ouverte par l'être aimé comble justement la joie en appelant au tracé de ces *lignes de fuite* que constituent des «sentiments si nouveaux et si purs dans les rapports avec la vie»^[101] dont l'écriture doit accomplir une *mimesis* parfaite : «Mes carnets : un répertoire de signes, les plus beaux qui soient, à l'usage d'une race neuve, solaire»^[102]. Les signes de l'écriture sont ainsi le doublon des signes de la joie : «signes de la lumière, du silence. Un espace inventé, un jeu»^[103], «d'abord un style de vie, une écriture légère; moins un récit qu'un ordre des mots, une mathématique très fine, très juste»^[104]. De même les signes de la peinture sont destinés à extérioriser en formes et en couleurs des zones d'apparition. Dans un blockhaus du Sahara, Augiéras peint «plus de vingt fellagas au sommet des roches [...] Ils viennent de la guérilla qui s'étend sur l'Afrique; ils viennent des plus lointains nuits»^[105]. Ces personnages, énigmatiques comme tous ceux qu'Augiéras a pu représenter, il me semble, dit-il «que je les ai peints pour les voir, et pour qu'eux me voient aussi. [...] nous parlons ensemble le muet langage de la séduction réciproque. [...] Un bonheur extrême me ravit à moi-même»^[106]. La joie se tient là, ni dans le sujet ni dans la promesse de l'autre, mais de l'un à l'autre, dans leur séduction fugitive et spéculaire. Aussi bien de telles peintures sont-elles menacées par leur inactualité même. Il faut donc en condamner l'accès : «On re-

trouvera mes fresques dans un siècle ! Faire confiance aux hommes, oui ! À ceux de l'Avenir ! À l'homme actuel, non.»^[107]

Enfin, dans le dernier texte d'Augiéras, *Homme ou l'essai d'occupation*, un instrument de musique relié à l'espace de résonance de la caverne, va permettre tout d'abord de jouer «l'absence des espaces et des temps, l'existence absolue, l'énergie primordiale non manifestée, inconnue des humains»^[108]. Puis, peu à peu «Le rythme naît; des rapports harmoniques s'établissent un à un [...] Je suis l'âme des cordes, et la pure joie d'exister». Dans un formidable crescendo, «Mon délire sonore va s'amplifiant jusqu'au parfait bonheur: je me fragmente en âmes. Je suis l'Énergie qui s'éprend de son œuvre», jusqu'à ce qu'en un «spasme divin, ce Monde, je le jette hors de moi, toujours paupières closes, pour le mieux voir, ce fils de ma joie d'être de toute Éternité. Et me tais.» Alors, ce monde très jeune encore «Me reconnaît et M'adore»^[109] dans une modulation où s'exprime «la douceur de n'être plus seul après que j'ai créé». Puis, enfin, «Dans un délire sacré, je brise. Avec la même joie que j'ai bâti. Cela, je le tue». Nulle part sans doute, Augiéras n'a exprimé avec une telle clarté, le mouvement même de création-destruction cosmique, cet infini de la joie face aux vitesses d'apparition et de disparition. Le rythme fait émerger entre le même et l'autre les figures adorables des devenirs qui incarnent le Grand Cycle de Création du Tout et du Rien, les vibrations font naître puis s'effondrer un «monde que j'avais lancé vers l'infini». Un art d'Appel...

Écriture, peinture, musique disent ainsi l'Apparition qui est mouvement d'émergence et d'anéantissement dans l'expansion. En tant qu'œuvres, elles doivent elles aussi subir les avatars du cycle, de ses vitesses et de ses lenteurs. Les carnets d'écriture seront «lancés dans le monde»^[110], traçant l'avenir incertain du «style écrit de mon âme éternelle et de ma liberté»^[111]. La couleur, les personnages, les formes schématisées dans les peintures, tout cela «exprime l'attente, le songe, la certitude un peu magique de se trouver ailleurs»^[112]. La musique, enfin, art du mouvement fugace par excellence et dont il ne reste évidemment – au même titre que l'érotisme – aucune trace, sinon celle des textes.

Conclusion

L'érotisme chez Augiéras n'est pas séparable d'une écriture de la trace. Il suffirait d'ailleurs pour s'en convaincre, de constater le plaisir de l'écrivain à évoquer ces «longues traînées blanches, laiteuses, tirées des profondeurs de nos corps enlacés; de longues traînées de sève humaine, qui flottaient, dansaient sur les

vagues, et disparurent dans l'obscurité»^[113]. La sève humaine, métaphore exclusivement phallogocentrique chez Augiéras, appartient aux flux, aux vitesses et aux mouvements. Elle est la manifestation jaculatoire, chaude, concrète et sensible d'un Eros qui noue le lien de l'homme à la Totalité. D'ailleurs

Si Dieu existe, je lui dirai : voilà ce qui a été pour moi le comble du bonheur.
Je n'ai pas craint d'affronter la mort pour faire l'amour ainsi ; la volupté que
Tu avais mise dans nos corps, nous l'avons jetée sur Tes pierres près des
astres.^[114]

Notre lecture ne cherche donc en rien à minimiser ni *a fortiori* nier la dimension homosexuelle d'une œuvre qui a eu le courage – à une époque pas si lointaine où écrire et publier de tels textes demeuraient une audace – de ne jamais céder sur son désir. Mais le désir, chez Augiéras, et plus particulièrement ce désir du garçon qui traverse son œuvre de part en part, ne saurait être lu en terme de métaphore, comme un symptôme. Certes, on pourra aisément pointer dans cette œuvre les biographèmes d'une *psychopathologie de la vie homosexuelle* : quête du père, ambivalence de la figure féminine-maternelle, situation du fils unique engendrant effroi face au sexe féminin et « vocation acharnée à la filiation »^[115]. Augiéras sait bien ce que la spécularité du désir homosexuel peut masquer / dévoiler d'angoisse face à l'altéro-sexualité et combien rassurant peut être le désir du même. De garçon à garçon, « cette ressemblance de nos caractères me donnait du désir dans la mesure où elle me rassurait : avec un être si proche, si fraternel, si semblable à moi-même, une absence de crainte me poussait à une immense tendresse pour lui, qui devenait de l'attrait »^[116].

Mais l'autre-comme-un-même n'enlève pas la relation dans un quelconque narcissisme. L'amour du garçon s'autorise d'une initiation sodomite préalable, vecteur d'une *transgrédience*^[117]. Mettant en relation le personnage avec l'autre-féminin en soi, l'érotisme orphique homosexuel ouvre la voie d'une totalité harmonieuse des forces masculines / féminine. Il permet alors de cueillir dans l'instant chacune des aventures pédérastes susceptibles de décliner à l'infini le jeu des masques virtuels. Aussi bien, « ce double érotisme, apparemment contradictoire, l'un avec les jeunes garçons, l'autre avec les vieillards »^[118] n'est-il justement pas, à nos yeux, contradictoires mais complémentaire. Une sorte de dialectique entre les trois termes de l'obscène, de l'érotique et de l'amour qui n'a de sens cependant que dans une perspective d'expansion circulaire et de dilatation divine qui met en abyme la relation du lecteur au personnage et au récit.

Car c'est dans le mouvement de transgrédience, où le lecteur se pose comme la conscience englobante/englobée du texte, que peut se nouer l'enjeu d'une *lecture homosexuelle*. Si l'identification fantasmatique déborde le texte, elle peut effectivement induire une lecture minimale peu apte dès lors à saisir le caractère paradigmatique du désir et l'exemplarité du sexuel dans ces récits. Inversement, elle pourra aussi passer à côté des finalités de ce « français parfois très limpide au service d'un érotisme magique vieux comme le monde »^[119]. Ce que Michel Picard nomme le *lu*^[120] pour désigner l'instance de lecture qui « s'abandonne aux émotions modulées suscitées dans le ça » pourra bien se laisser émouvoir, voire exciter, par les micro-scènes à caractère homosexuel volontiers dispersées dans son œuvre. Mais sans la vigilance du *lectant* qui « fait entrer dans le jeu par plaisir la secondarité, attention, réflexion, mise en œuvre critique d'un savoir », la dimension holistique de cette œuvre pourrait passer inaperçue. Plus précisément, ce sont les rapports heuristiques entre l'Eros et la Totalité qui pourraient ne pas être saisis. Dès lors, ne voir dans l'œuvre d'Augiéras qu'une formule plus ou moins périphérique et étrange de la littérature homosexuelle, n'est-ce pas se condamner à passer à côté de ceci, qui est le signe de la révélation et de la participation lucide à l'aventure : l'amour, non le plaisir^[121], « la joie mais pas le bonheur »^[122] ?

Tribadisme et lesbianisme dans *Les fleurs du mal* Myriam Robic

CELAM, Université Rennes II

Aborder la question du saphisme et du lesbianisme dans la poésie du XIX^e siècle est inconcevable sans évoquer *Les Fleurs du Mal* : on pense aux trois pièces de la section « Fleurs du Mal » de 1857 qui évoquent l'amour saphique à savoir « Lesbos », « Femmes damnées » (sous-titré « Delphine et Hippolyte » dans l'édition de 1861) et « Femmes damnées », le seul poème épargné par Ernest Pinard lors du procès de 1857^[1]. Non seulement Baudelaire projetait d'écrire un roman intitulé *Les Tribades*, mais encore il avait annoncé à paraître les futures *Fleurs du Mal* sous le titre des *Lesbiennes*^[2], terme qui, selon Claude Pichois, se définissait uniquement, au milieu du XIX^e siècle, comme l'habitante de Lesbos (*Dictionnaire universel du XIX^e siècle*). Cependant, Pierre Larousse faisait l'impasse stratégique sur la définition sexuelle du terme qui existait déjà dans les années 1850 – le contexte politique du Second Empire ne s'y prêtait pas et la répression était forte –, même si elle était sans aucun doute utilisée dans un cercle restreint. En effet, pour se faire connaître, les milieux bohèmes des jeunes auteurs qui voulaient jouer d'un soupçon de provocation, utilisaient l'effet de scandale des amours lesbiennes^[3]. Brantôme et Bayle avaient d'ailleurs déjà signalé, dès les XVI^e et XVII^e siècles, le sens contemporain du terme « lesbienne » puisque Brantôme s'intéressait aux « dames amoureuses l'une l'autre » et aux « dames lesbiennes » dans *Vies des dames galantes*, et Bayle attribuait aux Lesbiens « une invention qui est si abominable que la langue française ne peut servir à l'exprimer » dans son *Dictionnaire historique et critique*. Il semble que les jeunes écrivains « Bohème » aient eu connaissance de ces définitions et Delvau cite Brantôme dans

son *Dictionnaire érotique moderne* (1864) à l'entrée « tribade » – à l'époque, la lesbienne est, en effet, désignée sous les noms de « tribade », « gougnotte », « gousse », « fricatrice », ou d'« amie »^[4]–. Delvau nous donne à l'appui le sens véritable du mot « lesbienne » dans un lexique d'une trivialité qui se passe de commentaire : « Femme qui préfère Sapho à Phaon, le clitoris à la pine ». À l'appui, il cite également un extrait des v. 16–20 de « Lesbos » de Baudelaire tout en faisant écho au poème ordurier à la mode intitulé *Les lesbiennes de Paris* : « Parisienne qui semble née à Lesbos, « terre des nuits chaudes et langoureuses » ». Deux autres expressions sont également signalées par Delvau dans les années qui suivent la publication des *Fleurs du Mal* : « Prêtresse de Lesbos » et « Fleur du Mal ».

Par ce sujet, il importe donc à Baudelaire de bousculer le lecteur et de le provoquer en insistant sur la mise en scène provocante de l'Eros et sur la damnation des lesbiennes, icônes et emblèmes modernes de la souffrance parce qu'elles sont rejetées de la société – l'abolition de la pénalisation de l'homosexualité après la révolution française et le code napoléonien ne changeront pas véritablement la situation des lesbiennes au XIX^{ème} siècle –, et parce qu'elles recherchent un idéal qui se heurte au vide. Face à la mise à nu des pratiques saphiques, le tribunal jugera d'ailleurs sévèrement les poèmes lesbiens des *Fleurs du Mal* pour « atteinte à la morale publique et aux bonnes mœurs » en 1857. De même, les dictionnaires de l'époque persisteront à présenter le lesbianisme comme une dépravation avant de l'associer à une maladie à la fin du XIX^{ème} siècle : « Une dépravation semblable à celle qu'on impute à la Lesbienne Sapho et aux Lesbiennes en général » (« Lesbienne », *Complément du Dictionnaire de l'Académie française*), « Les Lesbiennes sont célèbres pour leurs débauches » (*Dictionnaire National*). Il s'agira donc ici non seulement de voir en quoi les pièces saphiques de Baudelaire exaltent un lesbianisme provocant dans la mise en scène des corps féminins, mais encore de comprendre en quoi le désir des lesbiennes se heurte à un infini qui n'existe pas. Pour cela, nous insisterons sur une intertextualité destinée à donner une idée précise de la représentation du lesbianisme dans la littérature des années 1850–1870.

La lesbienne, une martyre moderne

Véritable martyre moderne, la lesbienne est d'abord présentée comme une « femme damnée ». Baudelaire utilise ainsi une périphrase éminemment religieuse pour qualifier le sort des lesbiennes : le terme « damné » renvoie, en effet, dans le *Bescherelle* (1852) à tout individu « qui est en enfer, qui souffre les tourments de la damnation éternelle ». Le lesbianisme est d'ailleurs clairement rattaché à un

réseau d'images religieuses jusqu'à être érigé en véritable religion chez Baudelaire. Il en est de même chez deux autres poètes qui mettent en scène le saphisme : Verlaine et Banville. Verlaine compose effectivement une série de six sonnets en rimes féminines intitulée *Les Amies* (1867) sur le thème des amours lesbiennes que « Sappho » clôture sur un mode tragique^[5], et Banville publie « Erinna », poème en rimes féminines qui rend hommage à la *Sappho* de P. Boyer^[6], dans la *Revue fantaisiste* en 1861. Pour ces poètes, il s'agit, d'une part, de souligner l'aspect communautaire du saphisme originellement pratiqué sur l'île de Lesbos, d'autre part, de signaler la souffrance inhérente à l'insatisfaction du désir. Pour cela, chacun des poètes se plaît à évoquer le « blasphème » de Sappho^[7] ou la souffrance des lesbiennes en recourant à un lexique religieux mis en valeur par la structure binaire de l'alexandrin (« rite », « culte ») et par la strophe encadrée (« blasphème ») :

— De Sappho qui mourut le jour de son blasphème,
Quand, insultant le rite et le culte inventé,
Elle fit son beau corps la pâture suprême
D'un brutal dont l'orgueil punit l'impiété
De celle qui mourut le jour de son blasphème.
(« Lesbos », Baudelaire)

Elle songe à Phaon, oublieuse du Rite (« Sappho », Verlaine).

L'aspect communautaire du saphisme est également souligné par une périphrase fortement connotée du début de « Femmes damnées » : « Comme un bétail pensif... ». Le « bétail » désigne en effet l'ensemble des animaux d'un élevage (contrairement aux animaux sauvages) et présente les lesbiennes, non plus comme des femmes libres, mais comme des femmes réunies qui assument « une fonction de dépendance bestiale au service de la « tribu » »^[8]. Elles sont cependant associées à un adjectif à connotation humaine « pensif » qui indique qu'elles sont préoccupées par une idée fixe : elles contemplant « l'horizon des mers » qui renvoie à un désir d'ailleurs, à un idéal inaccessible ou à une insatisfaction. Banville avait également mis en lumière cet aspect communautaire par un cortège symbolique au début d'« Erinna » : « Près du flot glorieux qui baise Mitylène, / Marchent, vierges en fleur, de jeunes poétesses ».

Dans « Lesbos », Baudelaire utilise surtout un terme précis pour évoquer les pratiques des lesbiennes : « Vierges au cœur sublime, honneur de l'archipel, / Votre religion comme une autre est auguste ». Celui-ci n'hésite pas à légitimer le saphisme par un parallèle avec la retraite des nonnes dans un couvent en associant l'archipel de Lesbos à la virginité, et à faire des lesbiennes des vestales couvertes de « scapulaires », vêtements religieux auquel Germain Nouveau fait également

référence dans «Rêve claustral» pour évoquer les habitantes d'un couvent: «Et d'autres, dont la gorge aime les scapulaires» («Femmes damnées»). Le troisième quatrain fait appel à la légende de Saint-Antoine et renvoie au milieu désertique de Pispir où l'ermite dut résister à de terribles tentations. En se conduisant de manière imperturbable face aux apparitions sensuelles qui s'offrent à elles, les lesbiennes se conduisent comme des religieuses :

D'autres, comme des sœurs, marchent lentes et graves
À travers les rochers pleins d'apparitions,
Où saint Antoine a vu surgir comme des laves
Les seins nus et pourprés de ses tentations;

Dans cette perspective religieuse, les lesbiennes se présentent comme des martyres modernes dont Sappho serait l'icône des origines à l'image de Jésus. Elles sont ainsi marquées corporellement par le «Stigmate» christique :

«Va, si tu veux, chercher un fiancé stupide;
Cours offrir un cœur vierge à ses cruels baisers;
Et, pleine de remords et d'horreur, et livide,
Tu me rapporteras tes seins **stigmatisés**
(«Delphine et Hippolyte»)

Aimez, aimez ! ô chères Esseulées,
Puisqu'en ces jours de malheur, vous encore,
Le glorieux **Stigmate** vous décore.
(«Per amica silentia», *Les Amies*)

Imprégné des *Fleurs du Mal*, l'une de ses premières lectures, Verlaine semble réutiliser étrangement certains motifs baudelairiens en les motivant et en les dotant d'une allégorisation qu'il s'agisse du «Rite» ou du «Stigmate».

Outre la figure de martyr, la lesbienne se présente également comme une hystérique dans «Femmes damnées» («Tantôt pleines de cris, tantôt pleines de pleurs», «Lécume du plaisir aux larmes des tourments») et dans «Lesbos» («Des rires effrénés mêlés aux sombres pleurs»), qui colore le saphisme antique et moderne d'une note maniaco-dépressive. Ces symptômes sont, en effet, principalement rattachés à l'hystérie comme l'indique P. Larousse dans son *Dictionnaire Universel du XIXème siècle* puisqu'il évoque non seulement «les convulsions générales», les «suffocations et un appétit vénérien souvent irrésistible», mais encore des «idées tristes, des pleurs ou des rires sans sujet; des rêvasseries, des songes bizarres ou effrayants, des insomnies»^[9]. Le poète prétend, quant à lui, qu'il a été immergé dans cet univers bilio-nerveux puisqu'il «fut admis dès l'enfance au noir

mystère/Des rires effrénés mêlés aux sombres pleurs;». Nombre de périphrases viennent également accentuer la poétisation de la douleur des lesbiennes: «ô martyres», «chercheuses d'infini» («Femmes damnées»), «pauvres sœurs», «Ombres folles», «âmes désordonnées» («Delphine et Hippolyte»). De même, la rime «martyre/sourire» («Lesbos») souligne l'aspect masochiste de cette pratique vue par un homme (elle mène à la stérilité des sens) mise en valeur dans la strophe encadrée. La comparaison des lesbiennes aux loups et louves («courez comme des loups») est, enfin, topique dans la littérature de l'époque d'un point de vue érotique (louves mal assouvies, la louve comme métaphore de la femme hystérique et débauchée...). Cependant, Baudelaire insiste sur l'errance métaphorique des lesbiennes telle la meute de loups.

Les variantes des poèmes saphiques montrent enfin que Baudelaire désirait insister sur le martyre des lesbiennes: le terme «Tribades» utilisé dans la première version de «Femmes damnées» est remplacé par la périphrase «pauvres sœurs» (v. 11) de même que «Bacchantes aux reins forts et modernes maigreurs» est remplacé par «Tantôt pleines de cris, tantôt pleines de pleurs» dans la version définitive (épreuve corrigée de 1857, copie allographe)^[10]. Il en est de même dans le vers 1 de la première version de «Femmes damnées» qui montre que le poète a cherché à accentuer leur aliénation par l'animalisation: il remplace ainsi «Les Tribades en rond» par la comparaison «Comme un bétail pensif...» qui renforce l'aspect communautaire du saphisme (le troupeau, le bétail) et le stade premier de leur souffrance à savoir leur aliénation. Cela est aussi le cas de la première épreuve de 1857 de «Delphine et Hippolyte» qui porte quelques corrections symptomatiques. Dans les vers «Plongez au plus profond du gouffre où tous les crimes,/ Fouettés par un vent qui ne vient pas du ciel», Baudelaire a rayé le terme «Fouettés» et l'a remplacé par «Flagellés» qui a une connotation plus forte: «battre à coups de fouets», châtiment corporel qui fait écho à la stigmatisation du corps de la lesbienne dans le même poème.

L'érotisme et la provocation: une nouvelle représentation de l'Eros

Le saphisme ou l'évocation de l'homosexualité féminine appelle une représentation du plaisir en lien avec la question de la provocation. On sait que Baudelaire attachait une très grande importance à la réception de ses poèmes et désirait bousculer le bourgeois. Dans le cas de l'érotisme, il y a cette même volonté de déconcerter le lecteur: d'une part, à travers un réseau d'images inattendues dans la mise en scène de l'éros, d'autre part, à travers l'objet poétique lui-même: les lesbiennes.

Baudelaire n'avait pas choisi par hasard le « titre pétard » des *Lesbiennes* pour ce qui allait devenir *Les Fleurs du Mal*. Le titre était symptomatique ou synonyme d'agressivité sociale comme l'indique M. Quesnel^[11]. Il s'agissait de défier la loi morale et sociale par la perspective de scandale qu'offrait la légende saphique. Ainsi, le procès de 1857 attaque violemment les pièces saphiques puisque sur les six pièces condamnées (« Lesbos », « Femmes damnées », « Le Léthé », « À celle qui est trop gaie », « Les Bijoux », « Les Métamorphoses du Vampire »), deux évoquent les lesbiennes. Ernest Pinard attaque successivement Baudelaire sur les pièces saphiques :

Les deux pièces 80 et 81 intitulées : *Lesbos* et les *Femmes damnées* sont à lire tout entièrement. Vous y trouverez dans leurs détails les plus intimes mœurs des tribades. (Réquisitoire du procureur Pinard)

Si Pinard insiste sur le caractère voyeuriste et malsain du saphisme baudelairien dans « Delphine et Hippolyte » et « Lesbos », il est évident que cet érotisme intime est bel et bien présent dans le fantasme masculin qui s'installe au début de « Lesbos » d'autant plus que le poème donne la parole au poète masculin exclu des pratiques saphiques :

Lesbos, terre des nuits chaudes et langoureuses,
Qui font qu'à leurs miroirs, stérile volupté !
Les filles aux yeux creux, de leurs corps amoureuses,
Caressent les fruits mûrs de leur nubilité ;
Lesbos, terre des nuits chaudes et langoureuses,

Cette strophe sera ainsi parodiée par Raoul Ponchon^[12] qui fait de Paris, la nouvelle capitale du saphisme, un Lesbos citadin où règne le plaisir :

Délices de Paris et gloire de Montmartre,
Lesbos où les baisers, chauds comme les lapins
Et beaucoup plus nombreux que les poils d'une martre,
Réveillent les rats morts qu'au plafond l'on a peints ;
Délices de Paris et gloire de Montmartre !

[...]

Lesbos, où les baisers ne sont pas pour ta bouche,
Ô Don Juan ! où le sexe auquel tu dois ta sœur
N'est plus touché par toi, mais soi-même se touche,
À ton grand désespoir féroce jouisseur :
Lesbos, où les baisers ne sont pas pour ta bouche !

Lèchebos ! où Priape abandonnant ses armes
Se cache tout confus au fond de ses jardins ;
Où de jeunes beautés éprises de leurs charmes
S'excitent l'une l'autre à mille jeux badins.
Lèchebos ! où Priape abandonne ses armes !

Lesbos, où pour l'amour il n'est pas besoin d'homme ;
L'homme étant, comme on sait, ignoble et dégoûtant ;
Où devant deux tendrons dont l'un suce la pomme
À l'autre, je me dis : j'en ferai bien autant.
Lesbos, où pour l'amour il n'est pas besoin d'homme !

Portant en guise d'épigraphe le vers 1 de « Lesbos », le poète opère un changement de cadre géographique (le poète se place non plus sur le cap de Leucade mais sur la butte de Montmartre) et insiste sur la « modernité décadente » du saphisme en soulignant la jouissance qui se rattache à cette pratique qu'il décrit comme une gangrène : « La sublime Lesbos s'étend comme une darte ». La mise en scène du plaisir prend également un tour humoristique par la trivialité des allusions sexuelles, des comparaisons, métaphores grivoises et des calembours : « Lèchebos », « baisers chauds comme les lapins », « devant deux tendons suce la pomme »... À l'image des poèmes baudelairiens, une perspective voyeuriste est adoptée dans la mise en scène érotique des corps féminins qui s'enlacent, le saphisme étant effectivement décrit par des hommes exclus de cette pratique.

La mise en scène du plaisir est aussi marquée par la description de l'orgasme usuellement rattaché à la petite mort à l'image de « Delphine et Hippolyte » (« Je veux m'anéantir dans ta gorge profonde / Et trouver sur ton sein la fraîcheur des tombeaux ») et d'autres poèmes baudelairiens comme « Hymne à la Beauté » (« L'amoureux pantelant incliné sur sa belle / A l'air d'un moribond caressant son tombeau »). Cette image érotique est d'ailleurs reprise par Verlaine dans ses sonnets des *Amies* non sans une certaine mièvrerie attestée par l'association de la petite mort à une formule stéréotypée du discours amoureux :

Et l'enfant répondit, pâmée
Sous la fourmillante caresse
De sa pantelante maîtresse :
« Je me meurs, ô ma bien-aimée »
(« Été », *Les Amies*, Verlaine)

Outre l'association de l'érotisme et du morbide, les adjectifs « fourmillante » et « pantelante » sont également à relier à l'orgasme^[13]. Ces adjectifs apparaissent aussi dans la description des plaisirs saphiques au début de « Lesbos » quand

le poète compare l'orgasme féminin aux «cascades» qui «courent, sanglotant et gloussant par saccades,/ Orageux et secrets, fourmillants et profonds». Si «Lesbos» et «Delphine et Hippolyte» ont été condamnés lors du procès de 1857, le poème «Femmes damnées» semble beaucoup plus euphémique. Baudelaire avait d'ailleurs pris soin de modifier le vocabulaire saphique du poème: les deux occurrences de «tribades» disparaissent en effet dans la version définitive. Le poète n'évoque pas ouvertement les pratiques sexuelles des lesbiennes si ce n'est de manière très euphémisée: «leurs pieds se cherchant et leurs mains rapprochées», «douces langueurs», «frissons amers»...

Dans «Lesbos», la mise en scène du plaisir est marquée par des métaphores et des comparaisons naturelles qui permettent, d'une part, de créer une concordance entre le cadre géographique euphorique de «Lesbos» et les pratiques lesbiennes qui excluent la brutalité dysphorique de l'Eros, d'autre part, de faire le lien entre le paradis perdu antique (aujourd'hui «terre dévastée») et les lesbiennes modernes. Ainsi, dans «Lesbos», le poème le plus ancien issu de cette tradition saphique (publié en 1850 dans l'anthologie *Les Poètes de l'amour*), la relation amoureuse se présente sous forme de comparaisons des «baisers» de l'amante à deux éléments naturels antinomiques, le feu et l'eau: «les baisers, languissants ou joyeux,/ Chauds comme les soleils, frais comme les pastèques», «les baisers sont comme les cascades». Quant à la métaphore «vierges en fleur», elle est reprise par Banville dans «Erinna» et permet d'évoquer le cadre fantasmagorique qu'offre «Lesbos» à travers le «flot glorieux qui baise Mitylène», la «plage marine», le «parfum sauvage» de l'atmosphère^[14]... Il est probable que Baudelaire insistait, par l'intermédiaire de ces nombreuses métaphores, sur l'irruption *naturelle* du lesbianisme dans ce cadre paradisiaque propice aux fantasmes. En ce sens, Baudelaire utilise des comparaisons suggestives et synesthésiques en lien avec le climat de l'île (baisers «Chauds comme les soleils») et la nourriture méditerranéenne (baisers «frais comme les pastèques»).

Dans «Delphine et Hippolyte», le discours de Delphine est marqué par une stratégie argumentative destinée à déculpabiliser Hippolyte et à présenter l'homosexualité comme une pratique qui exclut la brutalité de l'Eros^[15]. D'abord, Delphine compare ses baisers aux «éphémères/ Qui caressent le soir les grands lacs transparents» dont il était déjà question dans «Hymne à la Beauté», et les oppose à un Eros violent sujet à des comparaisons extrêmement triviales: «chariots ou socs déchirants». Le «soc», partie de la charrue qui s'enfonce dans la terre et qui suggère un érotisme très cru, était d'ailleurs évoqué dans un poème de jeunesse cité par C. Pichois et J. Dupont, poème justement adressé à une «femme stérile»: «Prêtresse de débauche» qui «fui[t] le stigmate alarmant/ Que la vertu creusa de son soc infamant/ Au flanc des matrones enceintes»^[16]. La

jeune femme poursuit donc sa stratégie argumentative en utilisant de nouvelles métaphores agricoles marquées par une gradation dans la trivialité, l'animalité, la brutalité: «lourd attelage/De chevaux et de bœufs aux sabots sans pitié...». Ces références rappelaient aussi le versant primaire de l'Eros destiné à procréer comme le «soc» et «l'attelage» renvoient aux outils destinés à la semence. Elle va jusqu'à comparer l'hétérosexualité à un viol consenti qu'il s'agisse des «seins stigmatisés», des visions d'«horreur»... La description de l'acte sexuel n'est, à ce titre, pas sans rappeler l'érotisme sado-masochiste de «À celle qui est trop gaie», autre pièce condamnée lors du procès, où le locuteur s'adressant à la femme, veut «faire à son flanc», «Une blessure large et creuse». Dans ses poèmes saphiques, Baudelaire prend donc soin d'opposer le plaisir lesbien au plaisir hétérosexuel en partant du point de vue de Delphine.

La recherche d'un infini et sa frustration : affinités entre le poète et la lesbienne

Une des principales raisons de l'attrance baudelairienne pour l'amour saphique, réside –de manière contradictoire– en ce qu'il représente la stérilité, le contraire des «hideurs de la fécondité» («J'aime le souvenir de ces époques nues»). Ces femmes réfractaires à la fécondité et surtout à la brutalité de l'Eros, se distinguent alors de la *femina simplex*, de la «femme naturelle c'est-à-dire abominable»^[17]. La lesbienne échappe à cette nature abominable et cette vulgarité par sa contre-nature. Relevons les occurrences de cette stérilité parfois métaphorique: «soifs inassouvies», «urnes d'amour» («Femmes damnées»), «stérile volupté» («Lesbos»), «problème insoluble et stérile», «l'âpre stérilité de votre jouissance», «soif» («Delphine et Hippolyte»), «La froide majesté de la femme stérile» (XXVII, «Avec ses vêtements ondoyants et nacrés ») et la «stérile volupté» du «Goinfre» qui offre un auto-pastiche de «Lesbos».

L'apothéose de ces affinités entre le poète et la lesbienne est la question de la souffrance et de la soif d'infini qui caractérisent ces deux exclus de la société. Yann Frémy affirmait d'ailleurs, dans un article intitulé «Pour un art poétique verlainien», que «le lesbianisme se confond avec le néant»^[18]. N'est-ce pas ce que nous retrouvons également dans la poésie baudelairienne: une jouissance tournée vers la souffrance? La lesbienne est ainsi présentée comme une femme damnée, une exclue de la société dont les amours sont voués à une contemplation narcissique stérile («les filles aux yeux creux, de leurs corps amoureuses,/Caressent les fruits mûrs de leur nubilité»).

Chez Baudelaire, l'amour lesbien tire sa justification de son poids de souffrance : face à la société qui le rejette, face à l'infini qu'il poursuit, face à la brutalité de l'éros. Tout d'abord, le poète et la lesbienne appartiennent à la même communauté éthique dans la rupture avec l'ordre moral : les lesbiennes témoignent d'un retournement des valeurs et des normes morales, le poète rompt avec l'idée d'une littérature morale et moralisante convenue. Baudelaire pose l'amoralité comme l'essence fondamentale de l'amour, de la beauté et de la poésie : « Et l'amour se rira de l'Enfer et du Ciel ! / Que nous veulent les lois du juste et de l'injuste ? » (« Lesbos »), « — Qui donc devant l'amour ose parler d'enfer ? » (« Femmes damnées »). De plus, le poète rapproche sa propre aspiration à l'idéal, de l'infini que poursuivent les lesbiennes. Ces « vierges en fleurs » vivent, de manière tragique, l'éros dans l'insatisfaction de leur désir comme en témoignent les périphrases qui les désignent (« Femmes damnées », « martyres », « âmes désordonnées », « lamentables victimes »), et le discours d'Hippolyte qui décrit la hantise du mal, l'amoralité mélancolique de l'amour entre deux femmes :

Mais Hippolyte alors, levant sa jeune tête :
– « Je ne suis point ingrate et ne me repens pas,
Ma Delphine, je souffre et je suis inquiète,
Comme après un nocturne et terrible repas.

Je sens fondre sur moi de lourdes épouvantes
Et de noirs bataillons de fantômes épars,
Qui veulent me conduire en des routes mouvantes
Qu'un horizon sanglant ferme de toutes parts.

[...]

« On ne peut ici-bas contenter qu'un seul maître ! »
Mais l'enfant, épanchant une immense douleur,
Cria soudain : « — Je sens s'élargir dans mon être
Un abîme béant ; cet abîme est mon cœur !

Brûlant comme un volcan, profond comme le vide !
Rien ne rassasiera ce monstre gémissant
Et ne rafraîchira la soif de l'Euménide
Qui, la torche à la main, le brûle jusqu'au sang.

Hippolyte décrit cette aspiration à l'idéal sur le mode du *pathos* et du *dolor* à travers le motif de l'eau et de la soif, thème qui apparaît dans les trois poèmes lesbiens. Cette isotopie est clairement identifiable dans « Femmes damnées », poème qui s'achève sur les « soifs inassouvies » et les « urnes d'amour » des cœurs

des lesbiennes. La référence à l'Euménide (du grec « Bienveillantes ») renvoie au nom donné par euphémisme aux Erinyes autrement dit aux déesses de la vengeance, de la punition que rappelle la « torche », attribut d'Hécate, autre déesse du destin : la soif tragique, métaphore de l'inassouvissement de l'éros, se présente alors comme le châtement des lesbiennes. La peur du gouffre (« abîme ») est également à relier à l'expérience poétique du Spleen vécu comme une chute dans la torpeur : Spleen qui déverse son « urne » par l'intermédiaire de « Pluviôse » ou qui emporte le sujet dans la « chute » par le biais d'« Avalanche » (« Le Goût du néant »). Si le Spleen du poète est contaminé par l'abondance de l'élément liquide, celui de la lesbienne est marqué par sa frustration. La représentation de la sécheresse du cœur des lesbiennes ne saurait se passer de cette métaphore relevant de l'insatiabilité. Le second quatrain rappelle « Spleen IV » qui décrit l'angoisse splénétique de manière similaire avec l'enfermement et l'écrasement de l'horizon sur le sujet : « Qu'un horizon sanglant ferme de toutes parts » (« Femmes damnées »), « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle » (« Spleen IV »). L'« urne » vide et sèche vient alors allégoriser la mélancolie saphique.

Ainsi l'amour saphique est valorisé parce qu'il est vécu sous le signe d'une inquiétude spirituelle comme la destinée du poète. D'où l'affinité innée du poète pour le secret et le mystère de Lesbos qui transparait dans la parodie du « Je vous salue Marie » qui fait écho à « Bénédiction » :

Car Lesbos entre tous m'a choisi sur la terre
Pour chanter le secret de ses vierges en fleurs,
Et je fus dès l'enfance admis au noir mystère
Des rires effrénés mêlés aux sombres pleurs ;
Car Lesbos entre tous m'a choisi sur la terre.

Paradoxalement, le discours du poète dans « Delphine et Hippolyte » dévoile le jugement d'un homme portant un jugement sur l'amour lesbien et qui retourne le discours précédent de Delphine :

L'âpre stérilité de votre jouissance
Altère votre soif et roidit votre peau,
Et le vent furibond de la concupiscence
Fait claquer votre chair ainsi qu'un vieux drapeau.

L'amour entre deux femmes ne saurait aboutir qu'à la stérilité des sens. Le poète présente ces femmes comme des mort-vivantes avec l'évocation du cortège du Styx et du royaume d'Hadès : « Descendez le chemin de l'enfer éternel ! », « ombres folles ». Même si le poète semble condamner cette jouissance, il fait aussi

écho à la voix de Delphine à la fin du poème éponyme : « Qui donc devant l'amour ose parler d'enfer ? » (Delphine), « Descendez le chemin de l'enfer éternel ! ».

À partir de Baudelaire, il semble que le saphisme rime avec plaisir et damnation dans la littérature, ce qui n'est pas toujours le cas dans les arts : Moreau peint de nombreuses Sappho qui ont une forte valeur poétique, où la poétesse est constamment représentée avec sa lyre, Courbet représente une humanité réconciliée avec le lesbianisme dans *Le Sommeil*... Pourtant, la littérature du milieu du XIX^e siècle évoque les débordements sexuels des lesbiennes : on les présente comme des femmes enchaînées à des « désirs toujours inassouvis » en proie à « l'intolérable désir d'infini » à l'image de Swinburne. Renée Vivien parle d'« insatiable amour des lèvres féminines » et Catulle Mendès les décrit comme des « chercheuses d'inconnu, avides d'impossible » qui désirent toujours sans être jamais satisfaites. Nombre de décadents seront marqués par les « Femmes damnées » baudelairiennes parce qu'elles incarnent le tragique : tragique du désir, tragique de la destinée^[19].

L'art

Une odeur de cadavre et d'encens. Josef Winkler et l'Autriche

Benoît Pivert

La vie en *clair-obscur*. La figuration amoureuse dans le roman *La course à l'abîme* de Dominique Fernandez

Marius Voinéa

Les reliefs du plaisir

Benoît Pivert

Voir Pablo

Patrick Cintas



Une odeur de cadavre et d'encens. Josef Winkler et l'Autriche

Benoît Pivert

Le prix Nobel de littérature décerné cette année à Elfriede Jelinek est venu rappeler à ceux qui l'avaient oublié que malgré la mort de Thomas Bernhard la littérature autrichienne n'a rien perdu de sa vitalité même si, au grand dam de ses représentants, elle est, à l'instar de la littérature helvétique, trop souvent confondue avec la littérature allemande.

Parmi les œuvres les plus originales en provenance de cette République aux paysages de carte postale se détache celle de Josef Winkler, né en 1953 dans un village des Alpes de Carinthie, dans le sud de l'Autriche. En quelques romans, Winkler est parvenu tout à la fois à se forger un style reconnaissable entre tous et à récolter – outre la haine des paysans carinthiens – quelques prix littéraires^[1] prestigieux en dépeignant dans une langue baroque où flotte en permanence une odeur de cadavre et d'encens une Autriche profonde, catholique, arriérée et cruelle dans laquelle tous les sentiers conduisent à la mort.

Pour explorer ce qui se dessine aujourd'hui comme l'univers winklerien, nous nous proposons de présenter ici deux romans, *Le Serf*^[2] et *Quand l'heure viendra*^[3] publiés respectivement en 1987 et 1998 et qui peuvent être considérés à juste titre comme représentatifs d'une des œuvres les plus sulfureuses et les plus dérangeantes des dernières décennies.

À mille lieues d'une Autriche d'opérette, c'est à une véritable danse des morts que Winkler convie son lecteur. On sait certes l'Autriche en proie depuis longtemps à une langueur morbide et à une neurasthénie dévastatrice, on n'a pas oublié non plus que c'est à un Viennois que revient le mérite d'avoir identifié la pulsion de mort et que Vienne est sans doute la seule ville au monde à offrir au visiteur un Musée des Pompes funèbres mais on voit volontiers dans la *Todessehnsucht*, ce désir de mort, l'apanage des vieilles familles austro-hongroises au sang anémié par un éréthisme décadent. On imagine le suicide dans des décors tout droit sortis de Schnitzler ou Hofmannsthal. Certes, les œuvres d'Ingeborg Bachmann (1926-1973) regroupées sous le titre *Todesarten (Façons de mourir)* sont venues nous rappeler que le désir de mort sévissait toujours dans l'Autriche moderne. Plus récemment encore, Thomas Bernhard (1931- 1989) a placé en tête de son autobiographie, l'*Origine* (1975), quelques statistiques sans appel sur le nombre annuel de suicides à Salzbourg. Pourtant les clichés ont la vie dure. Pour beaucoup de lecteurs français, la mélancolie suicidaire dans la littérature autrichienne demeure avant tout bourgeoise, citadine et fin de siècle. Pour ces mêmes lecteurs, la campagne autrichienne apparaît volontiers innocente et radieuse, préservée des miasmes délétères, saine et vivifiante comme l'air pur des alpages. C'est l'un des mérites de l'œuvre de Josef Winkler que de faire table rase de tous ces clichés.

Bien que plantées dans le décor naturel enchanteur des Alpes du Sud, ses œuvres n'ont rien de romans du terroir. Dans *Le Serf*, « roman » aux allures de composition musicale dans lequel la mort revient comme un leitmotiv, Winkler ressuscite les souvenirs de jeunesse d'un narrateur qui ressemble à s'y méprendre à l'auteur. À travers cette succession de souvenirs épars se dessinent sans souci de la chronologie une enfance et une adolescence sans joie dans un village construit en forme de crucifix sur les bords d'une rivière, la Drave, dans laquelle viennent se jeter adolescents malheureux et valets de ferme désespérés. Page après page, le narrateur reconstitue l'enfer familial. Le lecteur côtoie le père dit « le laboureur », paysan fruste et taciturne, grand consommateur d'hosties, sans pitié ni pour la valetaille ni pour le bétail et qui ne s'anime qu'à l'évocation de ses souvenirs de guerre, Motria, la mère, murée dans le silence, buvant chaque jour une gorgée d'eau bénite et substituant à la conversation le cliquetis de sa machine à coudre, Natalia, la sœur, vierge enveloppée de sempiternels voiles de deuil, gavée d'anxiolytiques et qui s'endort chaque soir en tenant dans la main une image de Saint Sébastien, enfin le narrateur qui a grandi entre l'étable et l'église et qui, après avoir jeté son surplus d'enfant de chœur aux orties, se répand aujourd'hui en blasphèmes et confectionne des masques mortuaires et épitaphes littéraires. Ces souvenirs

d'enfance sont, en effet, aussi des souvenirs de morts, comme Jakob et Robert, ces deux adolescents dont les cadavres retrouvés dans la grange du presbytère, la langue pendante et la verge raide, n'en finissent pas de hanter le narrateur.

Plus sombre encore, *Quand l'heure viendra* a des allures d'interminable nécrologie. À l'instar du paysan superposant dans une jarre des ossements d'animaux pour confectionner un brouet putride dont on badigeonne les chevaux en été afin d'éloigner les mouches et les taons, le narrateur superpose dans son récit les destins tragiques des noyés, pendus et mutilés qui reposent aujourd'hui dans le village de Kaming en forme de crucifix. La mort, partout la mort, dans les cercueils d'enfants noyés sous les lys blancs, dans les joncs qui bordent la rivière, dans les greniers à foin ou derrière les portes des étables. Le long cortège des disparus et survivants défile, page après page, comme une longue colonne funèbre dont s'exhalent des odeurs de pestilence mêlées au parfum des couronnes mortuaires.

Ce qui ne manque pas de surprendre dans les deux ouvrages, c'est le grand nombre de suicides qui prend des allures d'hécatombe. À travers ces existences volontairement abrégées que Winkler énumère jusqu'à la nausée se dessine en filigrane un monde, celui de la campagne carinthienne qui n'a d'idyllique que le décor naturel, «ce monde paysan pitoyable avec toute son atrocité, toute sa violence.»^[4] Sans jamais lever ostensiblement un index accusateur, Josef Winkler parvient en une succession de scènes de la vie – ou plutôt de la mort – villageoise à laisser entrevoir un monde tellement cruel que le néant lui devient préférable car au fond des vallées s'épanouissent non seulement les perce-neige et les genévriers mais aussi toute la misère humaine du monde rural. Winkler dresse le tableau d'un univers dans lequel la vie des humains n'a pas plus de prix que celle des bêtes comme en témoigne le thermomètre que le laboureur utilise indifféremment pour la famille et le bétail. C'est un monde dans lequel les faibles se vengent sur les plus faibles de leurs rancœurs rentrées, de leurs humiliations, de leur manque d'amour comme dans ces scènes du *Serf* où de pauvres veaux servent d'exutoire aux pulsions sexuelles réprimées. Lorsque la zoophilie s'allie au sadisme, la cruauté prend chez Winkler des proportions difficilement soutenables. Dans le même roman, il met en scène un adolescent, Michael, qui non content de pénétrer les truites qu'il a pêchées crucifie et éventre une chatte gravide, se repaissant du spectacle de la chute des embryons.

Les faibles sont souvent chez Winkler les adolescents, les valets de ferme et les servantes. Sans vouloir délivrer prioritairement une critique sociale, J. Winkler

n'en dresse pas moins un portrait sans complaisance de la condition d'un prolétariat paysan – aujourd'hui en voie de disparition – exploité sans vergogne, contraint de végéter à mi-chemin entre humanité et animalité, docile envers ses maîtres comme un agneau que l'on conduit à l'abattoir. Jadis, la situation était pire encore. Le laboureur raconte qu'au début du XX^{ème} siècle les propriétaires terriens faisaient castrer les jeunes paysans afin qu'ils n'eussent en tête d'autre préoccupation que le travail de la glèbe. Les destins qu'esquissent Winkler sont des récits de captivité comme cette biographie d'un valet de ferme : « Mon père engendra sept fils et quatre filles. Nous sommes restés là où nous avons été conçus, disséminés dans le vert des prairies, valets et servantes, prisonniers des clôtures de fil barbelé dressées par les paysans »^[5]. On comprend dès lors que, pour ceux qui ne peuvent se résoudre à attendre derrière les barbelés, la mort apparaisse comme un moindre mal. Tous ces corps pendus dans les greniers et les granges donnent la mesure du désespoir. Certaines scènes font penser au rire mauvais des paysans flamands sur les tableaux de Bruegel, à la férocité de la campagne normande chez Maupassant ou encore à la cruauté des moujiks dans *Le village* d'Ivan Bounine (1909). C'est peut-être là précisément ce qui est dérangeant car Bruegel, Maupassant et Bounine appartiennent au passé et nos bonnes consciences croyaient un peu vite – et fort commodément – que toutes ces horreurs étaient depuis fort longtemps révolues. C'était sans doute oublier un peu vite le puits intarissable de l'humaine méchanceté. Winkler s'emploie à nous le rappeler.

Si les corps des pendus dans les granges n'en finissent pas de dévoiler l'envers de l'idylle montagnarde, les doigts des cadavres refermés sur des chapelets, les suicidaires qui s'agenouillent devant des images pieuses et l'encens qui s'élève au-dessus des cercueils d'enfants dénoncent pour leur part ce qui, aux yeux de J. Winkler, apparaît comme l'emprise étouffante du catholicisme sur les consciences dans la société autrichienne.

Non seulement le village de Kamerling, théâtre de l'action, a été construit en forme de croix mais, comme au Moyen Âge, la vie y est aussi réglée, rythmée par l'Église. Le crucifix trône dans les maisons comme celle du narrateur du *Serf* et à midi, le laboureur déjeune sous la croix. Pour se protéger des blessures, les paysans vont demander la bénédiction de Saint Blaise. Pour la Saint Georges, patron des chevaux, les habitants promènent à travers le village la statue du saint protecteur et lors de la Fête-Dieu, un autel orné de fleurs et de statues est dressé devant chaque ferme. Les paysans fleurissent l'église du village et y portent des charbons encore chauds pour brûler l'encens. Le texte de Winkler est entrecoupé

de prières à l'image du langage des villageois dans lequel partout la religion s'in-sinue comme en témoigne ce marchand de bétail qui invoque sans cesse Jésus et la Vierge Marie et qui, en passant près d'un crucifix avec dans sa camionnette le bétail abattu, trace un signe de croix.

Tout cela pourrait fort bien n'être qu'un élément du décor comme dans les comédies à l'italienne. Chez Winkler toutefois, c'est l'Église qui fait que le spectacle tourne au tragique. Marchant en cela sur les traces de son compatriote Thomas Bernhard, grand pourfendeur de curés, pour qui nazisme et catholicisme n'étaient que deux dénominations différentes d'un même mal, Josef Winkler dresse un violent réquisitoire contre le clergé. De même que dans *l'Origine* Bernhard imputait au sadisme des hommes d'Église sévissant dans les internats le suicide de nombreux adolescents salzbourgeois, Winkler s'en prend avec violence à une Église qui prêche l'amour du prochain à coup de châtiments corporels. Dans *Le Serf*, le père du narrateur raconte que le curé giflait ou frappait avec une baguette de noisetier les enfants incapables de réciter correctement un passage de l'Évangile. Dans le même esprit spartiate, la petite église de Kamering n'est pas chauffée, ce qui permet au narrateur de se demander combien de vieux paysans, de valets et de servantes ont contracté une pneumonie mortelle pendant une messe du mois de janvier. Pourtant l'Église peut dormir tranquille. Elle ne sera pas inquiétée. L'État est à ses pieds comme le lance, venimeux, le même narrateur : « les hommes politiques autrichiens rampent d'abord sur le crucifix avant de se hisser à la force des poignets sur la hampe du drapeau et de s'accrocher de leurs dents gâtées aux lambeaux du pavillon rouge-blanc-rouge ». Pourtant, à en croire Winkler, l'Église a sur la conscience bien d'autres victimes que ses ouailles frigorifiées. Si elle ne fait plus aujourd'hui régner la terreur à coup de gifles, elle continue de semer l'effroi dans les esprits en entretenant un obscurantisme et des sentiments de culpabilité dévastateurs. *Quand l'heure viendra s'ouvre* ainsi sur l'histoire d'un paysan qui, dans un accès de rage sacrilège, a jeté une statue du Christ dans les eaux de la Drave. Depuis, le prêtre – peintre d'images pieuses – décrit aux enfants aux yeux écarquillés les châtiments qui attendent les mécréants : « le profanateur a été puni, (...) il a perdu les deux bras pendant la guerre d'Hitler, il a dû vivre avec des prothèses en bois terminées par des crochets de fer, et sa femme et ses enfants ont dû lui donner à manger jusqu'à la fin de ses jours »^[6]. Quelques pages plus loin, l'ignorance dans laquelle sont tenus les adolescents, prisonniers d'une éducation qui diabolise la sexualité, fait une nouvelle victime. Une jeune fille, terrifiée par ses premières règles, « descendit la rue du village en courant jusqu'au calvaire, où elle s'agenouilla, les mains croisées pour prier, sous les flammes rouges qui se dressaient sur le sol de l'Enfer. Tandis que les menstrues coulaient sur ses

cuisses, elle pria, le cœur battant, à travers ses larmes. (...) Elle passa en courant devant l'église (...) et se jeta dans les flots de la Drave.»^[7] Dans *Le Serf*, Winkler – ancien enfant de chœur – met également en scène à travers le personnage du jeune narrateur la culpabilité écrasante qui l'a tenaillé un jour pour avoir tué quelques oisillons nichés au creux d'une pierre. Terrifié par son crime, le garçon qui redoute de se confesser – de crainte de perdre sa place de premier enfant de chœur – se répand en prières et supplications et pousse la mortification jusqu'à plonger ses mains dans une bassine d'eau bénite bouillante: «j'enveloppais de bandelettes mes mains brûlantes et les croisai pour prononcer la prière du soir avant de me coucher, *Seigneur Jésus, viens à moi, fais de moi un enfant pieux, mon cœur est petit et n'a de place que pour Toi.*»^[8]

Il faut avoir lu ces passages pour comprendre ce qui ressemble aujourd'hui chez Winkler à une fureur iconoclaste. Winkler en veut à l'Église mais il en veut aussi à Dieu qu'il accuse d'avoir sans ciller permis de telles souffrances. C'est ainsi que, davantage qu'une charge anticléricale, son œuvre s'apparente à un réquisitoire contre les fondements mêmes de la foi et prend la forme d'une négation de l'existence de Dieu. C'est la souffrance qui hante l'œuvre de Winkler et en fait un cri de révolte métaphysique. L'enfant de chœur a perdu la foi. Dans *Le Serf*, le narrateur n'a pas pardonné à la Vierge de contempler, apparemment impassible, l'interminable déchéance de sa sœur qui s'enfonce dans la folie, une image pieuse au-dessus son lit. L'envie lui vient de jeter contre l'image pieuse «une poule égor-gée pissant le sang dans des soubresauts frénétiques»^[9]. À sa manière, c'est ce que Winkler écrivain accomplit à travers ses ouvrages. Il projette en direction du ciel des pendus et des noyés, des malades et des estropiés. Cette œuvre qui s'apparente à un musée des horreurs est, en réalité, un acte d'accusation. Rien de ce qui est monstrueux, cruel ou horrifiant n'est épargné au lecteur. Winkler égrène dans ses ouvrages le chapelet des tribulations terrestres. Les calvaires qui se succèdent apparaissent comme autant de preuves à charge. L'accumulation des images de piété et de crucifix dans ce spectacle de désolation rend plus insupportable encore le silence du ciel. Hommes et bêtes semblent abandonnés à leur malheur comme ce jeune bœuf qui s'est brisé les pattes en dérapant sur un rocher glissant, «les yeux exorbités par la douleur»^[10].

Paradoxalement, Winkler n'en finit pas de s'acharner sur ce Dieu dont il nie l'existence. On en vient à croire parfois dans sa débauche d'outrages, d'ordure et de blasphèmes qu'il attend encore désespérément quelque signe du ciel. Il est pareil à un amant qui foulerait aux pieds celle qui l'a déçu et qui brûlerait aujourd'hui ce qu'il a jadis adoré. Derrière le grand blasphémateur, on devine encore le petit

enfant qui reprochait au Christ de ne pas l'avoir aidé à faire ses devoirs bien qu'il l'ait prié tous les soirs. Les haines les plus tenaces recèlent souvent des histoires d'amour déçu. Aujourd'hui le petit enfant de chœur a oublié ses scrupules et ne recule devant aucun excès. Comme Lautréamont dans *Les chants de Maldoror*, Winkler semble attaché à rompre avec ce que Le Clézio nomme la « littérature de l'équilibre, du bon goût, et du sens de la beauté traditionnels »^[11].

Si l'homosexualité du protagoniste du *Serf* n'apparaît pas ouvertement comme choix d'une transgression, la sexualité, en revanche, diabolisée par l'Église, sert délibérément dans l'œuvre de support à la provocation. Winkler pervertit la liturgie et met en place une imagerie de substitution dans laquelle la semence tient lieu d'hostie et la génuflexion n'a plus lieu devant le corps du Crucifié mais celui de prostitués tunisiens ou napolitains. Aux *pater noster* de l'enfance succèdent dans *Quand l'heure viendra* les litanies de Satan qui semblent venir signer le triomphe du mal. Dans cette logique d'inversion, les blasphèmes d'aujourd'hui viennent remplacer les confessions obligées d'hier. Le narrateur du *Serf* ne vient plus s'accuser des péchés qu'il a commis mais confesser par avance les forfaits qu'il s'apprête à commettre, les fautes qu'en rêve il caresse.

Pour un lecteur croyant, l'œuvre de Winkler peut être difficilement soutenable dans sa hardiesse car rien de ce qui est sacré n'est épargné... jusqu'à la bougie de communion que le narrateur adolescent du *Serf* s'introduit dans l'anus avec l'espoir de se perforer l'intestin. On pourrait aisément voir ici à l'œuvre un esprit démoniaque – à moins qu'il ne faille y voir simplement l'imagination morbide d'un enfant bouleversé par une vie sans grand rapport avec les images pieuses. Mais le plus grand blasphème ne réside peut-être ni dans les obscénités ni dans les paroles haineuses mais dans ces images obsédantes de corps suppliciés qui se décomposent sous les gerbes mortuaires et les crucifix, images inlassablement martelées comme autant de négations répétées de l'existence de Dieu.

Peut-être vaudrait-il mieux pour la paix de l'esprit ne jamais lire Winkler mais ne serait-ce pas éluder à bon compte les questions dérangeantes. Force est toutefois d'admettre que ses œuvres renferment beaucoup d'images difficiles à effacer, de visions cauchemardesques difficiles à oublier, de cris qui retentissent encore une fois le livre refermé car Winkler n'est pas philosophe mais poète. C'est ainsi qu'avant même d'être une critique sociale ou une réflexion métaphysique, *Le Serf* et *Quand l'heure viendra* sont surtout l'œuvre d'un esthète. Ce qui s'exprime à travers ces œuvres, c'est une sensibilité particulière qui, loin d'avoir été brisée par le catholicisme et le constant voisinage de la mort, s'en nourrit. Au fil des années

est venu se joindre Eros. Après avoir été troublé par les effluves de l'encens et les odeurs de cadavre, Winkler a fini par découvrir le parfum des garçons. «Je ne connais pas d'odeur plus agréable que l'odeur des hanches humides d'un garçon et le parfum des muguetts à la fin avril^[12]», confie le narrateur du *Serf*. C'est ainsi qu'aujourd'hui l'œuvre baigne dans un érotisme macabre et sacrilège. Sur fond de musique religieuse, Winkler célèbre les noces d'Eros et Thanatos. Au fil des années, la beauté est devenue indissociable de la violence et de l'atrocité. Cette beauté, l'écrivain la traque aujourd'hui non seulement dans le voisinage des prostitués à la beauté ténébreuse mais aussi, de manière obsessionnelle, à travers la langue. Comme ces fleurs qui ne poussent nulle part ailleurs aussi bien que sur le fumier, la langue de Winkler s'épanouit dans les parages des couronnes mortuaires. Sa plume s'enivre des parfums de la déliquescence. Sa langue s'enfièvre à l'évocation des crucifix, des ostensoirs et des cierges dont l'ancien enfant de chœur a gardé une trouble nostalgie où se mêlent inextricablement attrait et répulsion. Il serait intéressant – mais trop ambitieux ici – de se demander si l'imagination de Winkler procède d'une «sensibilité homosexuelle» qui nierait la possibilité du bonheur et ne verrait toujours le désir éclore que dans le voisinage de la mort et de l'obscurité comme lorsque le héros du *Serf* s'abandonne à un garçon «sous le mur du cimetière envahi par la végétation»^[13] ou qu'il confesse : «tantôt je crains, tantôt je me languis d'être poignardé par un *ragazzo*»^[14]. Ce qui est certain, c'est que l'œuvre de Winkler est née d'une sensibilité exacerbée à la souffrance. C'est cette hyperesthésie douloureuse qui fait pleurer le narrateur, enfant, lorsque son père martyrise une vache. C'est elle qui le coupe des rustres et l'isole mais qui lui permet aussi de deviner la beauté là où les autres l'ignorent. C'est cette même perméabilité qui confère aujourd'hui à l'écriture de Winkler une remarquable sensualité, tantôt visuelle, tantôt auditive ou encore olfactive comme en témoignent ces quelques lignes du *Serf* dans lesquelles l'auteur décrit un incendie : «Les poupées d'étoupe en flammes poussaient des cris d'enfants en pleurs. Les saucisses et morceaux de lard se liquéfiaient dans les fumoirs comme les cierges de la sacristie. La crinière en feu, une jument baie s'enfuit en ruant sauvagement vers la forêt de sapins. Le lendemain, le prêtre en noir célébra une messe, assisté de ses enfants de chœur et entouré des paysans qui pleuraient leur toit perdu. Il trempa son goupillon dans la coupelle en cuivre que lui tendait un enfant de chœur et projeta l'eau bénite aux quatre points cardinaux en prononçant une prière. Les gouttes d'eau sifflèrent dans la cendre. Les vapeurs d'encens se mêlèrent à la fumée épaisse.»^[15]

Il arrive au détour d'une page que Winkler livre le nom de ceux qui ont façonné cette sensibilité littéraire. S'il cite le Baudelaire des *Litanies de Satan*, on eût pu tout aussi bien rencontrer *Une charogne* car c'est d'une même esthétique que

procèdent les textes de l'écrivain autrichien et le poème baudelairien. On n'est guère surpris de côtoyer le Genêt de *Notre-Dame des Fleurs* ni de croiser Dostoïevski. La citation des Frères Karamazov que Mishima avait mise en exergue dans sa *Confession d'un masque* éclaire assez le mystère de la beauté chez Winkler : « Y a-t-il une beauté en Sodome ? Crois-le, la beauté n'existe, pour l'immense majorité des hommes, que dans le péché et la perte. Connaissais-tu ce mystère, oui ou non ? Le plus terrible dans la beauté n'est pas d'être effrayante mais d'être mystérieuse. En elle, Dieu lutte avec le diable, et le champ de bataille se trouve dans le cœur de l'homme. »^[16]

Sans vouloir affirmer ici une quelconque influence littéraire, il est d'autres comparaisons qui s'imposent. Il y a chez Winkler quelque chose de Lautréamont dans l'imagination fiévreuse, irrévérencieuse et obscène mais tandis que *Les chants de Maldoror* sont d'une audace langagière supérieure, l'Autrichien surpasse Lautréamont dans le blasphème car on ne saurait dire à la décharge de Winkler ce que Léon Bloy signale chez Lautréamont comme une circonstance atténuante : « il ne saurait y avoir de blasphème aussi longtemps qu'on ne s'attaque pas à la croix (...). On ne peut faire souffrir l'Impassible qu'en dressant la croix et on ne peut le déshonorer qu'en avilissant ce *Signe* essentiel de l'exaltation de son Verbe^[17] ». Winkler, lui, est allé jusque là.

Il y a dans *Le Serf* et *Quand l'heure viendra* également des images qui rappellent immanquablement la littérature expressionniste dans sa version sombre et macabre. Georg Trakl (1887-1914) et Winkler ont non seulement en commun leur origine autrichienne mais ce même regard obscurci de visions crépusculaires que le poète, mort à 27 ans d'une overdose de cocaïne durant la Grande Guerre, évoque dans *Confiteor* :

Les images vives peintes par la vie
Je ne les vois qu'assombries par des crépuscules
Comme des ombres distordues, tristes et froides
Qui, à peine nées, sont soumises à la mort

Et comme le masque est tombé de chaque chose
Je ne vois que peur, désespoir, honte et peste
La tragédie sans héros de l'humanité
Une mauvaise pièce jouée sur des tombes, des cadavres.^[18]

Les rats qui dans *Le Serf* de Winkler courent dans les mangeoires des étales grouillent dans les poèmes de Trakl. C'est entre les deux écrivains un même

univers saturé de sensualité animale et de pourriture nichée dans les fruits dorés par le soleil de l'automne. Les forêts retentissent des mêmes cris d'agonie tandis que dans les champs, les corbeaux guettent les cadavres. Toutefois, il manque à Trakl le goût du blasphème et l'on ne sent pas chez Winkler cette tension dans l'attente d'une libération...

Contemporain de Trakl, Gottfried Benn (1886-1956) a livré dans *Morgue* (1912) des poèmes dont l'érotisme macabre n'est pas sans rappeler cette curiosité qui dans *Le Serf* pousse le narrateur au cimetière St Ruprecht de Klagenfurt à soudoyer le gardien du funérarium pour pouvoir contempler le bout des doigts bleuâtres et le visage cireux du cadavre d'un jeune prostitué. Le souvenir de Benn s'impose encore à la lecture de la description poético-anatomique du corps d'un travesti pendu dans la forêt : « Les pics épeiches et les hirondelles s'agrippaient à sa robe violette pour extraire de sa chair des vers et des coléoptères. Le mauvais temps avait endommagé le vernis rouge de ses ongles. Sa langue qu'il tira à la mort au moment de sa descente aux enfers avait déjà été dévorée par la vermine^[19]. » C'est avec une même délectation que Benn, médecin, s'enivrait de l'odeur des cadavres dans les salles de dissection et que son œil caressait les corps offerts en spectacle, laissant son imagination vagabonder dans les cavernes des viscères. Ailleurs, le cadavre de la jeune noyée de Winkler à qui les poissons ont déjà mangé les orteils n'est pas sans rappeler non plus l'Ophélie (1910) d'un autre poète expressionniste, Georg Heym (1887-1912), qui peignait la jeune morte avec une portée de rats dans les cheveux, une anguille sur la poitrine et un ver luisant sur le front.

Plus près de nous, c'est à Pasolini que renvoie l'œuvre de Winkler. Lorsque ce dernier met en scène deux adolescents qui, après avoir fait l'amour, se réfugient sous des couronnes mortuaires en décomposition, on songe au poète italien qui, dans le Frioul de sa jeunesse écrasé sous le soleil, découvrait entre les tombes du cimetière de Casarsa les plaisirs solitaires. C'est une même sensualité douloureuse qui réunit les deux écrivains, une même attirance pour les brutes dangereuses auxquelles on achète un moment de plaisir furtif en croyant fraterniser avec les déshérités de la création. L'impiété de Winkler emprunte beaucoup à ce credo sacrilège de Pasolini dans lequel le poète déclare croire « aux tendres lèvres et aux mains dures des gosses de quatorze ans qui se masturbent en riant sur les rives du Tagliamento »^[20]. C'est peut-être, du reste, la fin tragique de Pasolini qui guette Winkler au bout du chemin. Comme en proie à un inquiétant pressentiment, le narrateur du *Serf* s'interroge : « Est-ce qu'à la vue de ma mort, le sang et la semence d'un jeune Maghrébin couleront de mon nez ? »^[21]

Toutefois c'est peut-être dans une époque plus lointaine que l'écriture de Winkler plonge ses racines. Si sa langue est « baroque » par la prolifération des images, le foisonnement de l'imagination et la profusion des détails, sa sensibilité est « baroque » au sens qu'il convient de donner à ce terme en référence à une période de la littérature allemande distincte du maniérisme et du rococo. D'Andreas Gryphius à Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau en passant par Daniel Casper von Lohenstein, la littérature baroque allemande célèbre au beau milieu des ravages de la Guerre de Trente ans tour à tour la mort, le néant des choses terrestres et la beauté des corps promise à une prochaine agonie. Le *vanitas vanitatum* et le *carpe diem* s'y répondent. Winkler semble en avoir hérité le goût des cendres et le sens de l'urgence du plaisir. Il faut toutefois se garder de multiplier les références pour ne pas risquer de perdre de vue la singularité de l'écrivain. Or il est indéniable que, malgré ces similitudes, l'œuvre possède une tonalité qui lui est propre et qu'il convient sans doute de chercher, sur le fond, dans une audace inégalée dans le blasphème et, sur un plan plus formel, dans la répétition lancinante des images obsédantes de la mort et du désir, semblable au scénario compulsif d'un pervers.

L'écriture de Winkler présente, en effet, un curieux alliage de voyeurisme et de sadisme. De même que l'auteur se repaît à la vue des couleurs que la mort imprime aux corps, il semble – comme ceux qui torturent après avoir été torturés – éprouver de la jouissance à malmener la sensibilité du lecteur en le noyant sous les liquides putrides qui s'écoulent des cadavres, en le faisant tressaillir au son du bois des cercueils qui gonflent, en l'écœurant par des odeurs délétères et en lui infligeant des visions dantesques qu'il n'oubliera pas de sitôt comme pour, à force d'horreur, le faire mettre à genou et l'obliger à renier sa foi en Dieu ou en la vie. Lautréamont, pour sa part, avait dès le chant premier de Maldoror mis en garde le curieux : « les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre (...). Quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger. (...) Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre »^[22]. Winkler, lui, n'a pas tant d'égards pour son lecteur. C'est donc à ses risques et périls que ce dernier s'aventure dans l'œuvre...

En voyant se succéder ainsi page après page les figures récurrentes du catholicisme, du désir et de la mort, ce même lecteur ne peut s'empêcher de se demander si Winkler parviendra jamais à quitter la Carinthie de son enfance, à partir vers d'autres horizons, à s'ouvrir au monde et à laisser les morts enterrer les morts. C'est ce que le narrateur du *Serf* s'était promis : « Mort ou vif, je ne retournerai jamais dans ce village »^[23]. Manifestement, pendant longtemps Winkler en

a été incapable. Comme ces couples qui ne tiennent que parce que l'un est là pour alimenter la souffrance de l'autre, l'écriture du romancier a, des années durant, été tributaire des tourments infligés par la Carinthie. À l'instar de celle de Thomas Bernhard, l'œuvre de Winkler se nourrit de la haine. Il était donc nécessaire pour l'auteur de revenir toujours et encore aux sources de sa blessure afin d'en entretenir le feu. « Pour pouvoir écrire, il me faut retourner dans l'enfer dont je me croyais libéré^[24] », déclare le narrateur du *Serf*. Il semble pourtant que, depuis, Winkler se soit tourné vers d'autres horizons. C'est l'Italie du Sud qui fournit le décor du *Cimetière des oranges amères*^[25] (1990), c'est à Rome que se déroule l'action du roman *Natura morta*^[26] (2001) tandis que l'Inde est le théâtre de son dernier texte traduit en français, *Sur les rives du Gange*^[27] (2004). Pourtant, le changement de décor est trompeur. Est-ce bien un hasard si les processions funèbres napolitaines ressemblent curieusement aux cortèges carinthiens, s'il flotte dans les pages inspirées par le Gange un parfum de crémation et d'encens et si l'on sent dans les églises italiennes des odeurs de lys fanés et de cire brûlée ? Dans *Le Serf*, loin de sa Carinthie natale, le narrateur-écrivain notait déjà : « Et maintenant à Rome, assis devant ma machine à écrire, je sens à nouveau cette essence de violette » – dont on frictionnait le crâne de sa grand-mère, « parfois quand j'erre la nuit dans les rues sombres de Rome, j'entends toujours les cris de douleur qu'elle poussait »^[28].

Il n'y a, à dire vrai, rien d'étonnant à cela. Il est, en effet, des images et des sons qui ne vous quittent pas, des odeurs qui vous collent à la peau, des parfums entêtants comme l'encens qui ne vous lâchent plus. On n'oublie jamais tout à fait son enfance. Il y a des enfers dont on ne se libère pas.

**La vie en clair-obscur. La figuration
amoureuse dans le roman *La course
à l'abîme* de Dominique Fernandez**

Marius Voinéa

La résurrection artistique du Caravage, de son vrai nom Michelangelo Merisi, opère une double mise en scène : la matérialisation d'une passion hors normes s'appuie sur sa préexistence esthétique pour réhabiliter l'union de l'art et de la vie. L'accomplissement d'un amour « qui n'ose pas dire son nom » va de pair avec l'aboutissement de l'œuvre d'art grâce au principe de la figuration amoureuse, lien contemplatif et charnel d'une symbiose totalisatrice.

Si Benvenuto Cellini a vraiment eu le souci de restituer l'orfèvrerie de ses faits vitaux dans un livre de mémoires – *Vie de Benvenuto Cellini par lui-même*, Michelangelo Merisi, surnommé Caravage, du nom de son village natal, s'en est strictement tenu à son seul outil de création : le pinceau. L'histoire littéraire a perdu ainsi, par l'absence de témoignage, l'occasion de rendre tel quel *le clair-obscur* d'une vie extravagante, étrangement excessive. La recrudescence de l'image caravagesque reste, avant tout, fidèle à l'exotisme de son parcours. Certes, ce n'est guère le seul point fort de son unicité puisqu'il s'avère que le contexte historique de l'époque avait le don de faciliter un certain engouement pour ce genre d'artistes vagabonds. Selon l'avis des historiens, des artistes comme Duccio, Le Pérugin, voire Benvenuto Cellini avaient auparavant eu des démêlés avec la justice. Comme le Caravage, Cellini aussi finira en prison sans s'évader par la suite. Malgré ces points de ressemblance, ce n'est sûrement pas le fait du hasard que le fidèle apprenti de l'école lombarde va devenir un des peintres les plus mystérieux de son époque.

De ce fait, l'émergence d'une nouvelle identité artistique^[1] doit, chez Dominique Fernandez, sa consolidation à ce virtuel écart entre la voix et le corps. Alors le corps se dématérialise pour faire place à un cri de désespoir forcené à

portée atemporelle. L'artiste sans corps fait appel à une mémoire collective diaphane et neutre afin de déchirer le rideau de l'oubli :

Mon corps, on ne l'a jamais retrouvé. Jeté dans la mer ? Brûlé sur la plage ? Mangé par les fourmis ? Dévoré par les loups ? Ravi par les aigles ? Veillé et emporté par quelque âme pieuse ? Enseveli en cachette puis oublié comme un chien ? [...] ^[2]

Autrement dit, puisque le trépas de l'homme Caravage requiert la privation de son corps physique, unique trace d'un irréfutable statut social, le centre d'intérêt se déplace, par le biais de ce témoignage *post-mortem*, sur le corps artistique, seul usufruitier d'un siège immortel. ^[3] Celui-ci ne peut engendrer, en conséquence, qu'une voix revendicatrice, démoniaque au gré d'une correspondance inédite des défaillances moyennant laquelle l'être sans sépulture s'apparente à merveille à l'artiste sans biographie :

Mes biographes se sont demandé pourquoi on n'a retrouvé aucun de mes dessins. Seul de tous les peintres italiens, je ne suis connu que par des tableaux. ^[4]

Une fois de plus, c'est l'œuvre picturale qui servira de pis aller à un je prospectif atemporel s'abreuvant à la même source créatrice de l'image, noyau dur de l'œuvre picturale. De cette façon, celle-ci perd intrinsèquement sa fonction esthétique de base et hérite d'une mission ontologique, destinée à mettre de la lumière sur une vie absconse, marginalisée par son opacité. Loin d'être une simple reconsidération du mythe, la résurrection artistique de Caravage n'est donc guère banale. Dominique Fernandez s'appuie de tout son poids créateur sur le socle de l'art pour revivifier les contours de ce destin absous par le mariage d'une vie vacillante avec l'appogée d'une œuvre à caractère universel :

[...] Une vie consacrée à l'art ne peut être qu'en guerre avec ce qu'il est convenu de respecter. La plupart des artistes s'arrangent avec leur conscience et n'entrent en révolte contre le monde que du peu qu'il faut pour ne pas mettre leur carrière en péril. [...] ^[5]

Le clivage entre la vie et l'art, bien qu'*a priori* très abstrait, permet d'identifier la dimension de ce retour favorisé par l'emprise du milieu artistique puisque la démarche caravagesque, facilitée par Dominique Fernandez, ne relève guère d'un retour en paix au nom d'un train de vie paisible. Dès le début, le regard rétrospectif toise le magma vital prêt à sourdre du néant. Puisque le combat envers la vie est désormais perdu, la remémoration fernandézienne n'est pas simplement

propice à l'abolition des contraintes temporelles, mais se met surtout au service de l'introspection :

[...] Regardez ce que j'ai fait de ma vie ! Un précipice, un cloaque, une course vers la mort.^[6]

Héritier de son passé, enclavé dans son époque, le Caravage rend compte de ses faits vitaux à une postérité dont il se rapproche énormément grâce à l'imagination romanesque. Pour Dominique Fernandez, l'enjeu n'est ni historique, ni purement biographique. Il est à mi-chemin d'un parcours que l'auteur gère avec les outils de l'art, plus particulièrement de la peinture. En ce sens, Dominique Fernandez puise son énergie romanesque dans l'envergure de ses modèles. À l'instar d'un peintre en quête de futurs sujets, l'écrivain plonge dans le nébuleux de l'histoire de l'art pour réhabiliter des identités artistiques paradoxales. Toutefois, celles-ci ne sont pas suspendues de tout ancrage socio-historique ; la tâche en est donc d'actualiser le mythe et ce, d'une manière polémique, guère tributaire à l'héritage historique, tout en gardant la cohérence des faits qui construisent la personnalité de l'artiste. Sans être mièvre ou quelque peu romancé, l'épique devient luisant comme l'étain grâce à son côté polémique qui frôle la thèse sans pour autant s'en laisser envahir. Le retour de l'artiste n'est donc pas qu'une simple lubie identitaire. Ceci implique un immense travail de manufacture par le biais duquel l'œuvre sert de pendentif à un vécu ténébreux dans le but d'en donner une image plus transparente, plus entière. Ainsi, l'amorce du roman renoue avec l'équivoque circonstancielle de la mort. Ceci donne la possibilité au romancier de mettre en scène une *voix off*, fidèle à la voix artistique d'origine, une voix à même de confectionner le réel avec les outils de l'art au service d'un principe immanent de réfection identitaire. La méditation transcendante dont hérite la même *voix off* offre l'occasion à l'artiste fernandézien de renchérir sur les doutes concernant les circonstances de sa mort. Le ton n'est ni nostalgique, ni rêveur. Le discours est, d'entrée de jeu, plutôt enclin à une mise au point définitive ayant un caractère punitif :

Je ne ferais pas seulement un nom, comme n'importe quel artiste, mais un nom d'opprobre, un nom d'infamie. Le monde, je le remplirais d'une clameur scandaleuse. Je frapperais fort pour me faire entendre.^[7]

En outre, ce retour se produit au nom d'une réévaluation des modèles culturels dont le Caravage se veut le porte-parole exemplaire, le seul à pouvoir exempter de tout tort les gens ordinaires, porteurs maudits des maux de la vie. Une fois de plus, le côté *deus ex machina* de l'artiste resurgit pour circonscrire son

aura emblématique, régulatrice. Son parcours vital acquiert une valeur symbolique, eu égard à cette typologie dantesque du malfaiteur :

Les gens de sac et de corde au milieu desquels j'ai vécu, mon siècle en regorge : voleurs, prostitués, impies, sacrilèges, sodomites, ivrognes, efféminés, séditieux, assassins, tous ceux à qui Saint-Paul dénie le royaume de Dieu.^[8]

L'image du malfrat, du maraudeur s'oppose, sous le poids du catholicisme dominant de l'époque, à l'humain en quête de bénédiction, au mystique terrien. À un autre niveau d'appréhension, ceci se rapproche surtout du prototype artistique. Selon Jean-François Wignart, ce rapport qui tend à transformer, au nom d'une contre-culture, un rapprochement pareil en assimilation totale de la part de l'artiste viserait une façon de narguer le principe de l'ordre pour assurer la survie de ces promoteurs de la marginalité humaine.^[9] Pour le Caravage, ladite dichotomie, aussi incertaine qu'elle soit, trouve son écho dans l'art dès l'instant où peindre un saint, ce n'est guère obtenir une image pieuse. Fidèle élève de Giotto, le Caravage ne saurait produire l'image religieuse que selon une maïeutique dialectique, aux prises avec tout genre de mimétisme :

Si je cherche à dater le début de mon intérêt pour la peinture, c'est à cette rencontre avec Giotto que je dois remonter. [...] Il m'a appris à faire le départ entre une image pieuse et une œuvre d'art.^[10]

La relation presque physique de l'artiste avec les sujets religieux, qu'ils soient créés ou tout simplement contemplés à distance, est donc de nature éminemment désacralisée. Nul doute que l'immersion artistique dans le profane enfante, chez l'artiste peintre, l'attraction physique. Il s'agit d'un parcours initiatique permettant à l'artiste de poursuivre sa quête de la *pureté*, indispensable à l'accomplissement de son œuvre. Malgré tout, pour Roger Caillois, les notions de pur et de l'impur relèvent exclusivement du domaine religieux.^[11] Par conséquent, la pureté serait, selon le philosophe français, en rapport étroit avec la sainteté. Être essentiellement profane, l'artiste peut y aspirer par la seule voie de la rédemption artistique, puisqu'une force obscure, charnelle, l'ensorcelle, l'entraînant dans un monde immoral où l'amour et le plaisir sont les maître-mots qui gouvernent tout principe vital. En dehors des contraintes religieuses, le Caravage suit donc un parcours expiatoire *sui generis* : si, par l'amour et à plus forte raison, par la fornication, il tombe dans le piège de la souillure morale à la suite d'une union pécheresse, seul l'art peut lui permettre d'atteindre la sainteté selon un rite de purification semblable aux plus acharnés mystiques. L'être saint et souillé se rejoint

dans la même carapace protectrice de l'art au nom de l'affranchissement éternel. Ceci n'est pas sans évoquer les traditions ancestrales selon lesquelles « saint » et « souillé » proviendraient, à l'origine, d'une même gamme sémantique. « Il résulte que la souillure et la sainteté, même dûment identifiées, conseillent également une certaine prudence et représentent, en face du monde et de l'usage commun, les deux pôles d'un domaine redoutable. C'est pourquoi un terme unique les désigne si souvent jusque dans les civilisations les plus avancées. »^[12] Il en découle, là encore, que les oppositions s'attirent et s'annihilent réciproquement à la recherche d'une même quintessence, car l'inédit d'une telle quête réside justement, chez l'artiste peintre, dans l'enfreinte d'un interdit. Pour le Caravage, c'est la prohibition d'un type de sexualité considéré comme déviant qui le pousse à la transgression des lois communes en vertu du même principe d'absolution. Ce principe, l'artiste n'est pas à même de le chercher dans la morale religieuse, en l'occurrence, dans le christianisme, pour la simple bonne raison que celle-ci est anachronique à la convoitise ancestrale du sexe, à l'envie sexuelle. Les représentations de tout genre dans l'art primitif montrent explicitement cette dissemblance. « Les documents de la préhistoire sont frappants : les premières images de l'homme, peintes aux murs des cavernes, ont le sexe levé. »^[13] Figure emblématique de la sensualité, l'artiste raffine ses envies sexuelles par l'invocation de l'érotisme. Georges Bataille assimile la nature de l'érotisme à la conscience même de la mort. C'est le sens d'une vraie existence artistique que Dominique Fernandez met en valeur par l'immixtion de cette voix d'outre-tombe qui, en assimilant l'amour homosexuel, à l'état de paria et au trépas rehausse l'érotisme au rang d'un idéal absolu qui mène l'être humain vers la complétude. « En effet, selon l'apparence, à tous les yeux, l'érotisme est lié à la naissance, à la reproduction qui sans fin répare les ravages de la mort. »^[14]

Selon une relation de cause à effet grâce à laquelle l'héritage culturel engendre des mythes, la seule vraie mythologie prétendument authentique recouvre le monde gréco-latin. C'est pour cela que le Caravage fait renaître le modèle de Bacchus en la personne d'un de ses amants :

La mythologie sera toujours un excellent alibi pour l'artiste qui veut s'affranchir du cadre ecclésiastique. Il me semble que tu en sais quelque chose : avoir intitulé Bacchus le portrait que tu as fait de ton ami ne procède-t-il pas du même calcul ?^[15]

Finalement, le modèle artistique fernandézien, celui dont le Caravage compte explorer les traits, parvient à dissocier, par sa présence, l'image qu'il renvoie aux autres de la constance de son être. Plus concrètement, l'existence physique et morale du modèle en tant qu'être de chair et de sang épouse son contraire

artistique selon un processus d'homogénéisation parfaite du bien et du mal. Sa transfiguration artistique répond, d'une certaine façon, à la loi du talion mise au service d'une parité certaine, bien que précaire, visant les deux faces d'un même modèle.

Ainsi, l'artiste dévoile un secret intime de sa création : la vie comme l'art a besoin de pousser à son extrême limite toute notion de maîtrise jusqu'à en faire un théâtre d'opérations de la possession. Ainsi, selon le Caravage, pour enfanter son modèle, il faut, avant tout, s'appropriier son sujet et ce, aussi bien dans l'art que dans la vie :

Un sujet qui ne soit pas devenu mien, d'une façon ou d'une autre, n'est pas un sujet pour moi.^[16]

Ses ébats amoureux avec Mario seront, en fin de compte, la source d'un tableau fort apprécié par le cardinal : *Garçon à la corbeille de fruits*. En revanche, pour le Caravage, ledit tableau n'est qu'un prétexte pour l'exploration du corps de son amant. Considérer Mario comme le vrai déclic dans la réalisation du portrait de Bacchus relève, avant tout, d'un défi amoureux. L'érotisme du regard prime, dans ce cas de figure, sur le souci esthétique. Une fois de plus, l'artiste investit le décor intime de symboles doubles dans le but de sublimer la vie par l'art, de l'épurer de toute inconvenance. Ainsi, Mario apparaît torse nu, alors que le drap froissé et taché de la nuit précédente ne témoigne plus de leurs convulsions amoureuses mais devient, sous le pinceau du Caravage, le vrai symbole de la pudeur et de la vertu. Une mécanique des contraires s'instaure alors entre la vie et l'art : toute forme de perversité mise au service de l'art devient une ode à la candeur. En fin de compte, Bacchus sera un personnage abouti puisque Mario, cible d'un amour indéfectible, se plie merveilleusement aux exigences artistiques du peintre. En conséquence, l'artiste en profite pour faire une connaissance affinée du corps de son amant. Sa passion amoureuse prend des proportions démesurées jusqu'à devenir le déclencheur d'une vraie relation charnelle fusionnelle. Grâce à cette œuvre d'art, il n'est plus question de séparer l'artiste et le modèle, de la même façon que les deux amants seront indissociables, l'un étant l'alter égo de l'autre.

Mais tout apogée appelle sa chute. Ayant désormais atteint l'extase dans la fusion charnelle des deux êtres, l'art met le peintre face à un nouveau défi : le macabre. Plus explicitement, le cardinal demande au Caravage de peindre la Méduse. Pour cette toile, la fameuse mécanique des contraires se détraque produisant des effets étranges. C'est toujours Mario qui servira de modèle pour ce nouveau sujet. Le Caravage s'ingénie audacieusement à créer l'effet escompté. La Méduse apparaît sous des flots de sang, la tête coupée, les artères sectionnés :

un être complètement décapité. Pour ce qui est de l'adresse créatrice, la toile peut facilement être rangée à côté du *Garçon à la corbeille de fruits*. Toutefois, un seul dé clic ne s'est plus produit. En mettant tout son savoir-faire dans la réalisation de ce tableau, l'artiste a osé fondre l'image de son modèle amoureux dans l'archétype de son sujet. C'est pour cela que Mario et la Méduse deviennent un seul et unique personnage. Toutefois, dans ce cas de figure, le double est une figure menaçante, chancelante et en même temps coupable, un être bicéphale condamné à porter le fardeau esthétique dont il se fait munir par l'artiste. En effet, la poétique du regard pourvoit l'amant d'un poids symbolique qui, à l'origine, ne lui est guère propre. Ce nouvel habit engendre son statut de modèle, statut ignoble et fautif qui entravera sa relation amoureuse avec l'artiste tout en la compromettant. L'arbitraire du signe esthétique le rend coupable de sa connotation symbolique. Étant le modèle pictural d'une œuvre d'art qui symbolise le massacre, il sera voué à l'implacabilité de la rupture, à la perte amoureuse. Vues les circonstances, Michelangelo ne peut qu'en déceler les signes prémonitoires :

Ma Méduse est une femme décapitée. Le sang jaillit à gros bouillons des artères sectionnées. La première de mes « têtes coupées. » En même temps : la tête de Mario. Montrer la tête de Mario hideuse et séparée du tronc, brandir ce tronçon mutilé et sanglant, n'était-ce pas avoir la prémonition de la rupture ?^[17]

Autrement dit, l'éternel divorce entre la vie et l'art repose sur un décalage immanent entre les contraintes de l'esthétique et les pulsions vitales de l'être humain. Le principe de base étant d'attribuer à l'identité de l'être aimé l'image esthétique de son sujet en vue d'obtenir le produit artistique souhaité, il est difficile de ne pas percevoir dans ce défi, l'écart creusé par le même amont de l'art. La fameuse dichotomie nietzschéenne de l'apollonien et du dionysiaque équivaut, dans ce cas de figure, à l'irruption d'une réalité artistique incarnée par la Méduse qui emboîte le pas à l'ineffable du sentiment amoureux. La métamorphose de l'objet artistique en modèle est partie intégrante d'une poétique du regard biaisée par la notion de désir. Toute la complexité du modèle repose justement sur ce glissement subreptice de l'objet dans le modèle. « Plus le modèle se transforme en obstacle, plus le désir tend à transformer les obstacles en modèles. »^[18] Par conséquent, l'ambiguïté du modèle artistique amenuise le rapport entre l'être amoureux et la cible de sa passion. La création se soumet ainsi aux règles d'un rite sacrificiel pour aboutir à l'œuvre achevée. Ainsi, l'artiste est amené à sacrifier son amour sur l'autel de l'art. Pour réussir son tableau et exploiter au maximum les capacités d'un quelconque modèle, Michelangelo trompe son amant. Mario devient par la suite le grand perdant de ce combat. Si, dans un premier temps, son aura mystérieuse

d'insoumis devient la proie d'une fauve sensualité, il lui faudra ensuite expier la peine de sa nouvelle condition de modèle. Sans l'intrusion de l'art, la fusion des deux êtres serait sans doute devenue définitive. En revanche, investi d'une lourde charge symbolique, Mario se fait expulser de sa vie de couple à cause justement de la connotation que son double, à savoir le modèle artistique, incarne. Son lien amoureux avec Michelangelo se rétrécit et devient problématique dès l'instant où le symbolisme de sa présence précède l'apparition de sa silhouette.

Pour satisfaire les exigences esthétiques du cardinal, Michelangelo sera amené à changer de modèle artistique. Mais est-ce que ce changement entraînera un autre choix amoureux ? La réponse est donnée par le cardinal et s'avère être beaucoup moins tranchante. En tout état de cause, l'apparition de Rutilio démantèle l'univers intime de l'artiste amoureux. Le jeune homme est l'amant parfait, un partenaire idéal fonctionnant selon le principe de l'acquiescement et de la tolérance, voire de l'obéissance éberluée. Dans ces conditions, les règles ne peuvent être que trop simples : pour pouvoir servir de modèle à Michelangelo, celui-ci devra parvenir à assouvir également ses envies sexuelles. De l'autre côté, l'artiste sera obligé de sacrifier son amour pour poursuivre l'aventure esthétique de l'œuvre totale. Seulement, il ne s'en sentira pas capable et choisira de fonctionner par demi-mesure, quitte à tromper ses idéaux artistiques antérieurement évoqués, selon lesquels l'artiste a l'obligation de chercher par tous les moyens la plénitude tout en rejetant les actes tronqués. Voué à l'opportunisme érotique, il convoitera Rutilio sans être capable de rompre avec Mario. Cette double attraction engendre un cercle vicieux censé réunir les deux amants modèles sous la forme hostile de l'exclusion passionnelle. Si dans le champ artistique, cette variation est source de richesse créatrice, tel n'est pas le cas dans leur relation au quotidien où le rétrécissement du rapport amoureux entraîne, chez Mario, une volonté faramineuse de vengeance et une incommensurable forme de jalousie. Malgré l'accomplissement de la vengeance, la passion amoureuse continuera à guider les pas de Mario pour qui la renonciation à sa passion amoureuse coïncide, dans le champ de l'art, avec l'éradication de son créateur. C'est pour cela qu'il accepte presque inconsciemment car mené par sa jalousie, cette euphémisation de sa passion mise au service d'un jeu d'intrigues mitigé, inconsistant. De son côté, l'artiste s'y complait sans remords tout en s'enfouissant dans les bras de son nouvel amant. Comme la relation avec Rutilio est dépourvue d'exigences, Michelangelo en profite pour trouver un moment d'apaisement par rapport à la tension provoquée par Mario :

Dans ses bras, qu'il passait derrière mes épaules et laissait pendre dans mon dos pour ne pas m'étouffer, je me reposais des exigences de Mario.^[19]

Si sexuellement, l'homme Michelangelo est un être épanoui menant à bonne fin une quête dont il s'était fait un fil conducteur dans la vie, l'artiste commence à ressentir une certaine limite thématique de sa création à cause de l'exploration prolongée des mêmes sujets artistiques. Conjointement, la jalousie de Mario transforme l'envie sexuelle de l'artiste peintre en une véritable obsession :

La jalousie de Mario m'avait inoculé, comme une maladie, l'obsession du sexe. Cette obsession avait peut-être faussé mon art, en me limitant à une gamme trop étroite de sujets.^[20]

Ayant suivi un parcours à rebours, l'arrière-goût de la mort ne parvient pas à amadouer cette corporalité dépendante de sa voix d'outre-tombe. C'est juste l'occasion de faire un rappel dithyrambique d'une destinée factice, traîtresse impitoyable de toute ambition grandiose. Il devient évident que l'artiste, avant tout humain, est *un être-pour-la mort*, selon l'acceptation de Martin Heidegger développée dans *Être et temps*.^[21] Par ailleurs, si la rupture d'avec Mario se produit, avant tout, dans le champ de l'art, Rutilio sera soumis exactement au même traitement de la part de son concubin, à savoir que la morgue angélique de l'amant, appât incontournable pour le pinceau libérateur de l'artiste, fera l'objet d'une approche artistique servant à reconstruire le personnage biblique d'Isaac. Comme dans le cas de Mario, l'artiste est amené à examiner le corps de son nouvel amant pour rendre l'image d'un Isaac décapité, égorgé. L'obéissance naturelle de Rutilio correspond parfaitement aux exigences artistiques du tableau. Celui-ci est prêt à tout faire pour ne pas trahir les doléances esthétiques du maître. En revanche, cette soumission aveugle interpelle l'être amoureux, familiarisé plutôt avec l'envoûtement de la séduction. Si Mario se laisse vaincre par l'intensité macabre de sa représentation picturale, Rutilio péchera par son innocence. Le guet-apens créateur dans lequel il se laisse entraîner enterrera définitivement sa relation amoureuse avec Michelangelo :

Quand Rutilio se releva, la joue meurtrie par la pierre, le cou marbré de plaques rouges imprimées par les doigts du cuisinier, je sus que je ne l'aimais plus.^[22]

En même temps, l'expiation artistique des maux de la vie ne correspond en aucun cas à une absolution définitive et ce, notamment aux yeux d'un pouvoir ecclésiastique extrêmement contraignant et punitif. Protégé par sa relation de mécénat avec le cardinal, l'artiste avait pu jouir pendant un bon laps de temps d'une liberté d'expression considérable. Ayant comme simple gage de sa fidélité l'observation des sujets imposés par son tuteur, l'artiste avait libre choix pour tout

ce qui concernait la nature de ses représentations artistiques. Grâce au protectorat offert par le cardinal, personne influente, mais surtout, être douée d'une intelligence artistique rarissime, l'artiste pouvait, dans un premier temps, s'offrir le luxe de vivre à l'écart de toute idée de censure. De surcroît, cette protection lui vaut également une certaine renommée dans les milieux aisés de l'époque. La plénitude de sa liberté sera, malgré tout, transitoire. Ses goûts amoureux considérés comme trop libertins par une société ecclésiastique terriblement conservatrice ne pourront pas perdurer, d'autant plus que Michelangelo ne devient pas un hors-la-loi pour ce *qu'il fait*, mais plutôt pour ce *qu'il crée*. En vérité, une certaine aura d'anonymat doublée par le même principe protectionniste aurait certainement assuré la durabilité de cette vie enfouie dans les méandres de la débauche amoureuse, à l'insu des ogres ecclésiastiques. Mais c'est justement la diffusion de ses œuvres qui rendent publics ses penchants intimes. La gloire dont l'artiste jouit dans Rome est, en effet, à double tranchant. Si d'une part, celle-ci peut assurer la pérennité de l'œuvre, elle condamne avant tout l'artiste :

Mes ouvrages étaient trop connus dans Rome pour qu'il [le cardinal] feignît de les ignorer ou tentât de les cacher.^[23]

Par conséquent, à défaut d'autres échappatoires, le jugement s'avère implacable. L'œuvre caravagesque est loin d'observer les directives du Concile de Trente. Une commission ecclésiastique extraordinaire est donc réunie afin de délibérer sur la moralité de cette œuvre aussi controversée qu'ensorcelante. Le procès artistique dont fait l'objet l'œuvre touche indirectement l'intimité de l'artiste. Autrement dit, l'instance ecclésiastique souveraine met au tamis l'œuvre artistique afin de déceler l'immoralité de sa vie :

Principaux griefs : je peignais des tableaux non seulement profanes, mais dépourvus de toute intention morale.^[24]

Le cardinal tente éperdument de couper court à cette frénésie justicière en demandant à Michelangelo de réaliser expressément des toiles n'ayant que des modèles féminins. À l'évidence, la démarche cherche à dissimuler la thématique sexuelle fortement orientée qui traverse l'œuvre de l'artiste. Mais une fois le voile levé, il est difficile d'obnubiler la force du regard créateur dont les seules cibles sont les êtres dépravés, méprisables. Fidèle à sa vocation artistique, Michelangelo ne peut offrir l'image figurative de la Madone du *Repos en Egypte* que dans la transposition esthétique d'une prostituée siennoise. De la même façon, l'image d'une femme altière telle que Catherine d'Alexandrie ne peut être représentée que par un autre personnage féminin aux mœurs douteuses. Ainsi, l'idéalisation

contrite de la vulgarité de Filide, autre prostituée de la Place Navona, reste la seule voie envisageable pour atteindre l'élévation artistique. En mettant, par-dessus le marché, dans les mains de Catherine d'Alexandrie une épée, autre objet interdit par le pouvoir ecclésiastique que le symbolisme de l'art peut gracieusement transformer en symbole phallique, Michelangelo pousse à son paroxysme l'envie d'enfreindre les règles. Paradoxalement, ce n'est pas le cardinal qui se chargera à lui en faire la remarque, mais son amant trahi, Mario :

On dirait que tu ne prends plaisir, constata aigrement Mario, qu'à des actions interdites par la loi.^[25]

Cette remontrance, aussi bénigne qu'inquiète, aura malheureusement comme écho la voix du président d'un *tribunal d'honneur* dont le rôle est de prouver la dénaturation des icônes religieuses :

Je trouve inadmissible, déclara le président, que le peintre ait donné les traits de femmes de mauvaises vies à des saintes les plus respectées de l'Église.^[26]

Se mettant au service d'un art oratoire maîtrisé avec beaucoup d'adresse, Dominique Fernandez vise à transformer ce procès d'intention en théâtre herméneutique. Le délit de moralité reste au centre des préoccupations idéologiques de chaque intervenant, qu'il soit accusateur ou défendeur. Chaque toile fait l'objet d'une vitupération acerbe relevant obstinément le train de vie marginal de l'artiste. Les idéologies fusent, les propos moralisateurs se prêtent, avec une écrasante majorité, à identifier, dans l'ensemble de l'œuvre, la débauche vitale de l'artiste. Hormis le cardinal, la plupart des jurés détectent dans son savoir-faire un goût exacerbé pour la perversion. Au fil des imprécations, le symbolisme de l'œuvre perd pied par rapport à l'inextricable logique de la vie. Une fois levé le rideau de l'œuvre, l'herméneutique devient une pièce à conviction servant à prouver la frivolité du peintre. En tout état de cause, par cette théâtralisation de l'interprétation, le romancier s'ingénie à examiner le rapport fataliste qui lie l'artiste à une espèce de *forma mentis* de son époque. N'ayant pas d'impératif moral, l'artiste ne peut pas fonctionner selon ce type de contraintes : il est maître et victime de ses propres pulsions cathartiques, en fonction desquelles il s'avère capable de relever tout défi que la scène de la vie égrène sur son estrade.

C'est pour cela que toute tentative de la part des juges d'entraîner l'artiste peintre dans l'équivoque de l'interprétation bute contre le regard ostentatoirement naïf de celui-ci. À l'évidence, le fait de jauger le symbolisme du lierre, tel qu'il est présent dans le tableau du Bacchus n'a pas lieu d'être un acte propre au créateur.

Interrogé sur son intentionnalité première, la réponse du peintre ne saurait être que trop lapidaire :

Éminence, dis-je, l'idée m'est venue comme ça...^[27]

L'innocence de l'artiste, quelle soit jouée ou voulue, provoque la fissure du tissu interprétatif. Ce n'est que l'enjeu moral attribué à l'œuvre qui discrédite l'artiste aux yeux de ses contemporains par ce fait de jeter l'anathème idéologique sur une entité foncièrement régie par d'autres principes que l'unanime morale cléricale. C'est pourquoi dans ce théâtre des interprétations moralisatrices, l'artiste doit justifier son art par un recul spontané par rapport à l'ordre interprétatif imposé. D'ailleurs, Susan Sontag voit dans la nature de l'interprétation la source d'un écart abusif et insensé que l'interprète s'attribue gratuitement en manipulant l'objet artistique. « Le but de tout commentaire artistique devrait être désormais de rendre l'œuvre d'art – et par analogie, notre propre existence, plus réelle à nos yeux, et non pas de la déréaliser. »^[28] Tel est le délit commis par le pouvoir cléricale dans l'approche herméneutique de l'œuvre caravagesque : l'extrapolation éthique de l'œuvre d'art étend ses tentacules lubrifiés dans l'organisme purifié de la vie pour en relever les tares cachées, méconnues par la société de son temps. Pourtant, si l'artiste récuse tacitement les fondements de ce principe, c'est simplement parce que la pensée abstraite de l'instance cléricale érode l'œuvre d'art en l'éluant par l'emprise aveuglante de la distanciation interprétative.

De la même façon, pour ne pas être banni de la Cité, l'artiste, à l'instar du poète chez Socrate, devrait correspondre aux critères de neutralité dans l'appréhension de tout sujet d'œuvre d'art. « [...] cette société impose ses principes moraux à l'individu dont le comportement est ainsi déterminé par des volontés anonymes venues de l'extérieur que par sa personnalité propre. »^[29] Milan Kundera énonce ce que Dominique Fernandez définit comme étant le propre de l'artiste : *l'état de paria*. Simplement, l'artiste fernandézien est sujet à un état de grâce qui contient en germe la notion de désir sexuel. Celle-ci est, à la fois, source d'inspiration artistique et fil conducteur dans la vie. L'impossible union des deux concepts dans un tout unitaire est la base même de son exclusion. Cette frénésie herméneutique vouée, d'entrée de jeu, à un seul dénouement envisageable est soudainement détournée par un événement imprévu : la mort de son Excellence Filippo Néri. Le tribunal se voit obligé de déclarer séance levée avant même d'avoir lu le verdict. De son côté, Michelangelo se retrouve exempt de toute peine grâce à cette mort impromptue que la voix d'outre-tombe ne peut qu'investir d'un sourire ironique. La délibération sera donc officieuse, pérorée dans l'enclos d'un non-dit sur lequel tombe le rideau de ce théâtre de la moralité :

Le cardinal Del Monte vint à moi et me dit : «Tu es sauvé.»^[30]

Le non-lieu justicier, œuvrant tacitement à la délivrance de l'artiste, trahit indirectement une fissure dans l'immutabilité de ce système : figure de la débâcle amoureuse, Michelangelo se soustrait à l'étau oppressif ecclésiastique grâce à l'imprévu d'une mort qui sème le désordre. Le démantèlement de ces deux univers concentriques, scrupuleusement stratifiés, intégrant le social et le religieux dans le filet de la morale s'ajuste aux rythmes destructifs d'une libération dont l'artiste fait son seul objet de recherche. Bien que providentielle, cette libération se produit sous le signe de la rupture, de l'aléatoire moyennant lesquels l'artiste échappe à l'incommensurabilité du verdict grâce à une fatalité qui lui est favorable. Sa débauche amoureuse emboîte, par conséquent, le pas au vacarme religieux et social provoqué par le trépas d'une personnalité de l'église.

En tout état de cause, dans le silence soudain d'après la tempête Michelangelo dénicher la silhouette de Mario, amant fidèle, prototype idéal d'une tendresse dévouée, symbole d'un amour sans équivoques dont la force inaltérable finira par le rendre mal à l'aise :

Douter qu'il eût *péché contre l'amour*, comme il disait, refuser de le juger *infidèle, traître, parjure*, parce qu'il n'avait pas été sans goûter la nouveauté de l'aventure [...], c'eût été lui révéler que j'avais une autre conception de l'amour ou, pour le dire en termes plus francs, que je ne l'aimais pas de cette passion forcenée et exclusive qu'il me portait.^[31]

Telle est donc la nature de ce porte à faux, acte essentiellement soumis à la polyphonie amoureuse : si Michelangelo chasse l'inédit de l'expérience amoureuse, Mario se fie plutôt à l'irréversible de sa conceptualisation. Stendhal traduit la multiplicité de ces divergences par la classification de la nature même de cette relation. Ainsi, l'incompatibilité ponctuelle entre les deux êtres réside, selon l'auteur de la *Chartreuse de Parme*, dans le type différent d'amour que leur passion incarne : Michelangelo serait, par conséquent, sujet à *l'amour-goût*, un amour platonicien ayant comme maître-mot *la délicatesse*, alors que Mario risquerait plutôt d'être habité par *l'amour-passion*, feu ardent duquel s'empare la combustion intérieure du sentiment.

Êtres stendhaliens par excellence, Michelangelo et Mario poursuivent leur quête amoureuse indépendamment de l'idéologie à laquelle ils s'en remettent. *Dans ce musée idéal de Stendhal*, l'alchimie amoureuse peut être à la fois source de désaccord et de réconciliation soudaine. Ayant ouvertement déclaré son admiration pour ce maître incontestable du roman moderne, Dominique Fernandez entreprend de

suivre les pérégrinations érotiques de Mario, en l'absence de son créateur. Le but en est de démontrer les failles de cette incandescence passionnelle dont la chute s'avère être physiologique. Comme dans l'art, les chemins bifurquent également dans la vie : Mario succombe aux pressions du vil et pas moins viril Ranuccio qui le possède sauvagement. En tant que jeune vertueux, fidèle aux valeurs nobles de la vie, Mario se sent avili, déshonoré. Tel n'est pas le cas de Michelangelo qui y voit plutôt l'origine d'un fait banal, extérieur aux secrets de l'amour. C'est pourquoi il n'est même pas disposé à combattre en duel pour sauver l'honneur de son amant :

Je le regardai abasourdi. « Ranuccio est un spécialiste de l'escrime, Mario ! un tueur professionnel ! Demande-moi n'importe quoi mais pas de me faire embrocher par ce type ! »^[32]

Certes, l'amour que Michelangelo porte à Mario n'est guère commun, mais correspond, malgré tout, aux limites de l'autosuffisance. Nul geste sacrificiel ne saurait lui être utile, nulle tâche trop osée ne l'ennoblirait. En fin de compte, Michelangelo aime d'un fier amour un être trop passionnel, trop enclin à l'effusion. Non qu'il ne soit suffisamment digne d'une telle passion, mais l'artiste exige d'un sentiment aussi exquis, une certaine froideur qui lui permette d'être distant, puissant, souverain. Si vraiment autosuffisance il y a, ceci correspond à la nature intime de l'artiste qui, pour exister, doit se laisser submerger par le pouvoir créateur. L'amour et la création deviennent ainsi l'apanage d'une même vocation vouée à une harmonisation irréprochable, au mariage parfait des mêmes tâches au service d'une quintessence commune régie par un régime d'absoluité fonctionnelle. « L'amour devient, aussi bien que l'art, un moyen d'expression personnelle. »^[33] À l'orée d'un tel jugement, il est facile de percevoir le déploiement subversif d'une essence double vouée, malgré tout, à l'échec. L'impossible tâche d'une pareille nature d'être repose justement sur le fait que l'art, à la différence de l'amour, se soumet aux règles d'un principe créateur censé engendrer son produit final à partir d'un modèle réel, alors que l'amour s'affranchit simplement d'un sujet élu à l'aide des principes intimes de l'effusion sentimentale la vision d'une passion inassouvie. « [...] son projet est voué à l'échec, car on ne peut créer une femme, comme un roman ou un poème, au cours d'une méditation solitaire. »^[34] Pareillement, l'amour homosexuel s'écarte inéluctablement du principe créateur pur, tributaire plutôt à l'émergence libre de l'objet artistique qu'à l'osmose avec sa cible amoureuse. En définitive, les défaillances d'une harmonisation factuelle entre l'amour et l'art font rebondir l'inexorable présence d'une *genèse mimétique* que l'art se propose de combattre, alors que l'amour a seulement la force d'embrasser.

En dépit de toute opposition, le seul point de ressemblance entre l'affect amoureux et l'affect créateur réside dans la justification d'une *conception figurative*. L'art, en l'occurrence, la peinture s'apparente au sentiment amoureux par la figuration de son élan affectif, à cette différence près que, si dans l'amour, ce rôle figuratif est purement mimétique, dans l'art, grâce à la représentation, il se légitime par l'immersion de son contenu dans une réalité donnée. En effet, la théorie platonicienne de l'œuvre d'art comme copie parfaite de la réalité n'est plus de mise. L'art submerge depuis des siècles d'une réalité extérieure pour circonscrire une nature subjective de l'artiste. « Que l'œuvre d'art soit définie comme représentation (le tableau, copie d'une chose réelle) ou comme expression (l'art, geste ou message de l'artiste), le contenu est considéré comme distinct et primordial. »^[35] Tel n'est pourtant pas le cas de l'amour, processus intimement lié à l'évaluation imitative de sa manifestation. L'artiste n'est donc pas capable d'aimer comme un être ordinaire, car il est incapable d'imiter. De là découle un profond sentiment d'impuissance, de remise en cause, de doutes. En ce sens, l'esthétique amoureuse reconstruite par le romancier s'attache à une logique dialectique : si Dominique Fernandez perçoit le processus créateur en rapport polémique avec l'acte amoureux, c'est justement dans l'effort de glisser dans la conception caravagesque de l'art et de la vie les préceptes d'une morale moderne. La Renaissance serait déjà au même titre que la modernité, grâce à son esprit de rupture dont le Caravage incarne parfaitement les valeurs, l'apanage d'une *extériorisation figurative*. Décidemment, le regard que l'artiste porte sur la passion amoureuse est d'ordre figuratif en ce sens que ceci dépend foncièrement du choix de son sujet. Comme dans la peinture, l'artiste, être éternellement amoureux, amarre le navire flottant de ses sentiments à la simple présence d'une nature concrète, physiquement présente, à savoir son modèle. De surcroît, le rapprochement avec l'art devient plus frappant lorsqu'il faut identifier l'héritage amoureux capable d'imposer aux deux amants la pureté du sentiment. La relation amoureuse entre le Caravage et Mario assimile d'une façon polémique un certain héritage culturel dans la conception de l'amour. Si les théories de Denis de Rougemont sur l'amour occidental dénotent une certaine agonie du sentiment amoureux,^[36] Dominique Fernandez creuse à l'origine d'une forme particulière d'extase affective marginale. L'être homosexuel se voit condamné à l'excellence de son sentiment par un type de société opprimant, qu'elle soit à dominance cléricale ou industrielle.

Nul doute donc que la médiation du sentiment amoureux par une approche livresque ne se justifie que par le besoin d'assumer la rupture tout en prenant conscience d'un héritage défini. Par conséquent, pour amortir le coup d'une envie vengeresse, le Caravage fait découvrir à son amant les lectures du Tasse et de

l'Arioste, mais celles-ci n'ont pas l'effet escompté : contrairement à ce que son amant essaie de lui inculquer, Mario cherche dans la lecture des textes classiques tout type de scénario pouvant le fortifier dans l'idée d'une éventuelle *vendetta* :

Tu me dois assistance et appui, je veux que tu punisses le coupable et que tu venges ton ami.^[37]

Tout compte fait, les délais pour l'accomplissement d'un tel acte sont repoussés à cause des représailles du Saint-Office : deux édits bannissent des endroits publics d'abord les prostituées, ensuite tout type de nu. Plus concrètement, les gens n'ont plus le droit de se baigner dans les lieux publics si ce geste est susceptible d'enfreindre l'ordre clérical. En même temps, les prostituées sont obligées de quitter définitivement la Place Navona en se réfugiant vers la promiscuité des endroits plus isolés. Si Mario tente de narguer l'ordre établi en voulant se dévêtir pour prendre un bain, Michelangelo se contente d'aider les personnes malheureuses. Ainsi, la prostituée Anna, mise au pilori pour avoir enfreint les délais imposés par l'église, offre, en désespoir de cause, la custodie de son enfant au Caravage. Celui-ci s'en charge scrupuleusement en assurant le baptême de l'enfant. Certes, la solidarité dont l'artiste peintre témoigne envers ces êtres paria, évacués par tous les moyens d'un monde qui est *a priori* le leur, renforce son statut de messenger, d'être exponentiel. En outre, sur le plan artistique, le premier tableau que le Caravage réalise, à la suite de tous ces événements malheureux, héberge, en position privilégiée, le Christ. Paradoxalement, cette fois-ci, il ne s'agit pas d'un Christ charnel, sensuel, mais d'une instance divine complètement asexuée. La cause en est, bien évidemment, le choix du modèle : celui-ci n'incarne plus l'idéal masculin d'un de ses amants mais, au contraire, il se dissimule sous les traits d'Anna, la prostituée. Cette innovation dans le choix du modèle artistique, bien qu'attaquable selon le Saint-Office, s'obstine à réhabiliter un être que le pouvoir ecclésiastique a déchu de ses droits humains les plus élémentaires :

Mais c'est Anna ou plutôt le souvenir que j'ai gardé de cette malheureuse. Je ne voulais pas que la dernière image que Rome conservât de celle qui a été pour moi une amie si dévouée fût l'ignoble chevauchée sur cet âne.^[38]

Par conséquent, c'est toujours l'art qui offre un parcours expiatoire à cette figure de l'opprobre sexuel et social : la prostituée, grâce à sa dévotion envers l'artiste peintre, peut se faire transfigurer par la force représentative de l'art. Elle devient ainsi une image christique et épure son identité de tout mal de la vie. Pour le Caravage, c'est également un acte créateur inédit, car c'est la première fois qu'il n'a plus besoin de mêler son parcours intime à son rituel de création afin d'obtenir

le modèle pictural souhaité. Mario exulte, il est le premier à saluer le geste de son amant en déposant deux baisers sur ses lèvres.

Contrairement à l'homme ordinaire, l'artiste ne mène plus son train de vie selon le tracé commun de la vie à la mort. Son existence, redevable à la résurrection, submerge, par les moyens de l'art, un univers *a priori* existant afin d'en retracer les contours. Tout de même, la physiologie de cet univers a comme vertu essentielle de joindre à l'embryon d'un être naissant le corps inanimé, cadavérique de l'artiste, de sorte que l'ovule de la réalité puisse les enfanter ensemble, dans le même monde. Malheureusement, le Caravage ne pourra pas exiger une telle réparation, car son corps, confisqué par les circonstances de sa mort, se régénère en une existence esthétique censée explorer le mystère de l'amour. De cette façon, l'érotisme dévoile le sens de l'existence à de *êtres discontinus*, promis à la *continuité* de la reproduction, pour qui la quête amoureuse s'associe à l'idée sépulcrale d'une fin de parcours au nom de vertus *infinies*, parce qu'homosexuelles, nullement reproductives.^[39] L'extase de l'amour homosexuel réside en la jubilation autodestructrice des êtres, en l'épuisement de sa singularité amoureuse. L'infinité de l'amour homosexuel bute contre la réductibilité des deux corporalités. La jouissance absolue, instant magique, ponctuel, d'une fusion charnelle, se voit saper, à la longue, par l'agonie de l'existence. En effet, l'achèvement de la transe sexuelle entraîne la chute des deux êtres dans leur corporalité renfermée, dans la discontinuité de leurs êtres, suspendus à la promesse utopique de leur idéal amoureux. Dans ce monde farouchement trompeur, l'artiste ne saurait point trahir sa condition d'être proscrit, puisque sa mission est révélatrice non seulement des sens de la vie, mais surtout des sens de la mort.^[40] Aussi le geste assassin de David, dans la toile *David avec la tête de Goliath*, peut-il entériner la mort du Caravage, à condition que la main criminelle du bourreau soit investie d'attributs érotiques. Georges Bataille légitime, en ce sens, le rapport intrinsèque qui associe la mort et, à plus forte raison, le meurtre, à l'érotisme.^[41] Après la désignation du meurtrier, Mario et le Caravage n'ont plus qu'à observer le rituel amoureux du crime. Le souffle intérieur du tableau a désormais dicté le dramatisme de la vie. Il devient ainsi leur amulette maléfique et la pierre tombale de l'artiste. Corollairement, en tant qu'*homo aestheticus*, l'être fernandézien dépend foncièrement des indices interstitiels qui relient l'art et l'existence. Il faudra donc attendre le moment précis où l'œuvre d'art pourra baisser le rideau de la vie pour parachever une fin unanime. Dans ces conditions, l'apaisement suit à la tourmente, le silence d'une dernière scène intime à la dégringolade :

Mario, qui ne me quittait pas, se couchait, pour dormir, sur l'étui qui contenait mon David. Je le suppliais de trouver un remède à mes tortures.^[42]

Épiphénomène de l'amour, filtre indispensable à l'être humain pour assurer sa continuité,^[43] la mort reste la seule clef compatible avec le sésame de l'amour érotique. Il est donc indispensable pour l'artiste, d'en franchir le seuil afin de conclure, par cet acte ultime, la quête amoureuse. Si la toile de *David* avait tellement piétiné, c'est justement parce que l'existence devait être prête à assurer la relève de la mise en scène dont la finitude sera, avant tout, tenue d'illustrer la perfection érotique :

Mario se penchait au-dessus de moi. Il haletait. *Tu le veux donc ?* dit-il dans un souffle. Je fis un signe de tête. [...] ce que je demandais à Mario, ce n'était pas de voler au Grand-Maître sa vengeance, mais de mettre un terme à notre histoire par l'apothéose qui lui manquait. [...] Je me renversai à nouveau sur le sol et, les bras en croix, et, à haute voix, lui dis : *Je suis prêt.*^[44]

Tout refus de la part de l'artiste d'embrasser le sacrifice amoureux aurait abandonné l'acte suprême de la décapitation dans les secousses obscures de la violence, de la liquidation forcenée. Or, le stade esthétique de l'existence, selon Dominique Fernandez, repose sur cette subtile particularité de *s'immortaliser* dans le trépas. La physique de la mort est contrainte à s'unir à la métaphysique de l'amour par l'incarnation appropriée de son missionnaire ambivalent. Aussi le geste d'acquiescement amoureux est-il indispensable à l'artiste pour homologuer la nature double de cette symbiose. En proie à une sérénité sans marges, l'artiste s'offre le luxe de contempler à distance la dissolution de son être. Toutefois la transe contemplative n'a rien de béat, de délétère, de la même façon que les larmes de Mario n'ont rien de prétendument innocent. Si la contemplation n'est autre qu'un relâchement pélagique de l'esprit, proche de l'état de *hayf*, dépassant par l'ampleur de sa profondeur, dans la conception islamique, la rêverie et la contemplation, la plainte amoureuse de l'amant atteint le sommet de la mélancolie. Il n'est guère question d'une nostalgie coupable, d'un traître lamento à la rescousse du sacrifice suprême, mais l'écartèlement du sacrifice par le biais duquel l'amant rend hommage à l'existence esthétique, exorcise l'horreur terrifiante du geste dans le climax du trépas. En même temps, le rapprochement des deux corps, fussent-ils inanimés ou vivants, rend encore plus émouvant l'acmé de l'art poétique :

Ayant compris de lui-même que ce qu'il avait fait était moins son œuvre que le parachèvement de certains de mes tableaux, il se redressa et vit d'une autre manière ce qui n'était plus un crime.^[45]

Ainsi, par la sublimation du geste meurtrier, l'au-delà ontologique rend hommage à l'immortalité artistique. Dominique Fernandez ne peut pas accepter

la plénitude de l'être sans l'immixtion culturelle. En ce sens, à l'instar des grands mystiques, l'artiste reste redevable à sa postérité d'un geste sacrificiel censé nimer l'art poétique d'une aura immortelle : par la décomposition de son être, le corps physique se reconstitue, après sa putréfaction, en une morphologie artistique plénière.

Les reliefs du plaisir

Benoît Pivert

Il faisait encore nuit quand William se leva. D'un geste mal assuré, il passa sa combinaison de travail et plongea dans le noir. Fantôme d'ébène, la couleur de sa peau se fondait dans la nuit. Il rejoignit le ballet des ombres qui attendaient l'autobus en piétinant dans le froid. Puis il prit place parmi les visages blafards sous la lumière crue des néons. Il régnait dans l'autobus un silence irréel. Visages embués de sommeil. Les têtes dodelinaient au rythme des carrefours parmi les soupirs. Chaque heure avait ses bruits, ses visages et ses odeurs. Le silence avançait avec la nuit. Quand William montait, les fêtards étaient rentrés se coucher. Les filles avaient laissé flotter derrière elles leurs parfums bon marché, les garçons le souvenir de leur sueur salée. Quand la nuit touchait à sa fin, tout n'était plus qu'un silencieux concert d'odeurs. Des clochards s'avachissaient parmi des monceaux nauséabonds à l'écart de silhouettes emmitouflées et cagoulées. À gauche et à droite, des faciès de brutes dont le sommeil adoucissait les traits. De temps à autre, un mauvais rêve leur faisait retrouver leur violence. William, lui aussi, som-

nolait mais jamais il ne lui arrivait de manquer son arrêt. Malgré la nuit. Malgré le sommeil. Malgré l'ennui.

Dans la rue encore sombre, il croisa des silhouettes solitaires. Garçons au visage maussade qui reboutonnaient leur blouson ou allumaient nerveusement une cigarette. La flamme de leur briquet éclairait leurs visages fatigués, leurs traits comme relâchés par une trop longue attente. Quelques visages d'habitues lui étaient devenus familiers mais personne ne le salua, personne ne le remarqua. Sa combinaison de toile bleue le rendait invisible.

En approchant de son établissement, il vit flotter des drapeaux de couleur arc-en-ciel. Arrivé à la porte d'entrée, il emprunta un long escalier qui semblait conduire dans les boyaux tièdes et fétides de la terre. Derrière la porte battante en bas des marches, il découvrit comme chaque matin quelques pantins désarticulés qui se déhanchaient encore mollement tandis que la musique s'essoufflait dans les haut-parleurs et que, derrière le bar, les serveurs criaient grâce. Un peu avant six heures, les clients étaient invités à regagner la sortie. Quelques irréductibles s'acharnaient pourtant à déambuler dans les labyrinthes qui composaient le lieu, comme pour arracher à une nuit ingrate quelques secondes de plaisir.

Tandis que William ouvrait la porte de son débarras, le videur entraînait en action. William était homme de ménage dans un établissement de plaisirs masculins souterrains. Comme chaque matin à six heures, il enfila ses gants épais de caoutchouc bleu, empoigna son seau et son balai et se rendit aux toilettes où les derniers clients achevaient de se soulager dans les lavabos. William contempla, impassible, l'étendue du désastre. Du liquide jaunâtre stagnait dans les urinoirs où se délitaient des mouchoirs en papier. Le sol dont on avait fini par oublier la couleur était une authentique patinoire. Pendant des heures, des silhouettes qui n'avaient fait que chercher à se rencontrer avaient laissé se croiser, dans des débordements d'eau et d'urine, l'empreinte de leurs pieds. Le sol n'était plus qu'un semis de pas.

Malgré leur état, les urinoirs n'étaient rien au regard des abominations que William découvrait derrière les portes des toilettes. Son cerveau fatigué ne se demandait plus s'il s'agissait de malveillance ou de l'égaré d'ivrognes que leurs sphincters avaient lâchés. À ses débuts, pourtant, il n'avait pas compris que des garçons si fiers d'eux puissent être aussi sales. Il avait fini par ne plus s'étonner de rien. Il se contentait de nettoyer.

Après les toilettes vint la tournée des cabines obscures. Dans le labyrinthe qui composait le sous-sol de l'établissement, coins et recoins avaient été aménagés. On avait érigé jusqu'au plafond quelques parpaings demeurés à l'état brut, posé une simple porte de contreplaqué enduite de peinture noire et munie d'un loquet. Entre deux cabines voisines, on avait parfois fait percer d'étranges ouvertures à soixante-dix centimètres du sol. William avait mis bien du temps à comprendre l'utilité de pareils orifices jusqu'à ce qu'il surprenne un jour un curieux spectacle. En poussant la porte, il avait découvert un jeune homme plutôt séduisant, accroupi, bouche bée, devant l'ouverture circulaire. De l'orifice surgissait à intervalles réguliers un sexe en érection qui venait pilonner la bouche ouverte. À en juger par les gémissements du jeune homme accroupi, l'exercice lui procurait un vif plaisir. William ne s'était pas attardé. Il avait préféré passer à une autre cabine en attendant que l'affaire soit réglée. Toutefois, en se remémorant certains physiques peu avantageux entrevus à la sortie de l'établissement, il avait eu bien du mal à comprendre le plaisir que l'on pouvait tirer d'une pareille aventure. Comment ne pas imaginer qu'à quelques centimètres au-dessus du trou les chairs flasques d'un ventre plus tout jeune venaient peut-être marteler la cloison ? Apparemment cette idée n'avait pas effleuré le jeune homme entièrement accaparé par son plaisir... mais il y avait en ce lieu encore bien d'autres choses qui défiaient la logique.

Comme ces deux jouisseurs irréductibles, il n'était pas rare que des clients s'attardent dans les cabines après le passage du videur. Souvent, les coups que ce dernier donnait contre la porte étaient couverts par des claquements de chairs, des respirations haletantes et des cris.

Le videur refusant de passer deux fois, c'était à l'homme de ménage qu'il appartenait de déloger les locataires récalcitrants. Ils occupaient le plus souvent les cabines à deux, parfois trois, rarement quatre car l'établissement avait mis à la disposition des amateurs de plaisirs collectifs deux grandes pièces entièrement sombres dans lesquelles la curiosité de William était toujours restée insatisfaite. La torche du videur décourageait les dernières étreintes et mettait en déroute les jouisseurs de l'ombre. William n'assistait donc qu'à la sortie désordonnée d'un troupeau débraillé à la démarche incertaine qui se hâtait de se rhabiller et de disparaître. Il était frappé par le silence de ces hommes. Quelques instant plus tôt enlacés, affalés l'un sur l'autre, ils se séparaient sans se dire un mot, sans même échanger un regard, un clin d'œil ou une poignée de mains. On aurait dit des bêtes

qui s'éloignaient, abruties après la saillie. Ils se quittaient comme si celui qui avait purgé l'autre de son désir ne suscitait plus désormais qu'indifférence ou dégoût. Le plus étrange était que la jouissance ne laissait aucune trace apparente. Ils se séparaient, le visage sombre, non pas apaisés ou soulagés mais rembrunis, comme dégrisés. Ceux-là mêmes qui, quelques instants auparavant, gémissaient dans l'étreinte avaient déjà retrouvé leur contenance et affichaient cette risible morgue de petits coqs avec laquelle on les voyait, quelques marches plus haut, retourner s'enfoncer dans la nuit. Le champ de bataille qu'ils laissaient derrière eux faisait, lui, passer à William toute envie de sourire.

Le pire, ce n'était pas ces pièces sombres, c'était bien les cabines. Il y flottait une écœurante odeur de fauves en cages. À ces effluves se mêlait un parfum douceâtre de sperme et d'urine. Une âcre odeur de sueur imprégnait les parpaings. Du sol montaient des relents d'excréments et dans l'air stagnait une entêtante odeur de médicament. William avait fini un jour par en déterminer la provenance en flairant par hasard un flacon débouché, abandonné par terre sur lequel figurait cette mystérieuse inscription : *Arôme du plaisir*.

Lorsqu'il était entré pour la première fois dans ces murs chauds entre lesquels stagnait cette puanteur, il avait cru vomir et s'était étonné que l'on puisse prendre du plaisir dans un endroit aussi repoussant. Pourtant, le tableau qui s'offrait à lui attestait que les clients de l'établissement avaient la narine moins sensible.

Ce matin encore, William se livra à une étrange cueillette. Le sol était clairsemé de corolles de latex. Il ramassa une à une ces fleurs nauséabondes et vénéneuses qui avaient poussé pendant la nuit parmi les crachats et les détritrus, les mégots de cigarettes, les mouchoirs maculés et les verres abandonnés. Le travail de William consistait à cueillir puis à jeter un à un ces reliefs du plaisir. Il n'en éprouvait plus ni surprise ni dégoût. Il avait seulement encore un peu de mal à comprendre que l'on puisse ainsi payer pour venir s'ébattre dans la saleté.

Il n'ignorait pas la puissance du désir mais avait, pour sa part, ce goût des voluptés confortables qu'ont les gens des îles et auquel s'ajoutait le dégoût de la crasse. Il avait beau être simple, il ne s'imaginait pour rien au monde faisant l'amour avec une femme dans une cabine obscure, sur une planche en bois gluante de sperme, au-dessous d'une pompe qui laissait suinter sur le mur en coulées baveuses un gel visqueux. Il avait ainsi des préventions inattendues.

Sans doute jalousait-il secrètement la facilité de ces plaisirs dont il effaçait soigneusement les traces. Manifestement les garçons qui fréquentaient les lieux n'en demandaient pas tant que les quelques femmes qui avaient croisé sa route et qu'il n'avait séduites qu'après d'interminables bavardages. Si cela n'avait tenu qu'à lui, il aurait volontiers fait l'amour plus souvent avec des femmes de passage mais par respect pour lui-même et pour elles, il aurait fait en sorte de fournir à leurs ébats un décor un peu plus reluisant que ces réduits obscurs.

Malgré l'habitude et malgré la routine, il était une cabine devant laquelle il ne pouvait s'empêcher de sourire. Elle était unique en son genre et sentait l'écurie. Des murs portaient quatre lourdes chaînes qui convergeaient vers un rectangle de cuir. Il lui avait fallu du temps pour comprendre l'utilité d'un tel appareil. Le mystère ne s'était éclairci qu'un jour où il avait surpris un jouisseur impénitent, suspendu aux chaînes après le passage du videur, les quatre fers en l'air, juché sur le rebord du rectangle de cuir, le postérieur offert. À en juger par la fatigue qui lui tirait les traits, cela faisait un bon moment déjà que, la porte de la cabine ouverte, il proposait ainsi sans grand succès son derrière aux passants. Le grotesque de la posture l'avait emporté sur la pitié et William n'avait pu s'empêcher de rire, s'attirant les foudres du malheureux pendu.

En repassant devant la cabine, William sourit à nouveau en se remémorant la scène mais bientôt son sourire fit place à la surprise lorsqu'il découvrit dans l'une des grandes salles obscures le corps d'un homme vautré sur le sol. Il crut d'abord à un ivrogne affalé et secoua vigoureusement le dormeur. L'homme ne bougeait pas. Pire, il ne respirait plus. William lui assena quelques gifles énergiques. Sans succès. Troublé, il courut chercher la lampe torche du videur et découvrit alors sur le sol un homme corpulent d'une cinquantaine d'années, le crâne légèrement dégarni, le visage congestionné. La braguette de son jean était entrebâillée. Son sexe pendait mollement sur sa cuisse. Sa main droite s'était crispée sur l'un de ces petits flacons malodorants dont le sol des cabines était parfois jonché. L'homme était vêtu d'un T-shirt sur lequel on distinguait des traces de pas. Des semelles s'étaient imprimées sur l'étoffe blanche. Le corps avait été piétiné dans l'obscurité. L'homme était mort. Il avait probablement succombé à un malaise. Sans doute avait-il d'abord poussé un cri et essayé de se frayer un chemin parmi les corps à moitié dénudés mais il est probable que l'on avait pris ses gestes désordonnés pour ceux d'un vicieux aviné. Il s'était vraisemblablement heurté à un mur de

chairs moites, abîmées dans leur plaisir et ses plaintes avaient été couvertes par le bruit conjoint de la musique et un concert de gémissements. La salle s'était peu à peu vidée sans que quiconque se préoccupe de ce corps affalé. L'homme était mort comme un chien. Son cadavre gisait maintenant dans la crasse. Du sperme avait éclaboussé son jean. Sur le cuir de ses chaussures, des boissons renversées avaient dessiné des étoiles. C'était la première fois que, parmi les reliefs du plaisir, William cueillait un cadavre.

Il s'empressa d'alerter le dernier serveur encore présent au bar. L'émotion lui coupait le souffle. Les paroles s'entrechoquaient dans sa bouche. Il parlait d'alerter le patron, d'appeler les pompiers, de prévenir la police. Le garçon resta étonnamment calme. Il n'arrêtait pas de sourire. Il était là, torse nu. Son bronzage était impeccable, le désordre de ses cheveux en bataille savamment étudié. Un anneau pendait à son nombril. Son jean tombé sur les hanches laissait généreusement apparaître la bande élastique de son caleçon. Des hommes, toute la nuit, il en avait vu tomber, quitter son comptoir d'une démarche titubante pour aller s'affaler sur les banquettes le long des murs sous la lumière blafarde des téléviseurs. Tout en écoutant le récit de William, il passa un coup d'éponge sur le comptoir. Son service était terminé et un mort était un mort. Le cadavre ne risquait pas de bouger. À quoi bon s'agiter ? Il continua de sourire, posa sa main sur le bras de William d'un geste amical et attrapant un verre, l'air détaché, il ajouta :

« Un petit whisky pour faire passer tout ça ? »

William ne répondit pas. Toute objection lui semblait vaine. Manifestement le serveur avait raison, un mort était un mort. D'un geste hésitant, il empoigna un tabouret et laissa tomber sa tête entre ses mains sur le comptoir.

Voir Pablo

Patrick Cintas

La grande lâcheté, pour l'écrivain hétérosexuel, c'est de donner la clé de sa sexualité, alors que son narrateur est clairement homosexuel. Seul le lecteur homosexuel saura exactement ce qu'il en est parce qu'il possède la connaissance du détail véridique. Inutile donc de préfacier le récit de l'amour et de ce qui le tue par une aveu d'impuissance. Patrick Cintas.

Extraits de la **Chanson de Lorenzo** – *Cancionero español*.

— *Qu'il aille au diable s'il n'y est pas déjà !*

— *Mais c'est peut-être trop demander...*

[...]

Je suis le mignon de l'écrivain américain John Vicarenix. On est arrivé tous les deux sur cette partie de la pente où les oliviers ne sont plus calcinés. Leur ombre est presque fraîche et l'écrivain américain s'est assoupi, les mains sur son ventre et le menton sur la poitrine. Il dort comme un enfant maintenant et sa chemise est moins humide. Sa pipe finit de s'éteindre sur la racine dont la courbe noueuse lui sert d'oreiller.

Voilà ce qu'il est, cet écrivain américain. En bas il faisait frais et malgré l'absence de vagues l'air était encore humide. Il a fallu monter cette maudite pente et pendant qu'il dort en pensant à je ne sais qui, je fais signe à Pablo de ne pas faire de bruit en arrivant sous les oliviers. Pablo a un sourire parfaitement satisfait sur les lèvres et il s'approche sans faire le bruit que je me suis mis à redouter. Au bout de son roseau fendu, il y a la figue de barbarie qu'il compte manger avec moi peut-être. Il s'assoit sur la terre brûlante, soulève un peu de poussière et il se met à peler prudemment la figue. Il la fend et elle se fend comme une femme, rouge et juteuse à l'intérieur et il la mord avec appétit, Pablo. Il sourit toujours et ses yeux se plissent chaque fois qu'il regarde l'écrivain américain.

Pablo ressemble à un amandier calciné. Il mange la figue rouge sur sa figure noire, elle jute sur sa poitrine noire et il continue de regarder l'Américain avec ses yeux noirs que les femmes ne rencontrent pas sans émotion. Pablo est un homme à femmes, moi je suis une espèce de femme longue et douce et fibreuse aussi, car aucune étreinte ne m'épuise. Pablo est le fils dont le père rêvait. Il est fort, il plaît à toutes les femmes, même à sa mère qui rêve de lui toutes les nuits et qui le jour se demande comment ça va se terminer. Ça ne se terminera pas, dit souvent Pablo qui ne sait rien des femmes du moins pas autant que moi. Tout ce qu'il sait faire maintenant, à part manger comme un malpropre cette figue dont les pépins font des éclats de lumière sur son menton, tout ce qu'il sait faire c'est sourire un peu en regardant l'Américain qui est un géant à la peau jaune et piquante. Chacune de ses mains a l'air d'une feuille de figuier de barbarie. On voit à peine les doigts qu'il ne sépare jamais. Elles sont jaunes, un peu vertes, épaisses et il les tient ouvertes paumes tournées vers le ciel de chaque côté de ses cuisses. Pablo rira tant que ça durera.

Il ne souffre pas de la chaleur parce qu'il a descendu la pente jusqu'aux oliviers où l'ombre achève à peine de le mettre à l'aise. Il a juste fini de manger sa figue et il boit une giclée de vin à sa gourde.

Je ne bois pas de vin. Je ne supporte pas l'alcool. Je bois de l'eau toute l'année. Je n'ai jamais fait de mal à personne. J'ai simplement rencontré l'écrivain américain dans un bar du village où il s'enfilait une bière et du jambon. Je l'ai servi sous la

bâche et dans l'ombre éclairée par le mur blanc. J'ai continué de le servir et il m'a demandé de l'accompagner dans ses promenades. On se ballade du matin au soir. Il m'embrasse dans le cou et me montre sa queue quand il bande. Je frissonne comme une jeune fille chaque fois que ça arrive. Et du soir au matin, on couche dans le même lit et on écoute la mère de Pablo qui rêve de Pablo. John Vicarenix prétend rêver de sa propre mère avec autant de bruit que la mère de Pablo qui peuple nos nuits d'onomatopées sans équivoque. C'est parce que ce n'est pas équivoque qu'il peut en parler avec autant de détachement. Mais la nuit je n'entends pas les onomatopées de John Vicarenix. Je dors quand ça lui arrive et je m'éveille chaque fois que la mère de Pablo s'excite sur le corps transparent de son fils unique. Cela fait combien de temps que l'Américain et moi on ne se quitte plus ?

Le matin on monte dans son extraordinaire voiture et on parcourt des kilomètres et des kilomètres sans s'éloigner toutefois du village. À quoi cela servirait-il si on s'en éloignait plus que de raison ? De chaque pente où on s'arrête, on peut voir le blanc troué de noirs et de verts qui dessinent la topographie. Mais après le déjeuner, l'Américain s'endort sous un olivier ou un eucalyptus. Je ne sais pas s'il dort vraiment ou s'il a simplement fermé les yeux pour s'isoler. Ayant ainsi repoussé le paysage et ma présence sexuelle au-delà des frontières de lui-même, il doit penser à sa littérature ou à quelque chose comme ça. Il peut bien penser ce qu'il veut. Je n'ai pas l'avantage de comprendre tout ce qu'il me dit de sa pensée. C'est sur moi qu'il l'exerce.

À la fin de l'été, il me laissera seul avec mon chagrin et il s'envolera par-dessus l'Atlantique pour aller écrire dans son pays natal tout ce que l'été lui aura inspiré. Je ne serai peut-être pas étranger à son inspiration. Il parlera peut-être d'amour et alors il parlera de moi et de son envie de faire l'amour avec la mère de Pablo. Il faut que ça arrive.

Pablo a l'air si stupide avec ses pépins de figes tout autour de la bouche. Il ne sait rien des femmes et surtout rien de sa mère qui a toujours eu la réputation d'être portée sur le sexe. Les femmes se l'arracheraient s'il était capable de les satisfaire toutes dans une seule nuit. L'écrivain américain se contenterait de sa mère et de la chaleur incroyable qui gicle de l'intérieur de ses cuisses. L'été terminé, il s'en

ira, avec la promesse de revenir sitôt son livre écrit et bien sûr, il ne reviendra pas. Je n'ai jamais connu d'autres écrivains, mais je sais que c'est comme ça que ça se passe toujours. Que je ne sois pas une femme n'y change rien. Il ne reviendra pas pour que ça recommence. De quoi rêve-t-il en ce moment ? Il souffre un peu de la chaleur. Il y a des points de sueur entre ses cheveux. Nul insecte ne l'agace.

Pablo le regarde en souriant, sans doute ne pensant à rien. Il me demande à voix basse si tout se passe bien. Je lui réponds que oui et j'ai envie de lui demander combien de jours ont passé depuis que l'Américain est tombé amoureux de moi. Je ne lui demande rien par crainte de le surprendre, auquel cas il ne manquerait pas d'éclater de rire. Pablo a un rire de fillette qui contraste avec son aspect de bouc. D'ordinaire, il se contente de sourire, affûtant son oeil noir sur les bords de ses paupières qui ont des éclats de pierres précieuses à chaque extrémité, comme deux minuscules larmes à chaque extrémité de ses paupières, taillées comme des diamants et les femmes aiment ça et il n'y en a pas une qui dirait non. Moi j'ai la peau plus douce que la plus douce d'entre elles et les hommes me regardent d'un air qui ne cache rien de leur désir. Il n'y a pas un homme qui ne me désire pas, il n'y en a pas un qui donnerait toute sa fortune pour que mon sexe s'inverse à l'intérieur de mon ventre.

Mais ce n'est pas moi qui repeuplerai cette terre calcinée qui semble ne pas se renouveler et que chaque été immole un peu plus. L'hiver n'est jamais assez doux pour que ça recommence vraiment. Et ça ne recommence pas. Quelque chose est en train de s'épuiser sous le soleil, non pas la vie que le besoin d'amour éternise, mais c'est la terre elle-même qui fout le camp, malgré les poèmes et même malgré le vin qu'on ne manquera pas de fêter encore cette année. John Vicarenix partira peu après. Il aura beaucoup bu et il aura peut-être fait l'amour avec la mère de Pablo. Il ne saura plus combien de fois on l'aura fait ensemble. Ce qui importera pour lui, ce sera toujours la femme qui lui inspirera le mythe porteur d'éternité. Il n'y aura peut-être qu'une femme dans son été dangereux. Ce sera la mère de Pablo qui n'attend plus d'enfant depuis que la fièvre sexuelle s'est emparée de sa raison. Je ne dors pas quand elle s'excite dans son lit. Je dors quand elle dort et je m'éveille chaque fois qu'il s'éveille pour l'écouter délirer et il voudrait alors que je le satisfasse à la place de cette femme qui est moins femme que moi.

Ma peau est plus douce que la sienne, mes seins beaucoup plus beaux que sa poitrine déjà mère, j'ai de longues cuisses entre lesquelles mon cul peut jouer tous les rôles. Je suis la meilleure des femmes si c'est ce qu'on veut. Il n'y en a pas qu'un que ça excite. Je connais des femmes jalouses de mes fesses, jalouses de mes mains qui sont l'approche de mon sexe, elles sont jalouses de mes petits pieds blanc et noir du bout desquels je chatouille ses chevilles sous le pantalon. C'est sous la table que je le fais, il se fiche pas mal qu'on sache tout de sa vie sexuelle, il aime bien que les femmes s'y intéressent, il est même capable de leur en parler avec cette assurance et ce détachement qu'il affiche toujours lorsque les mots parviennent à exprimer sa pensée. Il est alors reposé comme après une jouissance excessive, et les femmes peuvent tout lire dans son regard jaune qui de ce point de vue là ne vaut pas celui de Pablo.

Pour les yeux de Pablo, par exemple, j'en connais une qui soulève sa robe jusqu'à sa culotte et qui esquisse un pas de danse dont l'étrange provocation me fait bander. C'est pour Pablo qu'elle le fait et il rit de tout son coeur, soulevant la gourde et rafraîchissant sa gorge sèche dans la giclée de vin qui lui monte à la tête. Pour moi elle ne ferait rien de pareil. Elle s'étonne de me voir nu dans le jardin et elle contemple un long moment ma queue levée pour elle. Elle pense toujours à moi comme à une femme et ce sexe d'homme l'étonne un peu. Elle fait retomber le rideau avant la giclée de sperme que je lui destine. L'écrivain américain n'aime pas ça, il n'aime pas que je m'exhibe, il ne veut pas qu'une femme soit le témoin de ma virilité. Ce n'est pas comme ça que je le sers. Personne n'a besoin de savoir ce que je fais en matière d'amour, je le fais comme un homme. Voilà ce qui l'agace un peu plus, voilà ce qui l'empêche de penser à la femme qui l'obsède jusqu'au délire, voilà ce qui le pousse à boire plus que de raison.

Maintenant il boit avec une sauvagerie qui me fait peur. Il mange sans se soucier de l'effet qu'il produit sur les autres usagers de l'hôtel où je ne suis qu'un serveur stylé. La mère de Pablo qui couche dans l'hôtel parce qu'elle en est la propriétaire, la mère de Pablo n'en sait rien. Elle ne sait pas que j'ai du style. Elle pense à moi en termes hôteliers. Je n'ai aucune importance sexuelle. Je pourrais être son confident si je n'étais pas si jeune. J'ai le même âge que son fils. Mais lui et moi, on est comme le jour et la nuit. La servante au grand coeur qui danse pour lui n'a

pas fini de s'étonner de mon corps de jeune fille étrangement sexué. Mais qu'est-ce que je viens faire dans sa vie ?

Pablo est parti quand l'écrivain américain se réveille. Je ne sais toujours pas s'il se réveille ou s'il a fini de réfléchir. Il bande un peu et il écarte les cuisses. Il a soif. Il presse un citron entrouvert dans sa bouche, frissonne et secoue la tête comme un cheval. Il ne boit jamais sous le soleil et les jus de citron lui donnent les dents blanches comme le papier sur lequel il écrit le soir avant de se coucher. Je ne peux pas lire ce qu'il écrit. D'abord, il s'est assuré que je ne savais rien de l'anglais et puis il ne m'a pas interdit de jeter un coup d'oeil sur son écriture. C'est une écriture à l'encre noire, un peu penchée, avec des désordres soudains qui sont la marque d'une tranquillité qui se surveille. Faut-il lire ce qu'il écrit ? Faut-il en comprendre ce que ça dit ? Pas la peine d'en parler. Il secoue la tête en riant et il me déshabille. Il me couvre de baisers qui sont en fait la tentative de s'approprier de ma chair. Il peut oublier jusqu'à mon nom et après il boit du vin jusqu'à ce que le sommeil lui arrive. J'ai sacrément envie de l'enculer. Je ne le lui demande pas. Mais ce n'est pas l'envie qui me manque et je me mets à rêver que je suis un homme. Jusqu'à ce que la mère de Pablo se mette à délirer. Elle parle de son fils en termes sexuels. Pas exactement de son corps ni de ce qu'il lui inspire. C'est l'idée de l'union qui la fait délirer. Elle parle de nous deux avec une voix sexuelle. Elle est peut-être debout à la fenêtre, jetant ses cris de folle dans la nuit qu'elle va finir par troubler si elle continue. Et elle ne s'arrête pas et John Vicarenix frotte sa queue entre mes fesses et je me mets à rêver de Pablo.

En fait, Pablo et moi c'était encore possible il y a peu de temps. Il est plus jeune que moi au fond et je lui ai souvent dit ce qu'il fallait faire. Avec la servante au grand coeur, il n'a jamais su ce qu'il fallait faire. Elle ressemble trop à sa mère qui a été soupçonnée, à la mort de son père, de n'être qu'une sale empoisonneuse. Tout le monde a oublié ce mauvais souvenir qui revient encore de temps en temps troubler la paix du village. Particulièrement quand la police fait savoir à la mère de Pablo que sa servante est en prison encore pour quelques jours pour cause d'outrage à la pudeur. Le policier ne sait jamais exactement de quoi il retourne. C'est le juge qui donne des ordres. La servante a été rencontrée nue, avec un mouchoir de soie dans l'anus et un vibromasseur entre les cuisses, dans une rue du

village déserte à cette heure de la nuit. On croit rêver. Je me promène nu dans la même rue tous les soirs avant de me coucher et je ne l'ai jamais rencontrée. Je la rencontrerai peut-être un jour.

John rit en entendant cela. Il étend ses lourdes jambes et il faut que je m'assoie entre ses cuisses, le dos contre sa poitrine de géant qui suffoque sous la chaleur. Le soleil en effet traverse l'ombre. Pas d'air qui bouge, ni l'espoir d'une goutte échappée au clapotis d'une fontaine. Sa bouche au goût de citron se referme sur moi. Je sens bien qu'il parlera de moi dans le bouquin qu'il écrira loin de moi cet hiver. Mais est-ce que c'est important si ça n'arrive pas ? Sa sueur me traverse maintenant. On dirait qu'il est en train d'aimer une femme. Il caresse mes seins sous la chemise. Je ne suis qu'une servante quand il parle d'amour.

En haut de la pente, Pablo est debout sur un rocher en plein soleil. La chair d'une figue dégouline sur sa poitrine. Je ne sais pas s'il rit ou s'il n'en croit pas ses yeux. Il en parlera à sa mère qui me fichera dehors et qui s'en prendra à l'Américain dans l'irrespect total des règles professionnelles. Je me fiche de ce que pense Pablo. Je me fiche de ce qu'il dira. Qu'il le dise à sa mère si ça lui chante ! Mais il ne dira rien. Il me regardera avec ce regard noir et or qui fait vibrer toutes les femmes. Il me regardera comme il regarde toutes les femmes. On dirait qu'il les veut toutes sans se soucier de se faire aimer. Justement, avec lui il n'y a pas de danger de se faire aimer. On n'a pas besoin de l'aimer non plus. Pablo n'a pas droit à l'amour. L'amour c'est autre chose. Il faudrait que mon Américain se rende fou de moi. Il m'emporterait avec lui dans son Amérique natale. Je le suivrai partout où il ira. J'apprendrai à parler cette langue qui pour l'instant m'interdit la lecture de ce qu'il écrit. C'est toujours après qu'il a beaucoup écrit qu'il m'aime comme on aime une femme. Ou après avoir longuement pensé en faisant croire que c'est le sommeil qui l'occupait tout entier, allongé sous l'olivier, la tête sur une racine émergeant de la terre brisée par le soleil. Et Pablo essaie de deviner si cette chose qui entre dans la bouche de l'Américain, c'est mon sexe ou quoi ?

Le soir l'Américain mange seul à une table un peu à l'écart au bord de la terrasse. Il ne s'intéresse pas aux autres touristes. Il ne leur a jamais adressé la parole. Ce sont des Allemands ou des Français et ils ne lisent pas de la littérature. Ils ne

le connaissent donc pas. Sinon, ils l'auraient invité à leur table. Je le sers avec gourmandise. Mes bras nus frôlent ses tempes et il frémit à chaque fois. Il mange presque goulûment. Il mange tout. Il boit beaucoup. Sa peau d'ordinaire jaune est écarlate à l'endroit des deux joues. Il a de belles dents dont le citron améliore la blancheur chaque après-midi. Maintenant, il boit du vin, il en boit tellement que ça se voit et il va devoir attendre un bon moment avant de pouvoir se lever pour regagner sa chambre.

Après le service, après la dernière extinction de la dernière ampoule, je traverserai le couloir, nu dans une chemise légère qui étourdira encore la servante au grand coeur. La pauvre, elle est désespérée, entre mon sexe qui a l'air d'un brin d'herbe et les velours noirs qui passent dans les yeux de Pablo. La pauvre je l'aime et je la servirai si c'est ce qui doit arriver. Je servirai Pablo qui donne des signes d'intérêt et qui s'approche toujours de moi quand il me parle et il a l'air d'aimer beaucoup mon odeur de fillette. Mais je servirai aussi sa mère si c'est ce qu'elle veut. Elle, je la servirai en homme fort, je la servirai avec cette brutalité contenue qui plaît tant aux femmes. Mais Pablo, je le servirai comme une femme à peine femme si c'est un homme qui s'entend à la posséder tout entière.

C'est le ventre plein du sexe de John que je dis tout ça. Son sexe me remplit toujours plus. C'est la même heure, donc c'est le moment. Je n'arrive pas à me souvenir combien de jours ont passé depuis que je l'ai servi une première fois, me faisant aimer comme il a voulu. Par contre, chaque jour depuis a été le même, et la nuit n'a jamais manqué de ressembler aux autres nuits. L'emploi du temps de John Vicarenix, c'est la répétition de la même journée avec les mêmes changements qui ne le surprennent jamais. Ce sera comme ça jusqu'à la fin de l'été. Après, on verra, dit-il. On verra quoi ? On verra l'immense voiture descendre la route vers la mer, soulevant la poussière et mon pauvre corps rouler comme une pierre dans la pente pour le rejoindre ou pour le quitter à jamais. John Vicarenix passe son énorme main qui a toujours l'air gantée, sur son visage couvert de sueur. Il n'ose pas me regarder et moi je suis dans son épaule, reposant la même question à laquelle il prétend répondre par une question dont il est l'unique sujet. Et moi ?

Moi et mon corps de femme, mon sexe d'homme et moi. Ici l'univers est petit. Ici le sexe n'est pas une question d'univers. On prend plaisir tant que c'est possible et on se reproduit si ce n'est pas interdit. Un jour le policier m'arrêtera à mon tour. Il me surprendra nu dans la rue où il attendra la servante au grand coeur pour cent fois la baiser et une fois la livrer à la justice qui fait mine de ne pas s'étonner de tant de régularité. Je descendrai la rue, m'écorchant le dos et les fesses dans les murs et il m'attendra dans l'ombre, et il ne s'étonnera pas de la métamorphose. Il me dira qu'il le savait, qu'il ne doutait plus que ça arrive un jour; il savait que je deviendrais un homme et il se mettra à lécher ma longue bite avec une gourmandise que personne ne lui connaît. Cette fois, c'est dans son lit que je purgerai ma peine. La justice n'en saura rien. Elle demandera si je suis toujours de ce monde. On lui répondra que ça ne la regarde pas. Voilà ce qui arrivera si l'écrivain américain ne pense plus à moi au moment de quitter ce désert coupé de maisons blanches et de patios humides jusqu'à l'ombre.

Mais ce ne sont que des arguments. J'ai beau parler il ne m'écoute pas. J'ai beau pleurer, il ne pense déjà plus à l'amour que je donne. Il a tout pris dans ma chair, il a épuisé mon pauvre esprit qui ne se doute pas de sa fragilité. Il ferme les yeux exactement comme il l'a fait sous l'olivier cette après-midi et il veut me faire croire que c'est le sommeil qui s'occupe de lui maintenant. Je ne sais pas si c'est le soleil ou autre chose. Peu importe que ça soit sa pensée si je dois être seul et en mourir. Tout ce que je peux faire maintenant c'est attendre que la vieille se réveille et se mette à délirer à propos de sa sexualité.

Tu me demandes ce que je vais écrire tout au long du prochain hiver, pense John Vicarenix dans l'attente de ce moment. Il n'y a pas d'autre écriture sans doute. Je ne vois rien à l'horizon de l'écriture. Rien qui force le sens à donner à la vie. Toi, ta vie est mesurée par les amours qui la ponctuent. La mienne pourrait l'être par les oeuvres qui la jalonnent avec plus ou moins de bonheur. Toi tu pleures tu ris tu fais l'amour ou tu ne le fais pas. Chaque moment de ta vie a le nom d'un homme ou peut-être même d'une femme. Je n'ai pas cette chance. Mes livres conservent bien la trace ici ou là de ce que l'amour a bien voulu. Il a voulu ce qu'il a voulu. Un point c'est tout. Mais il n'est pas question de le suivre sur le chemin de la littérature où je ne le rencontre jamais. Toi tu as de la chance. Si tu souffres, c'est l'amour. Si tu aimes, c'est l'amour. On peut te suivre

jusqu'à la mort de cette manière. Tu mourras de chagrin ou suite à un excès de plaisir. Qu'en sais-tu ? Tu ne sais rien. Tandis que moi je peux savoir. Si je me retourne pour jeter un coup d'oeil sur la seule écriture possible, tout m'apparaît avec la plus grande netteté et chaque fois je suis seul. Seul d'abord à me battre avec la seule écriture possible, lui substituant je ne sais quelle poésie amère qui ne l'a jamais égalée, y revenant, mais sans aller au bout des choses, y trempant un peu les doigts comme dans une encre, mais pour ne rien écrire, à peine quelques taches sur n'importe quel papier finalement jeté au feu. La seule écriture possible, c'était ma vie, et elle n'a pas voulu ni de la poésie ni des morceaux choisis que j'opposais à ma honte de n'être qu'elle-même. Puis est venu le temps des personnages, des allégories, des histoires qui imitaient la seule écriture, il n'y en avait pas d'autre et ce n'était pas facile d'en imiter la profondeur. Et ni les romans ni les personnages ni les lieux évoqués n'ont pu en empêcher l'insoutenable réminiscence. À la fin, j'ai réinventé la farce pour balayer la littérature. Parce que tout ce que je venais de tenter pour imiter l'écriture autobiographique n'était au fond que la seule farce que la vie opposait à mon impuissance à être moi-même. Voilà comment se sont passés les premiers moments de ma vie littéraire. Poésie, roman, farce, et quoique je fisse à cette époque-là, je prenais toujours le même chemin poésie — roman — farce, et je ne me serais jamais sorti de cet enfer si la farce n'avait pas fini par l'amputer, mettant fin à toute tentative d'imiter la seule écriture possible qui ne pouvait consister que dans une approche claire de mon autobiographie. Mais je n'ai pas su écrire de cette manière et j'ai tout envoyé en l'air avec ma première interprétation : celle d'un bouffon. Voilà ce que j'aurais dû devenir : un bouffon. Et puis le temps a passé, la vie a continué comme elle continue pour tous. Il y avait un problème dans ma vie. Un problème qui se voyait sur mon visage et on ne pouvait pas manquer de le rencontrer dans mon regard. C'était le cœur de mon écriture. Je suis retourné à un autre style de bouffonnerie. Je secouais mes clochettes pour m'en assurer. Mais ce n'était pas un jeu. En tout cas, je ne pouvais pas jouer. La seule écriture poussait sur moi comme un bouton qui finissait toujours par s'ouvrir et il fallait que je crie pour exprimer ma douleur. Je devenais fou. Cela se voyait. La bouffonnerie qui me guérissait d'ordinaire ne pouvait plus rien tant ma douleur était profonde, et cette profondeur me renvoyait les pires hallucinations. C'était la drogue, l'alcool, une infirmité mentale peut-être comme une cicatrice dans la matière de mon intelligence. Peu importe ce que c'était. Je n'étais plus simple. Et je ne me comprenais plus. Tout m'indiquait le lieu de ma souffrance. Je n'aimais pas les femmes normalement. Certaines me faisaient délirer. Je voulais boire leur lait. J'étais fou de le vouloir, et de la bouffonnerie

que j'ai d'abord jouée parce que ça avait toujours marché de cette manière, c'est de cette bouffonnerie que la pire des angoisses s'est nourrie, et je n'ai rien vu, rien ne transpirait d'elle dans mon écriture. Je faisais le clown et je m'en portais bien. Je voulais boire leur lait et il ne m'arrivait rien. Jusqu'à ce que ça arrive. Mon écriture, celle que j'avais adoptée en remplacement de la seule possible, mon écriture s'est mise à suer, et les pires hallucinations ont remplacé les bouffonneries ordinaires. Du bouffon lointain que j'avais su être, je ne connaissais que la surface et dessous ma seule écriture bouillonnait toujours. Maintenant elle déchirait cette surface et je croyais devenir fou. L'hallucination n'était qu'un moyen de remplacer la bouffonnerie pour ne rien écrire de cette vie qui respirait encore et qui me soufflait son haleine brûlante au visage. Telle est ma deuxième expérience littéraire. Un voyage au bout de l'enfer. Je rentrais du théâtre où je m'étais amusé à amuser les autres et j'ai rencontré la bête immonde qui de longues années durant allait constituer ma principale occupation littéraire. Et puis le calme est revenu. J'ai relu les bouffonneries, j'ai relu la poésie et les romans qu'elle voulait ridiculiser, j'ai relu les hallucinations, j'ai changé de femme, j'en ai oublié certaines, j'ai rejoué les bouffonneries et même les hallucinations. Je maîtrisais parfaitement mon sujet. Je pouvais inventer un autre délire. J'ai mis au point celui-ci. J'ai construit l'arbre généalogique qui ne peut pas mentir à ma propre existence. Je contrôle le délire. Je rencontre quelquefois ma seule écriture. Je la salue au passage. Qu'est-ce que je peux faire d'autre pour qu'elle continue d'exister ? Je peux écrire encore et encore. Et chaque année revenir à Polopos ou ailleurs et vivre du même amour qui me rencontre sans que j'y mette vraiment du mien. C'est toi. Aucun autre. Le soleil me remet les idées en place. Je souffre avec les oliviers. C'est une douleur de bonne nature. Ma seule écriture remonte à la surface. Il n'y a plus de décors de remplacement, plus de techniques compliquées pour résumer les choses à l'intelligence qui s'ouvre toujours, plus de personnages dont le mensonge est d'abord d'exister plus que leur modèle, plus de cette écriture alambiquée... enfin je continue de rêver. Pour l'instant l'essentiel c'est d'être près de toi. J'écrirai cet hiver, en pensant à toi. Je n'écrirai peut-être rien sur toi. Peut-être ne comprendras-tu rien. Ni de la farce que j'ai voulu jouer à la littérature pour ne pas m'avouer vaincu. Ni de l'hallucination où j'ai bien failli m'abîmer une bonne fois pour toutes, toujours à cause de l'aveu que je voulais masquer. Ni de cet arbre dont j'explore les branches pour mieux installer ma propre histoire, ou plus exactement ma seule écriture. Toi tu ne sais rien de l'écriture. Tu ne sais pas où elle peut conduire. Tu ne sais rien de ce qu'il faut payer pour savoir extraire les mots sans se tromper, enfin pas trop souvent. Est-ce à toi que je vais adresser

ma prochaine écriture ? Sentiras-tu à quel point elle est proche de la seule possible ? Est-ce à travers cette envie d'amour que je vais te convaincre de me lire ? Ton corps nu maintenant que la fraîcheur veut bien rassembler toute la nuit dans nos têtes pensantes. Ton corps à peine battu par ma soif de douleur. Ton corps qui s'écoule comme de l'eau entre moi-même et ce que je vais écrire cet hiver, ayant sans doute projeté un autre Polopos, un Polopos avec un autre qui te ressemble. Il me faudra sans doute beaucoup errer dans ces montagnes et le soleil me rendra fou. Je boirai toutes les bières dans tous les bars où j'aurai quelque chance de rencontrer ce qui ne peut pas cesser de te ressembler. Tes bras sur ma nuque, tes deux bras en travers de mon cou, et l'ombre d'une terrasse pleine de soleil sur une autre terrasse absorbée par l'ombre qu'elle ne retient pas, et tes bras de fausse femme, tes bras d'imitation parfaite de la femme, coupant ma peau sur mon dos, parallèle ou se croisant, à Polopos où je suis venu pour aimer comme un homme. Ou bien ce sera encore toi. Auquel cas je saurai tout l'hiver ce que je sais de Polopos et tu ne m'en voudras pas de m'être éloigné de toi pour écrire ce qui me rapproche de moi-même et qui par conséquent m'éloigne des autres et de toi en particulier. Peut-être que l'année prochaine je n'aurai pas à te chercher. Ce sera autant de temps de gagné. Tu ne peux pas savoir ce que je perds comme temps à te chercher, et comme il reste peu de temps pour t'aimer. Tu ne parles pas beaucoup. Tu chantes plus souvent. Tu as une belle voix de femme. Tu chantes des chansons de femme. La servante est jalouse de toi. À cause de tes cuisses qui sont plus belles que les siennes. C'est une sacrée montreuse de cuisses. Qui peut lui résister ? Pablo que tu aimes plus que moi ? Ce serait de la folie si je te laissais faire. Je reviendrai à Polopos. Cet hiver je serai tout près de ma seule écriture, aussi près que je n'ai jamais été, et chaque hiver je m'en rapprocherai un peu plus et les yeux de Pablo n'auront plus le même attrait pour toi. J'écrirai tout l'hiver, et au printemps je me donnerai à lire, et l'été je reviendrai pour que tu couches dans mon lit. Entre nous il n'est pas question de faire un enfant. Il n'est question que de ce plaisir qui nous éloigne des autres. Il n'est question que de se mettre d'accord sur la fréquence de nos jouissances. Tu veux toujours plus que moi. Dans ce domaine, tu peux plus que moi. Tu pourras toujours plus. Rien ne changera ce déséquilibre qui est la parole de notre plaisir. Rien ne changera la supériorité de ta beauté sur tous les autres y compris la mienne. Et je serai jaloux autant que la vie sera dans ton cœur. Si je reviens à Polopos. Et si c'est pour t'aimer. Tout dépendra de ce que j'aurai écrit. Tout dépendra de la proximité acquise par rapport à ma seule écriture. Sinon je t'en voudrai. Je ne me souviendrai plus de toi. Je te remplacerai. Je trouverai la terrasse et l'ombre de la terrasse. Je m'y installerai et je

recommencerais autant de fois que ce sera nécessaire. Je te trouverai. À Polopos ou ailleurs, en tout cas dans ces montagnes où mes ancêtres n'ont jamais pensé à moi, où ils n'ont rien perçu de ma présence future. Aucune autre écriture n'est possible. Il n'y a pas d'autre écriture. Après l'interprétation du bouffon et celle de l'halluciné, c'est dans la peau de l'écrivain que je rentre, l'écrivain à l'héritage compliqué, l'écrivain sous l'arbre des voyageurs de son espace littéraire. Pas d'un coup secouant toutes les branches, mais avec la sève remontant de la terre vers le ciel que les feuilles ont déjà peuplé à la manière d'un livre. C'est ma langue qui se change, ma langue contre celle des autres qui n'entendent que la leur si rien ne change. Je rentre dans ma confession solitaire avec des mots qui n'appartiennent déjà plus à tout le monde. Il y a une seule explication valable. Je suis capable de la donner. La voici. Il n'y a pas d'autre écriture si je suis un écrivain et pas simplement un amuseur public. D'ailleurs, je n'amuse personne. Pas même toi. Je t'amuserais si tu comprenais au moins où je veux en venir. L'écriture n'est que le moyen de ne pas se cacher la vérité. Les bouffonneries, c'est pour les autres, c'est pour tromper leur vigilance et en extraire le pain quotidien. L'hallucination, c'est trop. C'est s'enlever le pain de la bouche. C'est crever avant d'avoir vécu toutes les raisons de crever. Maintenant je construis ce qui aurait pu être définitivement détruit par manque de mémoire. Si j'écris à ce niveau de mon écriture, cette mémoire ce sera vraiment autre chose que de la mémoire. Ce sera lisible et ça fera chier tout le monde et tout le monde sera d'accord pour dire que j'ai atteint mon écriture et personne ne saura rien du plaisir que j'en aurai tiré et il faudra que je me rapproche encore de mon écriture miroitante pour en percevoir de nouveaux reflets qui seront le monde de demain. Il n'y a rien là-dedans que tu puisses comprendre. Tu as fermé les yeux et je fais semblant de dormir. Cette après-midi sous les oliviers je n'ai pas dormi non plus. J'ai pensé à ce que j'allais écrire pour être plus parfaitement moi. Je sais que je dois écrire beaucoup, mais c'est surtout pour devoir beaucoup aux mots qui sont la source de l'amour que je peux donner, que je peux te donner si c'est toi dans mon interprétation de l'écrivain qui trouve sans vraiment chercher. Ce n'est qu'un mot emprunté à la peinture. J'en emprunte d'autres à la musique, et même à la littérature. Je suis capable d'être le parfait miroir de mon héritage. Je peux tout rendre à la lumière. Et sans citer personne. Pas même toi. Je peux me passer de parler de toi. Je peux ne pas revenir à Polopos dans cet hôtel pourri où les cucarachas font plus de bruit que la friture dans les poêles. J'ai pensé à tout cela sous les oliviers où j'ai fait semblant de dormir pour que tu ne m'empêches pas de penser. Le sexe m'empêche de penser. Il faut que cela m'arrive uniquement lorsque j'ai cessé de penser à mon écriture.

Mais chaque fois que mon écriture est l'objet de ma pensée, alors je ferme les yeux et tu restes seul avec ton sexe et je peux même cesser de penser à toi. Il me semble que tu as fermé les yeux. Je pourrais te le demander. Tu reviendrais dans le champ de ma pensée et peut-être même que tu l'occuperais tout entière pour que je jouisse dans tes entrailles.

C'est peut-être ce que tu voudrais, pense l'écrivain américain John Vicarenix et moi je ne pense à rien. Je ne peux pas penser à autre chose qu'à ce qui va m'arriver. Si je pouvais penser à autre chose, mais ce n'est pas le cas. Je pense à la fin de l'été. Il faudra que je redescende chez moi, au bord de la mer. Je redeviendrai peintre et maçon et plombier et jardinier et chauffeur et qu'est-ce que je sais moi encore ! Je redeviendrai tout ce qu'on voudra que je devienne. Je cesserai de maquiller la bordure de mes yeux et je porterai des vêtements moins souples. S'il venait à me rencontrer dans le courant de l'hiver, il ne me reconnaîtrait même pas. Il ne verrait même pas que je continuerais d'exister avec le même amour en croix sur mon coeur et il me croiserait avec cette belle indifférence qu'il sait si bien jouer quand il fait semblant de s'intéresser aux femmes. Il s'intéressera à la servante au grand coeur qui s'occupe des fleurs dans mon quartier l'hiver. Il la relaquera comme on fait avec une jument et elle cherchera à se donner à lui avec cette sauvagerie qui aurait dû être la mienne. Mais il ne vient pas par ici l'hiver. L'hiver il écrit. Il écrit des livres proches de lui-même. Il s'en est tellement éloigné pendant l'été.

Alors Pablo revient sous les oliviers et il salue l'écrivain américain d'un coup de menton et John Vicarenix lui répond par une parole qu'il aurait pu adresser à n'importe qui en une autre occasion. Pablo se tient debout devant moi et je sens qu'il va me parler, tournant le dos à l'Américain qui fait semblant de ne pas s'intéresser à notre petit jeu. Pablo mâchouille un reste de figue qui lui colle aux dents et dont quelques pépins éclatent dans sa bouche avec un petit bruit d'insecte écrasé. Je lui demande ce qu'il veut parce que c'est le fils de la patronne et que je me méfie de sa jalousie. Il n'aime pas l'Américain parce que c'est un Américain et parce que c'est un écrivain et surtout parce que c'est un pédé.

Une fois l'Américain lui a fait un compliment à propos de ses yeux et il a eu la sensation soudaine de n'être qu'une femme à la portée d'un homme qui tendait la main pour la cueillir. Il n'a pas aimé cette sensation. C'est pourtant la sensation

que j'ai quand il s'approche de moi comme ça avec l'air de vouloir me demander quelque chose. Mais il ne demande rien. Il dit quelque chose sans importance et l'Américain hausse les épaules. Je ris un peu bêtement. Pablo rit aussi. Il n'avait pas besoin de parler. Il a envie de se faire aimer. Il est comme tout le monde. Au lieu de le demander simplement, non, il tourne, il vire, il fait l'oiseau au-dessus des oliviers, il regarde en coin l'Américain qui fait celui qu'un sanglier a effrayé au détour d'un chemin et maintenant le voilà demandant à être aimé et assurant qu'il est capable d'aimer et que même ça lui est arrivé plusieurs fois. L'Américain émet un petit sifflement à ce *plusieurs fois*. Pablo rougit. Il va se fâcher. Mais je sais ce qu'il faut faire dans ces cas-là. Et il a laissé mes deux bras se lover autour de son cou. Il ferme les yeux et il dit qu'il s'est peut-être trompé. Peut-être. Tout le monde se trompe. Même l'Américain John Vicarenix qui ne reviendra pas l'été prochain si le bouquin auquel il pense maintenant ne vaut pas un clou. Voilà ce qui arrivera. Voilà ce qui est déjà peut-être arrivé. C'est toute l'écriture possible. Il n'y en a pas d'autre.

[...]

Voir Pablo nu et l'écrivain américain rêveur du paysage qui est un trou percé dans l'ombre de la chambre, quand la chaleur touche les murs et s'y arrête, donnant de l'importance au silence qui cette fois est propice au repos.

Le voir nu, avec les mots que l'écrivain américain retrouve dans sa mémoire amoureuse de la moindre poésie, pourvu qu'elle musicalise la sensation même superflue et qu'elle revienne au présent au bon moment, au moment où il est prêt à recevoir ses gouttes de rosée et ses larmes de vin.

Il faut se taire et le voir nu, beau et noir dans le drap blanc qu'il a jeté sur un fauteuil qui craque, pudique malgré la queue dressée, cachant ses pieds sous le tapis et laissant ses mains à la recherche du vide.

Se taire en pensant que tout ceci n'est qu'un rêve comme le trou dans la chair de l'été que la fenêtre imite et que l'écrivain américain approche doucement pour y chercher les mots qui lui manquent.

Avoir une raison de se taire pour ne pas tuer le silence, pour ne pas blesser la chair au repos, ne rien déchirer à la surface du bonheur.

Se rappeler qu'on a déjà vécu cela, même l'hiver dans ce pays où l'été ne meurt pas, ne se retrouve pas, ne se reconstruit pas, immobilité nécessaire à la lente désertification où l'eau n'est plus rien pour le cœur.

Continuer de vivre, doucement calciné, entendre l'effritement inévitable, ne pas regarder plus loin que soi de peur d'assister à la mort de quelqu'un, de n'importe qui, même de l'inconnu de passage, ce que l'hôtel rend possible, parce que c'est un hôtel et que c'est dans la nature d'un hôtel d'ouvrir les portes à la mort au hasard.

Pablo nu offrant un pied, exactement comme une femme offre le sien, caressant un Américain forcément bourré d'alcool et de bonnes intentions, un Américain long et jaune qui décompose une fois de plus ce que la vie reconstruit chaque fois sur les ruines de sa santé.

Et fermer les yeux pour ne pas entrer dans cette chambre où l'énergie s'inverse, dangereuse et pathétique, fermer les yeux pour n'être qu'avec soi, trouble, moite, un peu usé, incapable de s'aboucher avec la pensée, avec n'importe quelle pensée au moins un peu systématique, réconfortant de la même manière qu'un verre d'eau fraîche au bon moment, ni trop tôt ni trop tard, calcul savant sans doute, impossible donc, à cause d'une connaissance des choses et des êtres qui fout le camp en direction de la banalité et du déjà vu.

Ne plus être dans cette chambre, ne plus être avec le corps nu de Pablo qui se donne chaque fois qu'on le lui demande, ne plus être le corps de femme d'un écrivain qui ne trompe personne de cette manière.

Mais ne pas être ailleurs, ne pas accepter la nécessité du voyage simplement parce qu'on a fermé les yeux, le cul encore moite et la bite palpitante, revivant l'impossible jamais atteint, en revivant l'échec de l'amour en matière de volonté de vivre, l'amour-verre d'eau fraîche au bon moment, bouche d'ombre.

John cherche une femme et il touche à des hommes. Pablo voudrait être une femme quand ça l'arrange. Et je ne suis la femme de personne, à force d'être l'homme de tout le monde. Pablo sourit amèrement quand je dis cela. L'Américain hausse les épaules et ne croit pas un mot de ce que le soleil et l'air ont rendu possible. Il ne croit rien, dit-il, de ce qui n'est pas à portée de sa main. Sinon il n'agit qu'en simple spectateur, sans penser forcément à tout, parce que ce n'est pas nécessaire de tout comprendre quand on n'est que le spectateur des autres. Pablo dit qu'il ne comprend pas et l'Américain lui répond que ça n'a pas d'importance, ce qui vexa Pablo, mais il n'y a pas de quoi être vexé parce qu'on ne comprend pas ce qui n'est pas à soi. L'important, c'est de comprendre ce qui nous arrive, et cette fois Pablo passe de la vexation au désespoir, disant qu'il ne sait pas justement ce qui lui arrive. L'Américain a envie de rire, sans doute parce que j'ai accaparé la conversation comme à mon habitude.

Il rit de bon coeur et me demande encore si je suis toujours d'accord pour les photos. Il est fasciné par ma bite incroyablement virile et par le contraste tristement féminin que lui oppose désespérément mon corps. C'est la photo qu'il veut composer, c'est dans ce sens qu'il veut la composer et je ne suis pas sûr de m'y retrouver. Mais ce qu'il importe de retrouver, ce n'est pas moi. Ce n'est pas mon souvenir non plus. C'est simplement une bonne idée qui a l'air de vouloir coïncider avec une réalité dont je ne suis que l'apparence ou le moment crucial.

On fera la photo. On en fera d'autres moins profondes, pour l'usage de Pablo qui prétend aimer les femmes plus que les hommes. Est-ce qu'on le lui reproche ? On dirait qu'il fait sa toilette, une toilette d'oiseau dans un ridicule et larmoyant bassin d'albâtre, petit oiseau démesurément présent dans sa tête, bassin d'eau claire qui lave bien, au bout d'une de ces allées où la frivolité est une fête pour l'esprit. Est-ce qu'on lui reproche d'être un homme ? Est-ce que je suis la seule femme quand je bande ?

Oiseau en matière de cervelle, ils sont loin ces pays où le corps se rafraîchit simplement en entrant dans une forêt. Ici, tout brûle du même feu. Le même feu existe pour tout le monde, à ras de terre où l'ombre est une illusion d'optique. Ras de terre en mottes dures, ras de terre crevassé au passage de l'eau qui ne s'arrête

pas, ras de terre incompréhensible, sans chemins, sans repères, feu immobile où la pierre est le seul aliment possible. Sous les oliviers ou dans la chambre de marbre et de chaux, je t'aime et ça me suffit. Parce que cette terre est un chant qui couvre le son de ta voix, dans une langue qui n'est pas la tienne, une langue simplement pour comprendre, et non pas pour imiter le modèle classique, non pas pour rejoindre l'imposture du droit et de la politique, ni pour se remarier avec ce qu'on a quitté, il faut continuer de l'espérer, une bonne fois pour toutes.

Pablo, tu es la nudité d'un homme que rien ne change, malgré ma nudité de fausse femme, et malgré tout l'amour qui est en train de naître dans le coeur de l'écrivain américain, à mon détriment, au détriment de ma douceur imitatrice des charmes de la femme pour peu qu'on ne sache rien d'elle, et je t'envoie les couteaux de ma jalousie en pleine poitrine, je te regarde comme on regarde l'objet qu'on va faire disparaître du monde, je t'éparpille dans mon angoisse de femme trompée.

Et de te voir nu, beau et noir comme je l'ai dit, de te voir plus homme que l'homme qui est en train de commencer à t'aimer, de te voir prendre la place qui était celle d'une femme dont j'étais la parfaite imitation, Pablo cela m'arrache au sentiment que j'ai de la terre, respect et crainte à la fois. Je veux te voir crever dans les pluies de fer de la jalousie qui m'annonce. Je ne suis qu'un personnage, Pablo, mais ni le tien, ni le sien, ni celui de personne. Je vis ma densité à travers l'écriture jalouse de mon corps (une perfection) à la recherche du peu d'amour qu'on peut attendre des autres. Il fallait que tu fasses l'oiseau qui veut picorer aussi. Il fallait que tu sois cet oiseau. Et tu te poses sur mon peu d'amour. Tu te couches dans le nid de mon peu de confort. Tu arrives et tu soignes ton apparence pour me faire tomber dans le miroir liquide de la solitude où je dois me reconnaître malgré le besoin d'amour qui me fait vivre, malgré tout ce que je suis capable de donner de féminité et de virilité à la fois, corps long et doux de la femme que je suis, sexe arraché à l'idée de sexe pour être l'homme que l'on veut que je sois aussi, dans ce même temps qui l'attire et l'angoisse.

Toi tu es nu par définition, clair comme l'eau qui coule dans tes veines d'homme éternel, et noir comme l'ombre que tu portes sur les déserts qu'on ne veut pas voir parce qu'ils sont la négation de l'amour.

Tu es nu avec la netteté qui convient à la clarté, je suis le théâtre d'un déguisement qui n'a pas de correspondance dans ce monde en trompe-l'oeil. Tu es la fresque brillante comme un ongle, je suis un dessin dans le sable, une griffure dans l'écorce, une surface éphémère jamais recommencée, un moment de distraction ou d'absence. J'ai le charme d'une curiosité esthétique, tu complètes l'amour avec brio. Mais on ne va pas en rester là. On ne va pas se regarder en chien de faïence, ni à cause de l'ombre, ni à cause du silence. On ne peut pas continuer d'être ce qui nous sépare.

Qu'est-ce que tu peux opposer à ma jalousie ? Qu'elle est la conséquence de la blessure que je t'inflige ? Si encore tu m'aimais. Si tu n'étais pas ailleurs quand je te parle d'amour et d'eau fraîche. Si tu savais au moins mériter la tendresse qui soulagerait ma pensée. Mais non, tu aimes trop l'amour qu'il te donne. Tu es trop seul pour le boire. Il n'y a plus personne pour t'empêcher de le boire. Pas même une femme.

Enfin, je crois. Tu voyages déjà. Tu es à New York, ou tu regardes un des Grands Lacs en pensant à l'Espagne torride, tu penses à un chant triste et éternel en te retournant au passage d'un nègre atteint par le sida, tu traverses des places où l'on s'excuse de t'avoir bousculé, tu manges et tu bois comme tu l'as toujours fait, mangeant et buvant sans cesser de regarder les autres, les pénétrant de ton incroyable sens de la conservation hérité des pratiques sexuelles qui ont sauvé, un peu, le monde calciné d'où tu sors nu et avide de l'ombre. Je ne peux pas accepter cette nudité. Je ne peux pas me contenter de l'ombre qui te donne sommeil. Je ne veux pas fermer les yeux en pensant à autre chose. Tu m'as arraché ce voyage en Amérique. Tu m'as enchaîné aux murs de l'hôtel accroché dans la pente. Tu m'as volé ce peu d'amour qui m'était nécessaire, qui pouvait me suffire, qui serait revenu, un peu comme reviennent les oiseaux, malgré l'absence de saisons, du moins sur cette terre. Mais je n'ai sans doute pas la force de te détruire pour t'empêcher de consommer ce que tu m'as volé.

Ou alors je me dis que ça ne changerait rien pour moi de toute façon et je rejoins la chaleur sur la terrasse, la chaleur amortie heureusement, sous la treille et les roseaux, regardant une femme, non pour me satisfaire de sa présence, ni de ses

formes, ni de son sourire, ni de son goût étrange pour les cartes postales et le vin de Málaga, mais dans l'attente de ses désirs, qui sont des ordres puisqu'au fond je ne suis qu'un garçon de courses. Elle sirote son vin du bout des lèvres, arrachant des noyaux aux olives entre le pouce et l'index où le noyau se retrouve nu et sans saveur. Elle est belle comme peut l'être une femme, mais elle a des transparences trompeuses, des mèches qu'on ne voit pas, des reflets qui se soustraient à la vigilance de l'ombre. Elle cache son jeu, je le vois bien. Je ne sais rien de ce jeu et je ne tiens pas à le savoir. Je ne fais aucun effort pour me l'imaginer. J'ai regardé ses jambes simplement pour en deviner l'écartement. Je me suis amusé dans ses cheveux, remplissant le verre qu'elle me tendait, me faisant signe de lui laisser la carafe et de lui apporter d'autres olives.

Pablo, cette femme t'a parlé et tu lui as souri. Chaque année, elle te parle et tu lui souris. Tu lui donnes peut-être ce qu'elle veut, ça n'a pas l'importance d'une trahison. C'est un jeu de l'été. C'est elle qui joue. Elle a le droit de jouer avec le corps qui la fait rêver. Elle a un corps fait pour jouer ce jeu. Je vais chercher d'autres olives dans la cuisine et cette fois je vois bien l'écartement, la féminité totale, corps entier avant et après, à coté de ce qui reste, de ce qui est le résultat de la différence, rien de plus.

Un coup d'œil vers la fenêtre rectangle noir dans le mur blanc sur fond de ciel à peine moins blanc. Je sais que tu dors, ou que tu imites le sommeil qu'il a demandé, la dernière gorgée d'alcool en suspension dans son corps et son corps suspendu à la menace de la maladie. Il ne t'a pas parlé de sa maladie. Il est trop honnête pour ne pas le faire. Il parle toujours de sa maladie qui doit l'emporter avant la fin de l'année, ou l'année prochaine, peut-être plus tard, ou jamais. Ce n'est pas une maladie. C'est une question qu'il se pose à propos de la maladie. Mais c'est un ami de qualité. Il en parle. Il se la fait pardonner. Elle est dangereuse, mais il ne l'oublie pas. Il la surveille nuit et jour. Par quoi se manifeste-t-elle ? Je ne sais pas. Peut-être le blanc cassé de sa peau, l'œil trop petit pour correspondre à son véritable regard, ses dents qu'il entretient avec un soin jaloux, le tremblement de ses mains quand il les éloigne trop de son cœur, sa difficulté à se lever quand il est assis depuis trop longtemps. Elle est présente à tous les moments, un peu extérieure, comme une goutte qui perle dans la blessure pas tout à fait refermée,

ou comme un livre qu'on a oublié sur le rebord de la fenêtre et qui vous coûte un sacré essoufflement, remontant l'escalier à grandes enjambées après qu'il vous a soudainement manqué tandis que vous le descendiez.

Le livre est une meilleure image que la goutte de sang qui finit toujours par tomber, laissant une trace verticale qui est le chemin de la suivante autant que de la précédente. Le livre, est-ce qu'on finit par l'oublier ou pire, est-ce que quelqu'un se met à le lire à votre place, le transportant, le lisant, l'ouvrant, le refermant, l'oubliant, est-ce que c'est une meilleure image de la maladie devenue irréversible, la maladie qui t'empêche de regarder derrière toi parce qu'elle est devenue la seule pensée, la mémoire n'ayant plus qu'un goût de nostalgie, c'est-à-dire le goût de l'inutilité d'avoir vécu si peu de temps ? Il parlera avant de te toucher, avant que ta bouche entre dans la sienne, avant d'être mangé tu entendas la maladie organiser ses mots autour de la peur de mourir.

C'est quoi la peur de mourir, dans la tête d'un écrivain américain ou dans la tête des lointains montagnards que nous sommes ? Tout le monde a peur de mourir. Il faut être vieux pour accepter la mort ou avoir vécu d'un coup, ce qui arrive à quelques-uns. Mais la maladie est le meilleur moyen de créer la pire des peurs, jusqu'à ce qu'on en soit l'otage, et alors il n'y a plus rien à craindre, sinon la bêtise des hommes si l'on n'a pas de chance. Où en est-il dans le temps qui lui reste à vivre ? Pas encore l'otage dont il mesure l'absurdité et c'est sans doute cette capacité à se projeter dans ce sinistre rôle qui l'empêche d'y entrer avec soulagement et cette espèce de sérénité qui est celle de l'homme réduit aux dimensions de l'homme, écrasé d'univers. Il en est au moment de la plus grande douleur, il se mesure encore avec ce qui l'écrase, sans illusion sur la suite, mais incapable d'admettre ce qui occupe maintenant toute la réalité.

Je vois la femme aux cuisses écartées, fruit de mon imagination, conséquence de ma raison, et j'essaie de croire à cette douleur d'homme touché par la mort. Elle est en quête d'un peu d'aventure, pas trop d'aventure, juste ce qu'il faut pour entrer un peu dans l'ivresse qui est permise à tout le monde, un peu fuyante en avant parce qu'elle ne soutient pas la comparaison avec les mots, juste avant de me croire poète. J'écris des quatrains sur les serviettes en papier que les touristes emportent

dans leurs bagages. Elle en a toute une collection. D'où me vient cette facilité ? Je ne réponds jamais à cette question, de peur de déboucher le diable qui est en moi, antithèse du dieu dont je n'ai pas voulu lorsque j'ai commencé à avoir peur de la vie et que j'ai compris que je ne pourrais pas compter sur mes semblables pour me consoler. Elle rit. Elle a de belles dents dans une belle bouche et elle parle cet espagnol qui est propre aux Français, comme si le Français s'efforçait de parler un espagnol qui ressemble d'abord à sa langue et qui ensuite doit être compris par les Espagnols. Dans cet ordre.

Elle ne me regarde pas comme une femme regarde un homme. Mes poèmes dégringolent de mon front et je lui plais comme ça. Elle s'attarde à peine à regarder mes bras de jeune fille et la rougeur discrète de mon nez, ne voit pas ou semble ne pas voir à quel point mes épaules sont porteuses d'éternité, porteuses de la même fécondité qui est la meilleure attente devant l'infini. J'ai beau lui montrer l'éternité de mon sexe, le dépassement intolérable qu'il représente pour la normalité, elle sourit en secouant la tête, prononçant le nom de l'ennemi : Pablo. J'ai envie de la violer pour éviter de la battre. Mais je souris moi aussi, moi dont toute la gloire contient dans une serviette en papier couverte de quatrains qu'on vient chercher de loin avec l'espoir de pouvoir jeter au moins un coup d'oeil sur mon phallus de théâtre. Moi le poète priapique condamné à servir plus riche que moi, simplement heureux de posséder une langue de style et une queue de rêve, un peu troublé de me réduire aux dimensions d'un spectacle rentable, à peine désolé de n'opposer qu'une transparence de femme à l'eau de l'amour qui n'est pas pour moi.

Mais je joue avec mon sexe comme je joue avec les mots. Ça n'a pas vraiment d'importance. C'est une manière de passer le temps. Je vieillirai sur ce chemin, virtuose et prolifique, n'ayant touché à la vie que du bout des doigts et l'ayant laissée s'enfuir finalement au moment où tout ceci commençait à ressembler à un rêve. Veut-elle un quatrain pour fêter ses yeux ? À les voir si beaux et si profonds (deux qualités indispensables au regard sinon plus rien n'existe), je comprends qu'elle tienne tant à les associer à ceux de Pablo, qui est un champion du regard. Elle préférera toujours un champion du regard, qui semble avoir quelque mérite de l'être, à un phénomène de l'apparence sexuelle, qui n'est qu'un dépassement de l'imagination, utile à ses heures, mais en cas de crise nerveuse seulement. C'est

à peu près le sens du quatrain que je lui remets. Elle rit, jolie et facile pourtant, me baise un doigt pour remercier et enfouit la serviette quelque part dans le peu de vêtements qu'elle oppose avec humour à mes tentatives de toucher sa peau récalcitrante.

Encore une qui me fuit, encore une qui m'aime en passant, une de plus charmée et charmante, inoubliable sans doute dans le rôle de la passante. Il faut que je me taise alors, rejoignant la murette à la limite de la terrasse, ce qui libère une chaise. J'ai le privilège de pouvoir m'asseoir à la table des clients, comme une putain qui fait son travail et rien de plus. La terrasse de l'hôtel, fraîche et ombragée comme un jardin anglais, c'est le trottoir de mes talents. Je m'y exerce dans l'attente d'un voyage. Je peaufine mon sujet en amusant la galerie. J'avais raison de m'appliquer. J'ai toujours eu raison de rechercher la forme, non pas parfaite, mais propre à me rendre le service que j'attends de moi.

Et John était venu cueillir la fleur que je jouais pour lui. Enfin, il pouvait la cueillir pour l'offrir à New York ou à la poésie américaine ou à n'importe quel ami en souvenir d'une époque passée qui n'était pas la mienne. John charmé par une première épigramme, cherchant à traduire la pointe, n'y parvenant pas et riant de son impuissance à faire de moi un Américain comme les autres. John pensif, se croyant seul, les yeux perdus dans un lointain simulé par la peau de ses mains, la mâchoire crispée comme s'il voulait y retenir les mots, pour les donner tels quels quand ce serait le moment. Est-ce que Pablo sait cela ? Est-ce que son cerveau de relique d'une civilisation perdue est capable de comprendre que le chemin de la mort n'est pas n'importe quel chemin, que New York n'est qu'une chance parmi d'autres, et que le peu d'amour, l'amour à peine osé, à peine entrevu, offert goutte à goutte, est la meilleure de ces chances et que c'est par là qu'il faut commencer ? John ne sent-il pas à quel point je suis proche de cette perfection ?

Voir Pablo nu, couché comme une femme, croyant que c'est en imitant la femme qu'il va arriver à convaincre John qu'il est celle qu'il lui faut, Pablo nu comme un enfant, le détestable enfant qui veut voir New York parce que je l'ai fait rêver de New York en lui expliquant la signification de mes propres rêves, Pablo nu comme l'homme qu'il cherche à devenir, percé d'un secret et capable de l'écraser de silence

et de pierres, homme vaincu pour l'instant, pénétré par l'absence d'homme, jouant le jeu de la femme, visitant son propre cul pour ne rien oublier de son humiliation nécessaire.

La jalousie est en train de détruire mon coeur. Je n'essaie plus de comprendre ce qui arrive. Je n'en parle même pas avec ce détachement vocal qui est la nécessité première du chant. Je m'en prends à la femme pour des raisons qui n'ont rien à voir avec la réalité. Elle ne cherche que mon spectacle. Elle le connaît et elle l'apprécie. Qu'est-ce que je veux de plus ? La posséder ? Posséder cette chair qui n'est pas la mienne ? Rejoindre des préoccupations qui tourmenteraient le fragile équilibre de ma raison ? Toucher la caresse pour y trouver quoi ? Elle est faite pour le regard, autant que moi. Elle est le spectacle symétrique. Elle règne par absence de reflet. C'est moi à l'envers, c'est à dire illisible, incompréhensible, pure forme que je n'atteins pas. Je veux simplement la voir nue, la mesurer avec la dimension de Pablo, m'offrir à cet écartement, à ce remplissage, à cette caresse de trou, à cet abandon de regard.

La voir nue, non pas au bord de la piscine où elle est une femme comme les autres, mais recevant Pablo, acceptant la nudité de Pablo, se remplissant le sexe du sexe de Pablo, nue, ouverte, trompeuse, craintive, au bord de l'ivresse sans jamais la trouver, connaissant tout de l'ivresse pour n'en avoir jamais brisé le reflet d'eau. Pablo, prends cette femme. Son voyage est conforme à l'idée que tu as des choses et des êtres. C'est Paris au lieu de New York. Laisse-moi New York. Ne m'emprisonne pas dans la jalousie qui n'est pas digne de moi, la jalousie qui m'enfoncé la tête dans la boue de mes entrailles d'homme. Elle t'offre Paris. Le Paris des petits-bourgeois et des grands sentiments. Laisse-moi la poésie à New York, laisse-moi lécher les bottes des artistes véritables.

John ! John ! Qui s'occupera de ta mort ?

[...]

Comment John peut-il l'aimer ? Je ne demande pas pourquoi, parce que cela saute aux yeux. Mais comment ? Comment aimer cette image, cette simple reproduction d'un certain sens de l'histoire ? Comment accepter à la fois l'apparence et

la certitude de s'être trompé ? Il n'est pas question du seul plaisir. Le désir est ailleurs, indéchiffrable, venu de loin, transporté avec la peur de le perdre en cours de route. Comment se réfère-t-on à un reflet d'ombre ? Qu'est-ce que l'amour y trouve, transparence ajoutée à la transparence, trouée d'ombre dont la moindre est inexplicable, jet de lumière et d'eau impromptu, musical pour peupler le silence d'autres ombres qui annoncent la nuit totale, jusqu'à ce que ça arrive, John, la dernière nuit, il en faut une ? Je pose des questions. Je ne réponds pas. Je suis dans l'attente. C'est ma manière de chercher à comprendre. Parce qu'il faut que je comprenne. La jalousie n'est qu'une épreuve. Elle a son histoire et elle n'explique rien. C'est une action sur la réalité inattendue. Un signe d'espoir.

Et Pablo en petite tenue qui fait craquer les pages épaisses de ce livre vidé de sa signification par le seul silence de John qui repense sa mémoire, ne fouillant rien, ne classant pas, n'enfilant pas les perles les unes après les autres, plongeant sa main dans ce collier répandu et bourrant ses poches de mourant avec une impatience qui ralentit la vie jusqu'à la presque immobilité, jusqu'à l'hystérie qui est la seule conclusion possible. John qui ne me regarde plus avec les yeux de l'amour, John qui trompe sa conscience d'être doué de la parole, si c'est à cette existence linéaire que se résume l'essentiel et si c'est de cette manière que le silence impose ses lois. Je sais qu'il n'est plus question de sexe, je sais qu'il ne sera plus jamais question de traverser le plaisir verticalement jusqu'au fond de ce qu'on peut supposer être l'âme. Le désir s'est rapetissé, il s'est limité pour toucher à peine les bords du mot qui le donne à la parole, focalisant une image du bonheur rendu intranquille par l'approche de la mort, dans les limites desquelles le noir et beau Pablo peut contenir tout entier, docile et insuffisant, mais attentif, capable de mesure, supportant l'immobilité avec ce courage qui est toujours la force des belles images de l'homme dans l'histoire de l'homme. Accrochable. Pablo est accrochable. Je ne le suis pas. C'est ce qui explique le choix de John.

Et mon amour ne supporte pas cette idée, cette concurrence qui le diminue, cette obéissance à la mort qui triomphe. Pablo ne pense qu'à la mort. John ne lui en a pas encore parlé. Il sait trop ce que Pablo en pensera. Il aura vite fait de choisir entre la peur de la maladie et le rêve de New York. Il ne pourra pas lui communiquer sa joie sans mensonge. C'est ce qui le rend morose. Mais il ne me regarde pas. Il ne

recherche pas ma complicité. Il veut oublier toutes les références à notre amitié. Il se tait, et ce silence m'écrase jusqu'à la douleur, une douleur d'écorché vif, une souffrance qui ne peut pas faire autrement que de laisser entrer le cul dans son regard, un cri atroce qui est la seule manière de dire non à la mort qui n'est pas encore la mienne, mais que j'aurais comprise, accompagnée et peut-être même rejointe avec la même force. Parler à Pablo est en ce moment la chose la plus difficile du monde. L'oiseau sauvage ne s'entretient qu'à distance. Il n'est complice qu'en fonction du respect de cette distance, sinon il s'envole et il augmente la distance à tel point qu'il n'y a plus de communication possible. Il a refermé la porte de la cage avant de mettre en évidence son sens de la liberté. Mais on voit très bien à travers les barreaux, n'est-ce pas John ? On voit tout ce qui se passe. L'oiseau qui fait l'oiseau, bonheur inaccessible, à peine esquissé, mais délicieux et tranquille ; et l'insecte dont l'apparence n'est après tout qu'un squelette extérieur, beau et inutile, figé et intranquille. L'insecte est une négligence, mais comment ne le négligerais-tu pas ? Tu ne me reviendras plus. C'est la seule certitude. On ne revient jamais vers l'ancien oiseau qui s'est métamorphosé en insecte. Jamais on ne retourne d'où il vient. Sauf pour se soigner de l'insupportable nostalgie qui est la nourriture des imbéciles. Même dans ce cas je voudrais de toi. Mais que peux-tu comprendre de cette attente quand la douleur t'arrache une grimace épouvantable ?

« Qu'est-ce qu'il a ? » demande Pablo. Il n'a pas besoin de le savoir, ce que tu as. Laisse-moi au moins un secret à partager avec ton silence de bête blessée. « Qu'est-ce qu'il a ? » répète Pablo et j'ai envie de lui dire que ça ne le regarde pas, qu'il est en train de piétiner mes fleurs, que je suis capable du pire à cause de ça. Je ne pense même plus à ta douleur de malade, à son atrocité. Je laisse ma jalousie parler à ma place et je dis à Pablo que je ne sais pas. Il veut savoir lui. « On dirait quelqu'un qui va se mettre à pleurer » dit-il avec cette pertinence qui est un trait de plus de son intelligence cachée. Rien ne le fait pleurer, dis-je. Et je le pense. La douleur est un coup de poing sur le mal qui saigne d'un coup et ça se voit. On a dû lui expliquer le déroulement précis de la maladie, dans son Amérique, et il sait exactement où il en est. Telle douleur, à tel endroit et avec telle intensité, à mettre en équivalence avec le temps qui reste à vivre. Les Américains aiment bien savoir ce genre de choses. Il faut dire que leur dieu n'est pas une fatalité. Contre

la mort, je préférerais opposer des remèdes, même sorciers, pourquoi pas ? Pablo ferait la même chose que moi. C'est le même sang qui coule dans nos veines. On a simplifié tellement de choses dans l'existence quotidienne, tellement assuré la simplicité de l'histoire que tout le monde connaît de la même façon. S'il savait, Pablo proposerait des remèdes et il irait les chercher dans les pires chaudrons, il les ramènerait de la crasse qui est la même depuis longtemps, et il n'expliquerait rien, ne cherchant pas à convaincre, étant convaincu lui-même. Il ferait l'oiseau pour s'enfuir et il aurait assez bon coeur pour proposer les services ridicules de la médecine qui a sa préférence. Voilà ce qui finirait de détruire le coeur de John. Voilà ce qui ferait de lui le quatrième suspect, à coup sûr.

Mais ai-je parlé à Pablo ? L'ai-je transformé moi-même en victime de mort violente ? Peu importe ce que j'ai dit ou ce que je n'ai pas dit. À ce niveau du récit, ce qui compte, c'est la probabilité, non pas sa mesure qui n'est pas l'affaire de la littérature, mais sa présence certaine, son omniprésence, en quoi elle affecte une totalité qui rend possible le meurtre, désignant la victime avec certitude, et acceptant le doute, clair et vivace, quant à l'identité de son assassin. Évidemment, on ne sait pas tout. On sait que Pablo va mourir. On ne sait pas pourquoi, on connaît un certain nombre de raisons, on va en découvrir d'autres, on n'a pas encore les moyens de juger, ne pouvant tracer le trait séparateur qui distingue nettement l'accompli de l'inaccompli. Quel dommage que notre langue ne sache pas suffire à l'exprimer par la seule force de ses aspects ! Mais puisque tout récit raconté à la première personne est forcément la confession qui justifie le mal, continuons d'avouer sans vergogne.

Pauvre Pablo encore nu, où est la solution à ton problème de mort prochaine ? Car il faut que tu meures, d'un coup, il faut que ta mort soit la description du texte, la morale l'exige. Je suis en train de m'amuser à cause de la facilité avec laquelle je décide de mettre à mort l'ami de toute une vie, quand John revient dans la chambre avec le même air triste et douloureux. Il ne sait pas ce qui lui a pris. Bien sûr. Personne ne peut le savoir, en dehors de nous deux. Enfin, lui sait mieux que moi, dans la mesure où il est capable de savoir exactement où il en est. De mon côté, je sais et je n'attends rien. Peut-être parce que je n'y crois pas tout à fait. Il me regarde, comme si j'avais dit quelque chose, puis se ravise en constatant son

erreur. Non, je n'ai rien dit. J'ai souhaité la paix pour tout le monde. J'ai souhaité une paix inquiète parce que je n'en imagine pas d'autre.

Pablo rit en secouant la tête. Il ne me trouve pas à la hauteur des poèmes qui me rendent si sociable. Est-ce que je dois me vexer ? Non, dit John, Pablo a voulu dire autre chose. N'est-ce pas, Pablo ? Autre chose oui. Une espèce de vibration qui l'a touché. Il connaît mes sentiments. Il ne sait rien de ma rage. Il ne soupçonne pas ma volonté. Il sent que je suis devenu son ennemi. Il en souffre, mais c'est la nostalgie qui l'inspire. Il souffre parce qu'il est nostalgique. Et non pas inquiet. Son inquiétude serait encore un signe d'amitié. Et je serais capable de m'accrocher à ce reste tremblant. Il n'en sait rien. Que peut-il savoir de ce qui n'habite pas le territoire étroit de sa volonté de vivre ? Je ne le tuerai sans doute pas. Je n'aurai pas cette force divine, pas à cause des conséquences, qu'on classera dans l'ordre social et mental sans me demander mon avis, ce qui est une preuve de plus que l'unité de mesure n'est pas l'individu, mais son semblable. C'est sans doute que je n'ai aucun goût pour les solutions définitives, qu'il me paraît atroce de ne pas pouvoir au moins corriger le sens d'une exécution, et cette fois pas à cause des hommes, mais parce que c'est comme ça. Sinon j'aurais tué et ressuscité la plupart des gens que j'ai rencontrés. Mais qui est la mort si elle n'existe pas ?

Non je ne tuerai pas Pablo, et il est probable que John non plus ne le tuera pas, même si je le laisse dans cette direction.

[...]

Ici commence le premier ralentissement de cette histoire, à ne pas confondre avec un vertige ou une nausée dont le passage est purement intérieur, sans relation avec cet extérieur qui d'un coup s'est ralenti, sans que j'y puisse rien, je ne sais même pas si j'ai voulu quelque chose. J'ai mis des heures pour pivoter sur mes pieds dans le sable brûlant, et pendant des heures et des heures, j'ai regardé la crique, la plage et la mer, peut-être le ciel et le soleil, voyant les disques blancs des parasols, un, deux, trois, pendant des heures encore attendant qu'il se passe quelque chose, ne comprenant pas qu'il ne se passe rien, ni même au niveau de l'ombre, n'ayant pas encore compris que j'étais l'épicentre d'un ralentissement involontaire, animé par

une énergie d'horloge que par contre je comprenais, à cause de la régularité qu'elle me donnait comme repère de ma propre situation spatiale.

Des heures ont passé, et c'est quand j'ai commencé à m'habituer à cette situation toute nouvelle pour moi que, heure après heure, j'ai vu Pablo sortir de l'ombre, lourd à cause du ralentissement que je lui inspirais, et je comprenais mieux la nécessité d'un ralentissement dans une pareille situation. Il est enfin sorti complètement de l'ombre et je montrai des signes d'impatience. Il lui a fallu des heures pour se tourner vers les falaises, car il s'était réveillé face à la mer, croyant sans doute m'y trouver nu et à mon aise. Il a donc pris le temps de regarder la mer pour constater que je ne m'y baignais pas et c'est autant de temps qu'il a fallu ajouter à mon impatience de statue presque immobile. Il a regardé longuement la tâche lumineuse dans l'ombre des eucalyptus et à lui aussi le temps a dû sembler long et inutile, se demandant si j'étais cet éclat de lumière ou s'il ferait mieux de chercher ailleurs, sur les rochers ou même sous les deux autres parasols.

Pour qu'il n'y ait pas de tromperie de ma part, ou intention dilatoire, j'ai levé mon bras pour faire signe et il s'est mis en route vers les falaises, luttant contre la lenteur qui n'était pas la sienne, les heures s'ajoutant aux heures et rien ne bougeant que ce que je pensais avoir mis en mouvement. J'ai reculé dans l'ombre des eucalyptus et j'ai essayé de calculer le temps qu'il lui faudrait pour m'atteindre et me dire ce qu'il avait à me dire. Parce que c'était ça que j'étais en train de ralentir, ce qu'il avait à me dire. Je voulais l'entendre et il n'y avait rien au monde que je voulusse entendre d'un bout à l'autre. Mais ce n'était pas de ma part une manière de me mentir à moi-même. Les choses n'étaient pas modifiées par le ralentissement que je leur imposais. Je n'avais même pas l'intention de les changer. Je n'avais peut-être aucune excuse pour expliquer ma décision de ralentir ce qui se jetait sur moi de déchirant et de définitif. Chaque mot m'atteignit en plein coeur et j'augmentai le ralentissement, j'allai au bout de moi-même et je trouvai la force de m'accepter dans ce rôle peu favorable, il est vrai, à l'expression de ma grandeur d'âme. Mais cette grandeur n'avait rien à faire dans notre conversation.

Pablo s'interrompit après la première phrase et je dus supporter malgré moi les heures de silence et de sourire dont il me fit souffrir, profitant de mon ralentissement,

m'en retournant les effets en se moquant de ma soi-disant supériorité ! Et il ne voulait pas enchaîner les phrases. Les silences avaient beaucoup plus de poids que les mots et cela rendait ma situation intenable. Il était devenu haïssable, je pouvais le penser, même si je n'adhérais pas encore à ce mot comme un insecte effroyable à la veine qui le nourrit.

Mais pour le moment, je ne me nourrissais d'aucun sentiment. Je perdais le contrôle du ralentissement, le premier que je manoeuvrais et je me promettais peut-être de ne plus recommencer, ce qui n'était pas tout à fait regretter d'avoir entrepris cette folie. C'était une folie et j'en pâtissais d'horreur et de stupéfaction. Nous avions tellement ri de l'Afrique. Nous l'avions tellement allégée. Elle était devenue tellement creuse, même dans la bouche des spécialistes. Et puis le sommeil nous était arrivé et Pablo s'était montré extrêmement ombrageux. Je le croyais triste, à cause de John qui avait l'intention de finir sa vie en Afrique et qui ne voulait pas l'emmener avec lui. C'était deux bonnes raisons d'être triste et ombrageux. J'aurais donné un coup de pied au temps pour que ce soit les bonnes raisons. Mais John parlait beaucoup et donnait peu. L'Afrique l'avait fait rêvé le temps de faire de jolies phrases, de blesser quelques coeurs et de revenir à de meilleurs sentiments. Il retournait donc à New York et il emmenait Pablo avec lui. Il n'y avait pas de place pour moi dans ses bagages.

Fin du ralentissement. Maintenant, je pouvais le haïr. Et je ne m'en privai pas. Je le lui dit. Pouvait-il faire autrement que de hausser les épaules ? Me dire que je faisais preuve de jalousie, ce qui n'était pas dans mon style ? Qu'ai-je à faire du style ? Y a-t-il une meilleure manière d'emprisonner l'esprit ? La jalousie, mon style ! Non, ce n'était pas la jalousie, ou alors la jalousie n'était qu'un mobile, ce qui n'a rien à voir avec la question du style. Je me taisais. Je ne pouvais plus rien ralentir, d'ailleurs il n'y avait plus rien à ralentir. J'étais taxé de jalousie là où je n'avais fait preuve que de déception. Pouvait-il comprendre ma déception ? Non, il ne pouvait pas croire que je fusse seulement déçu. Il regrettait d'avoir détruit mon nid d'amour et il me souhaitait bonne chance avec la servante. C'était une manière ironique de me dire que j'étais mauvais joueur.

Mais à quel jeu a-t-on joué ? Je n'aurais jamais accepté de jouer avec les sentiments. Ça aussi, ce n'était pas dans mon style. Je me mis à pleurer. New York ! New York ! New York et moi ! Moi et la vie ! Et il me jette comme un cloporte indécent dans le panier (excusez le mot) de cette cochonne de servante qui ne veut pas accepter qu'elle a plus de corps que d'esprit. Mais je ne me laisserai pas jeter. Prête-moi ton maillot. Je m'en vais seul. Je ne peux tout de même pas me promener tout nu. Je trouverai une voiture. Je rentrerai demain ou jamais. Le mieux est que je ne rentre jamais. Fais envoyer mes affaires chez Marco. Oui, Marco, c'est un ancien petit ami d'amour et il se fiche pas mal de ce qui m'arrive parce qu'il est encore sous le coup de l'émotion.

L'amour

L'amour, la mort, la mère dans *Une femme m'apparut...* de Renée Vivien

Dominique-Joëlle Lalo

Une femme seule d'Annemarie Schwarzenbach et la disruption du genre

Mathilde Fournier

El verbo y la carne

Oscar Portela

Après

Benoît Pivert

Lubai

Daoud Najm

Les balcons fleuris

Luc Roger



**L'amour, la mort, la mère dans
Une femme m'apparut de René Vivien
Dominique-Joëlle Lalo**

Dès la première page, le ton est donné. Le lecteur est introduit dans un univers essentiellement féminin, placé d'emblée sous l'égide de la poétesse Sapho de Lesbos :

Par un soir indécis l'Annonciatrice vint vers moi.
Le visage de l'Annonciatrice était mystérieux et troublant comme celui de San Giovanni de Léonard.
«J'ai pitié de toi,» me dit-elle, « parce que tu n'as point encore souffert.»
Je ne la comprenais qu'à demi. J'étais très jeune.
«J'ai pitié de ton cœur vide,» me dit-elle encore.
Tranquille je l'écoutais.
«Je te conduirai vers Lorély.
– Qui est cette Lorély ?»
Je parlais avec une curiosité légère.
«Lorély est la Prêtresse païenne d'un culte ressuscité, la prêtresse de l'amour sans époux et sans amant, ainsi que le fut jadis Psappha, que les profanes nomment Sapho. Elle t'enseignera l'immortel amour des amies» (11).

Ainsi débute ce troublant récit de Renée Vivien^[1], court roman conté à la première personne qui baigne dans une ambiance de féerie. Le surnaturel se mêle à des éléments religieux qui côtoient synchrétiquement des résurgences païennes. La temporalité est floue. Les lieux sont incertains. Si cet ensemble composite, subtilement construit, participe à créer un effet de merveilleux, d'enchantement, il suscite aussi un sentiment de malaise indéfinissable, une impression d'inquiétante étrangeté.

En effet, cet univers, situé hors du monde et hors des temps, n'a rien de paradisiaque, il n'en a que l'apparence. Il est sans cesse perturbé par des connotations mortifères. La prose s'ombre d'une teinte morose, les personnages sont envahis par la mélancolie. Et si Eros se trouve étroitement enlacé à Thanatos, c'est la pulsion de mort qui se dresse contre Eros et signe sa victoire sur la pulsion de vie, car l'amour et la vie y sont niés dans leur principe. Bien que dépeignant l'homosexualité féminine, cette œuvre va plus loin que le saphisme, elle parle de l'amour, de la souffrance qui lui est inhérente, de l'impossibilité à atteindre un objet d'amour satisfaisant. Certes, la biographie^[2] travaille l'œuvre, mais nous ne nous y référerons que très peu.

Notre étude se centrera sur Lorély, le personnage principal. Après avoir montré comment elle se heurte à l'incomplétude de l'amour, nous verrons de quelle manière elle peut s'envisager comme une instance maternelle, mais c'est une mère glacée et effrayante, pourtant si magnifiquement belle, qui arbore des attributs mortifères.

L'Annonciatrice me conduisit dans le «boudoir glauque» de Lorély parsemé de «bibelots» où éclataient des «fleurs d'hiver» (13), des «lys tigrés» aux parfums véhéments. «La porte s'ouvrit. «Vois!», me dit-elle. «Dans une demi clarté à la magie singulière, une Femme m'apparut...» (13).

Dans un décor fantasmatique, c'est d'abord le portrait physique de Lorély qui est tracé, «étrangement belle» (12), «pâle et d'une blondeur presque surnaturelle. Ses voiles traduisaient la souplesse insidieuse de son corps» (13). «Ses cheveux la nimbaient d'un perpétuel clair de lune». Troublante apparition que cette «beauté étrange» (14) et déjà perçue comme dangereuse par la narratrice qui l'attend avec une «charmante angoisse» (13). Lorély la séduit aussitôt, la prend par la main pour la conduire dans «un atelier où bourdonnaient des groupes de jeunes filles. Toutes étaient belles» et elle les aimait toutes (14). «Et moi, Lorély, ne m'aimerais-tu point ? [...] Je crois que je t'aime déjà», répond tendrement Lorély. Angoissante, perturbante rencontre avec l'amour! «Une angoisse m'étreignit le cœur... je l'aimais déjà... je l'aimais déjà...» (16), écrit la narratrice. Les deux femmes partent ensemble, errent «dans un bois que givr[e] le soir d'hiver. Comme une princesse scandinave, Lorély s'enveloppait de fourrures blanches» (16). «C'était autour de nous le soir d'hiver, un soir de mariage mystique. C'était autour de nous une chasteté nuptiale, une volupté blanche. [...] Les étoiles brillaient aussi froidement que le givre. Et sous nos pas, la neige était moelleusement déroulée» (17).

Au-delà de ces «épousailles irréelles» (16), de la griserie, de la jouissance que ressent la narratrice («je suis ivre», sanglote-t-elle) dans ce décor idyllique, ce

qui est intéressant dans ce chapitre III, c'est le dévoilement de l'âme mélancolique de Lorély: «Je suis triste sans détresse véritable. [...] Je suis triste indiciblement» (16). Se découvre, dans ce discours, une sombre affliction que pourtant elle fuit, mais qu'elle «retrouve en tout et toujours» (16). S'y décèle une tristesse ineffable et inconsolable, un profond état dépressif qui avoisine la folie: elle souffre d'un mal «inguérissable», son «cœur est une cloche au timbre fêlé» (16). Lorély continue à se lamenter sur la faille de son âme, sur son humeur noire. Le monde qu'elle perçoit est recouvert d'une couleur triste, terne, celle fuligineuse de la mélancolie. Elle évolue dans un univers privé de clarté, un univers de glace d'où le soleil et le désir ont complètement disparu:

«L'ennui ! Il me semble, parfois, que l'univers est pareil à une grise cathédrale. [...] Je me dis que j'ai chanté toutes mes chansons et cueilli toutes mes fleurs... mais je sens que mon âme demeure altérée. J'attends encore je ne sais qui. Je sanglote encore, je ne sais trop vers quoi... peut-être est-ce le nouvel amour, l'amour inconnu, que j'espère, peut-être m'apportes-tu cet amour, entre tes mains tendues...» (17).

Cet amour, qui échappe à toute représentation, à toute nomination, elle avoue le chercher «en vain depuis tant d'années perdues (20)». En effet, «comme l'arc en ciel et l'opale» qui sont ses «symboles», elle change d'amour selon «le reflet de l'instant» (20) car aucun objet d'amour ne la ravit. Sa vie amoureuse est, de ce fait, dispersée, fugace et ne lui apporte aucune satisfaction. Voilà la clé de son malaise et de son inconstance, voici pourquoi elle erre d'amour en amour sans en trouver aucun qui ne la satisfasse^[3]:

«L'amour est complexe et malaisé. Le statuaire ne cherche point en un modèle unique sa vision surhumaine. Il découvre la splendeur absolue en des êtres dissemblables dont chacun lui a donné ce qu'il avait de plus beau. Et moi, pour mon rêve d'amour, il me faut réunir les perfections éparses, afin de les confondre en un harmonieux ensemble créé par moi» (21).

S'inscrit donc une impossibilité d'atteindre, de trouver l'objet d'amour adéquat, il sera toujours carent et décevant, infiniment fuyant, hors d'atteinte parce que cet objet ne correspondra jamais à l'objet du fantasme, que Jacques Lacan appelle *l'objet a*, à la représentation inconsciente que l'on s'en fait. La rencontre de ce manque dans l'Autre, que rien ni personne ne comble, la constatation de son incomplétude jettent Lorély dans un profond état d'accablement. Ainsi, l'amour n'est qu'une «illusion brève» (21), mais aussi une «immolation perpétuelle de soi-même», telle est la définition pessimiste que Lorély donne de ce sentiment. «J'ai rêvé d'un Calvaire où fleuriraient les roses» (21). Illusion, sacrifice, souffrance,

abnégation de soi, telles sont les affres de l'amour.

Si l'amour échappe à Lorély, elle se fait elle-même objet fuyant, incarnant par là-même cet *objet a*, l'objet du désir forgé par l'imaginaire. Sans cesse, elle glisse, se dérobe, « naïde fuyante », « néréide », (24) que les bras de la narratrice cherchent à emprisonner, à priver de sa liberté, dans un rêve de fusion narcissique. Ainsi, sur les bords d'une « rivière paresseuse », à l'orée d'un « petit bois magique » (23):

Lorély s'arrêta.

« Viens nous pencher vers l'eau, » dit-elle.

Elle s'agenouilla, se mira, j'atteignis les nénuphars, qu'elle mêla en riant à ses cheveux dénoués.

« Tu es plus belle que l'Undine, » soupirai-je.

Je lui tendis les bras. Je voulus l'emprisonner toute dans mon étreinte. Elle serait mienne... mienne enfin. Son cœur répondrait à mon cœur. Ses yeux répondraient à mes yeux acharnés. Peut-être s'abandonnerait-elle, consentante...

Mais elle glissa entre mes mains, se déroba, comme une fugitive ondine...

Et, triste de mon impossible désir, je la considérai.

Sa robe verte coulait autour de son corps fluide. Les plis glauques ondoyaient au soleil. Elle paraissait vêtue de remous.

« M'échapperas-tu éternellement, Lorély ?

– Peut-être... » (23).

Si Lorély fuit ses objets d'amour qui la laissent « inassouvie » (32), elle s'efforce de se fuir elle-même (31) en se travestissant de « vêtements étranges » (30) pour échapper à la « solitude » (30), à « l'accablement » (30), à cet ennui mortel^[4] qui la minent parce que « son cœur [...] était pesant d'un mélancolique, d'un intolérable besoin d'aimer » (32). Sous ces déguisements, elle « était de tous les temps » (41): « page vénitien », « pâtre grec », « triste châtelaine », « princesse malade », « jeune seigneur anglais », « ménestrel », « danseuse » ou encore « fée » (30-31). « Lorély possédait mille âmes et mille apparences ». « Je suis autre », disait-elle (39), exprimant ainsi un certain malaise identitaire. Elle était femme ou homme ou les deux à la fois, cherchant en vain son appartenance sexuelle à travers toutes ses extravagantes et multiples « métamorphoses » (31).

Le texte ne cesse de pleurer cette soif d'aimer insatiable, qui ne peut se limiter à une seule femme, qui glisse de l'une à l'autre sans parvenir à se fixer sur aucune, car « un caractère important de la libido, c'est sa mobilité, explique Freud^[5], c'est-à-dire la facilité avec laquelle elle passe d'un objet à un autre. Au contraire, on dit qu'il y a fixation de la libido quand elle s'attache, parfois pour toute la vie, à

certains objets particuliers.» Cet amour inassouvi, parce qu'il reste incomplet, elle le désire pourtant ardemment avec une intense avidité masochiste :

Autour de Lorély se pressaient de jeunes filles et de jeunes femmes, quêtant ses fuyants sourires et ses caresses.

«Je les veux» sanglotait-elle à travers ses dents serrées. «Je les désire implacablement.» [...] «J'aime ce qu'elles ont de fugitif, d'insaisissable, tout ce que je ne posséderai jamais d'elles. Et cette volupté incomplète que je bois à leur bouche est plus précieuse que le bonheur, le prosaïque bonheur, le matériel bonheur...» (33).

Face à cette impossibilité de s'abandonner à l'amour, à son incapacité à aimer, et donc de souffrir, d'exister, de vivre comme une simple femme, un bouleversant désespoir s'empare de Lorély :

«...Et pourtant, je saurais si largement aimer !...»
La voix de Lorély traînait un regret incommensurable.

«J'aimerais avec foi et avec simplicité. Je m'anéantirais tout entière dans cet amour. Je ne serais plus artificielle ni bizarre ; je serais pareille à toutes les autres femmes, aux femmes les plus humbles et les plus lamentables, moi qui suis hautaine et joyeuse, qui me joue de l'amour des autres. Je ne connaîtrais plus l'ennui de ne plus souffrir.» [...]

Sa détresse m'emportait, me noyait dans un flot d'amertume. [...]
Elle se prit à sangloter très bas, comme celles qui n'espèrent plus.
«Je n'aimerai jamais,» pleura-t-elle. Et, me regardant à travers ses larmes :
«Que je t'envie, toi qui souffres par l'amour !...» (52).

La narratrice, elle-même, se lamente sur le cœur de Lorély habité par du vide, par du «néant» (73), lexique qui se retrouve dans le discours mélancolique^[6]. Elle «souffre de la voir «errer le cœur vide» (42), un cœur ruiné que «rien ne comblera jamais» (43). Freud explique que dans la mélancolie «le moi est devenu pauvre et vide^[7]», immensément appauvri. En vain, la narratrice s'épuise dans «d'inutiles souffrances» pour conquérir ce «cœur indifférent [...] qui ne [1]'aimait point et qui ne [1]'aimerait jamais» (46). Car Lorély, qui butine de femme en femme, reste «insaisissable» à l'image de ces feux follets qu'elle poursuit lors d'une retrouvaille nocturne avec la narratrice, feux follets qui sont, eux-mêmes, une représentation de cet amour qui lui échappe sans cesse, qui échoue à s'investir sur un objet d'amour :

« Lorély, » implorai-je, « ralentis ta course. La route est incertaine, et les marais dorment, perfides. » Elle fuyait sans m'entendre. Elle semblait un rayon de lune égaré. [...] Elle bondissait vers les feux follets prestigieux. [...] Lorély s'enfuit, telle une étoile filante au ras du ciel. Bientôt, elle ne fut qu'un point argenté parmi les marécages. Et moi, la sueur aux tempes, l'angoisse au cœur, je haletais, je courais sans pouvoir l'atteindre. Elle était insaisissable. J'épuisais mes forces, et ma volonté, et mon courage, à poursuivre vainement un feu follet plus beau que les autres... (40).

Si le cœur de Lorély est un désert, celui de la narratrice ne l'est point. Elle a l'obsession, la hantise de l'image de Lorély, la femme flamme, la femme fée, la femme idéale avec un « F » majuscule^[8] : « Je ne voyais qu'elle, je ne poursuivais que son image dans la multiple magnificence de l'univers. J'adorais, en la beauté de Lorély, la beauté immortelle de la femme... » (24).

Délaissée par Lorély qui s'efforce de « courir aussi vite que le vent lui-même, Lorély qui [fuit] à l'égal du vent, des nuages et de la terre » (44-45), la narratrice est, elle aussi, atteinte de mélancolie, de souffrance amoureuse, états d'âme décrits grâce à de belles tournures oxymoriques :

Je sortis sous la pluie crépusculaire, et je m'énivrai mortellement de la merveilleuse tristesse des soirs de bruine. Je portais une mélancolie fébrile. « Lorély... » murmurais-je à travers la bruine, « Lorély... » Son nom revenait sur mes lèvres ainsi qu'un sanglot (25).

À Doriane^[9], « la plus belle des amies de Lorély », rencontrée « au tournant d'un chemin » (42), elle aussi abandonnée par Lorély, la narratrice s'adresse en ces termes :

« Peut-être saurez-vous aussi un jour le poignant orgueil d'aimer sans qu'on vous aime. Il y a une mélancolique fierté à se dire : Mon amour est assez grand pour ne rien exiger, pour ne rien vouloir. Il se nourrit de sa propre substance et porte en lui-même sa ténébreuse joie » (43).

Cette tendresse sans exigence, cet amour pour rien qui se suffit à lui-même^[10] et ne demande rien en échange, cet « amour [...] assez grand pour rester solitaire » (17), cette adoration désintéressée ressemble fort à ce que décrit Freud à propos d'un cas d'homosexualité féminine. La narratrice adopte ce qu'il appelle « la position masculine » : « Son comportement vis-à-vis de l'objet d'amour avait adopté le type masculin, c'est-à-dire qu'elle montrait l'humilité de l'homme amoureux, son emphatique surestimation sexuelle, ainsi que le renoncement à

toute satisfaction narcissique et la préférence accordée au fait d'aimer plutôt que d'être aimé»^[11].

Mais cet amour «dévotieux^[12]», proche de l'amour courtois, cet amour masochiste qui demande la non-satisfaction («Tu es la souffrance merveilleuse qui fait mépriser le bonheur», avoue la narratrice à Lorély (17)) n'est pas sans attiser, chez la narratrice, l'aiguillon de la jalousie. Il en est ainsi lorsqu'elle assiste, sans être vue, à un duo d'amour entre Lorély et Nédda, scène insoutenable qui la déchire de douleur :

Une jeune fille au désirable sourire d'amoureuse entra et s'assit aux pieds de Lorély. De ses regards levés, de ses lèvres entrouvertes, de tout son être offert et suppliant, elle l'adorait.

«Qui est cette jeune fille ?», demandai-je.

«Je ne sais rien de Nédda, sinon qu'elle est très éprise de Lorély,» répondit-on.

«Nedda !» pensai-je. «Le beau nom enfantin et barbare !»

Je m'approchai de Lorély et de Nedda, sans qu'elles se fussent aperçues de ma présence.

Nedda murmura à Lorély :

«Je ne me guérirai jamais de toi.»

Et Lorély, d'une voix plus mystérieuse que la voix des brises, lui susurrait :

«Je t'aime...» [...]

Ces paroles me furent plus suaves que la mort et plus cruelles que la vie elle-même. Je m'abandonnai à ma joie misérable... Lorély ne m'aimait point, mais elle aimait cette enfant. [...]

Je me détournai d'elles, car, malgré tout, la vue de leur doux bonheur me suppliciait (56).

Spectacle voyeuriste à connotations érotiques qui excite la souffrance de la narratrice. Scène d'accouplement, d'extase fusionnelle entre les deux amoureuses. Soudainement métamorphosées en «éphémères», elles prennent leur essor sous les yeux fascinés de la spectatrice. Élévation et disparition qui symbolisent, à la fois, la fugacité du plaisir amoureux, ce vain instant si exquis, si fugitif; «l'effort inutile de la vie» (91) qui s'effrite vaincue par la mort; l'anéantissement des êtres. Citons dans son entier cet étonnant passage onirique à tonalité mélancolique :

Les blonds cheveux de Lorély, déroulés, se mêlaient aux cheveux bruns de Nedda. Les yeux bruns de Nedda s'abîmaient dans les yeux bleus de Lorély. Hors du monde, leurs âmes s'épousaient.

... J'eus la vision d'un étang sur lequel sommeillaient des nénuphars léthéens. Le soleil disparaissait à l'horizon. Et l'éternité semblait ensevelie au fond de cette eau morte...

Au-dessus de l'eau morte et des nénuphars, tourbillonnaient deux éphémères

dont les ailes irisées scintillaient au soleil couchant. Jamais aucune nacre, jamais nul arc-en-ciel, n'égalèrent le changeant éclat de ces ailes. Je considérai les éphémères avec un émerveillement triste, sachant que leur fin d'amour était proche. Mais s'élevant plus haut encore, incomparables... Peu à peu, ces éphémères grandirent étrangement. Leur lumière s'augmenta. Et c'étaient deux femmes qui s'étreignaient, éperdues. Elles s'élevaient au-dessus du silence et du néant, et, avant de disparaître, elles unissaient leurs lèvres fébriles en un vain baiser d'amour... (58-59).

Confrontée désespérément à cet inextinguible besoin d'amour qu'aucune de ses amantes n'arrive à assouvir, Lorély se tourne vers le sexe opposé malgré ses diatribes féministes et haineuses contre l'homme, le mariage, l'enfantement. Sous la voix « mordante et sombre » de Lorély (34), c'est, bien sûr, celle de Renée Vivien qu'il faut entendre. Elle s'insurge contre l'esclavage de la femme qui devient « épouse », « mère » et « bourgeoise » ; elle se dresse contre le « rut avilissant du mâle », cet homme qui ne peut « offrir » que de basses « réalités » (35) car « l'incomparable tendresse féminine » est préférable « à la rude véhémence des hommes » (96) ; elle dénonce encore la maternité : « Quelle destinée réservez-vous à ces créatures de demain ?... L'angoisse, la maladie, la vieillesse et la mort. N'avez-vous point réfléchi qu'un jour vos filles et vos fils vous maudiront de les avoir créés, de les avoir jetés en pâture à la douleur fatale ? » (35).

Pourtant, dans cet univers féminin d'où le sexe masculin est exclu, rejeté, un homme surgit, en intrus, au détour d'une page. « Un jour, que Lorély avait repoussé, avec plus de cruauté froide [son] amour désolé » (70), la narratrice surprend une nouvelle scène d'amour, un dialogue amoureux, dont elle entend chaque syllabe. L'aveu que l'homme fait à Lorély et la réponse de cette dernière la laissent stupéfaite :

Je sortis et j'errai au hasard dans le jardin.

Je me dirigeai vers une tonnelle de glycines où Lorély avait coutume de s'asseoir. Et soudain, un murmure de voix s'éleva. C'était la voix de Lorély et celle d'un homme. J'entendis la voix de l'homme, disant avec emportement :

« Je vous aime. »

Lorély lui répondit, musicale :

« Je suis heureuse que vous m'aimiez. »

L'homme lui dit encore :

« M'aimez-vous ? M'aimez-vous ? »

Et Lorély dit avec une perfide douceur :

« Je vous aime... »

L'homme tomba aux genoux de Lorély. Ondoyante, elle se leva lui échappa, comme jadis elle s'était dérobée à mon étreinte. D'un pas très lent, ils s'éloignèrent... (70-71).

«Je ne comprenais plus», «je ne comprenais plus», répétait-elle, perplexe, troublée, désorientée par cette déclaration d'amour, comme une enfant qui aurait assisté à une scène d'amour entre ses parents. En effet, la rencontre insidieuse de ce couple n'évoque-t-elle pas, en partie, la scène originale, la scène primitive, celle du rapport sexuel parental que l'enfant est supposé avoir vue et entendue, d'autant plus que le passage s'achève par une ellipse qui suggère l'union amoureuse imminente.

Avançons que Lorély pourrait être perçue comme une instance maternelle. En effet, elle s'entoure de jeunes filles, qui sont presque des enfants. Il en est ainsi de Nedda avec laquelle elle vit un amour «éphémère¹³¹» (69). Elle s'adresse à elles avec «tendresse» (14). N'est-elle pas aussi une représentation de la mère lorsqu'elle apparaît sous l'aspect de la Vierge, mais c'est une Vierge mortifère qui se dresse subitement devant les yeux de la narratrice. Elle projette sur la Vierge l'image incrustée en elle de Lorély. Son apparition hallucinatoire, ou réelle dans d'autres passages, déstabilise l'environnement qui se trouve contaminé par des éléments négatifs, des ondes néfastes, émanant de Lorély.

Au fond de l'ombre s'élevait une Vierge aux mains jointes. Sa couronne d'étoiles jetait des lueurs et ses pieds se posaient sur la lune soumise. [...] J'hésitai sur le seuil du sanctuaire... et l'image de Lorély s'interposa... Elle brillait, de toute sa blancheur perverse. Sa morbide chevelure se répandait, clair de lune dans le crépuscule. Ses yeux m'attiraient, d'un bleu avrilin, d'un bleu décevant et suave. [...] Et c'était Lorély qui régnait au-dessus de l'autel. Sur ses cheveux dénoués luisait une couronne d'étoiles... Ses pieds nus foulaient la lune soumise (29).

À Tolède, que la narratrice dépeint comme une ville malade qui souffre autant qu'elle, une ville à fortes connotations mélancoliques, une nouvelle image inattendue de la Vierge, la Madone des pestiférés, lui apparaît. Vision mortifère qui poursuit, sans relâche, la narratrice :

Que j'aime cette ville d'automne, la lèpre des maisons, la maladie des pavés, les plaies de ses murs, l'agonie de ses fresques ! Il me revenait à la mémoire une litanie morbide composée en l'honneur de Notre-Dame des Fièvres. [...] Peu à peu, je discernai la pâleur cruelle de la Madone des pestiférés. Dans ses yeux stagnants, s'azuraient et verdissaient les reflets des eaux mortes. Des souffles paludéens émanaient de sa robe aux plis tourmentés. Sa face était tumultueuse comme les visions du délire. Et je reconnaissais dans l'image mortelle l'image de Lorély... Les yeux stagnants réfléchissaient le regard de Lorély... Le visage changeait à l'égal du visage de Lorély... Lorély

était venue corrompre l'air et le soleil, empoisonner à jamais mes espoirs d'oubli et de guérison. Elle était venue, sachant que je ne lui échapperais point... (82-83).

L'image de la femme amoureuse et idéale est donc sans arrêt contrariée par celle de la femme mortifère, montrant les deux aspects opposés de Lorély, «archange pervers» (105), personnage complexe et ambivalent: «Elle a de divins sourires d'âme et des larmes inespérées. Mais elle a surtout des cruautés implacables» (84). Elle penche du côté de la mort, non seulement parce que sa personne, entourée d'un halo mélancolique, est habitée par la pulsion de mort, par l'«horreur de vivre» (34) qui l'empêche d'exister, la freine dans sa capacité à aimer; mais de plus, elle est animée par une pulsion de destruction, d'agressivité. Ainsi, plutôt qu'un reflet de l'amour, Lorély ne serait-elle pas le visage de la mort? Tout le laisse supposer.

Dès les premières pages, le décor dans lequel elle évolue, glisse, fuit, est hivernal, glacial, nocturne. Certes, la blancheur connote la virginité, la pureté, mais elle évoque également la pâleur du cadavre, la couleur du linceul. «Elle paraissait une fleur de glace et de givre. Et je m'éblouissais de sa beauté hivernale» (47), dit la narratrice subjuguée par «le charme morbide» (67) de Lorély, dont le corps glacé est traversé par des frissons funèbres. Celle-ci répand, dans son sillage, les effluves d'un «étrange parfum» (104) annonciateur d'un «péril indéterminé» (104), un «parfum de mort qui attire comme un appel» (106). Car la mort est le plaisir suprême, l'extase absolue: «Je rêve d'une mort qui serait une volupté, d'une mort qui serait une consolation de la vie, l'impossible bonheur lui-même. L'obsession de la mort est pareille au désir qui s'exalte vers une femme aimée» (85), écrit la narratrice dans une lettre à une amie^[14]. L'épistolière est, au moment de l'écriture de ces mots, traversée par un flot de jouissance mortifère, une exaltation nirvanesque. S'anéantir dans la mort, atteindre le «Nirvana», cet état de quiétude et de bonheur parfait qui lie profondément le plaisir et l'anéantissement, l'amour et la mort; cet état de bien-être euphorique qui abolit toutes les tensions et, en particulier, l'horreur d'être née, le malaise d'exister: «Je hais la vie», une vie qu'elle juge «inutile», écrit la narratrice, double de Lorély, projections de Renée Vivien elle-même (84). Cette détestation de la vie, cette «oppression d'exister» (84) n'est qu'une manifestation de la démoniaque pulsion de mort, celle qui régit la vie du mélancolique, qui lutte contre sa capacité à aimer, à exister, à vivre et qui peut le mener au suicide. La narratrice et Lorély, mais aussi d'autres figures féminines rencontrées dans le texte, projections également de Vivien et donc de la narratrice, expriment bien cette rupture de l'élan de vie, cette extinction de tout désir, cette

perte du sens de la vie, son dégoût, dont le mélancolique ne cesse de se lamenter avec délectation.

Continuons de montrer que Lorély est associée étroitement à la mort, à la fois fascinante et terrifiante, attirante et repoussante. Son regard, qui se double d'un rire sardonique, est « une lame bleue enfoncée dans la chair » (70). Il fascine et tue : ses yeux sont d'un « bleu mortel » (22). Tel celui de la Méduse, qui pour Freud symbolise le sexe de la femme^[15], il pétrifie la narratrice :

Lorsqu'elle sut que je pouvais la quitter quelques mois, Lorély me cingla d'un rire aigu.

Des heures s'étaient écoulées... Je l'attendais dans l'atelier où sonnait encore ce mauvais rire.

Mon visage était devenu fixe comme les faces de pierre. On eut dit que depuis des années, des siècles, peut-être, je demeurais immobile à cette même place. Mes paupières s'étaient faites lourdes, mes mâchoires pesantes, et tous mes membres semblaient perclus (70).

C'est tout son aspect physique qui est perçu comme menaçant et repoussant. Sa chevelure est d'une « morbidité blonde » (111), son « sourire » est « cruel » (107). Elle est « parfumée de poisons, parée d'aconit et de belladone » (105). Sous l'aspect de la fée Viviane^[16], elle cueille de la « ciguë et [des] digitales » (22). « Son image » est « mortelle » (83). « Sa pensée est mortelle » (87). C'est aussi « son souvenir » qui « tue » (83) jusqu'à provoquer deux tentatives suicidaires, comme l'écrit la narratrice à sa confidente. Autodestruction qui équivaut à tuer cet autre dangereux qui vit en soi, cet autre aimé qui occupe l'esprit d'une manière obsédante, qui habite la conscience sur le mode de l'hallucination :

J'entends parler d'elle. Elle est joyeuse, et peu lui importe que j'agonise ici. Vainement, j'ai voulu me tuer deux fois. Si je trouvais pourtant au fond de ma faiblesse et de ma lâcheté, l'énergie de disparaître, si j'y réussissais enfin, vous ne diriez jamais, jamais à Lorély, – n'est-ce pas ? – qu'elle seule me porta le dernier coup (83).

Comment se débarrasser de cette vision qui n'est pas extérieure au sujet, mais lui est intérieure, qui n'appartient donc pas à la réalité ? Comment se libérer de cette image persécutrice pour laquelle la narratrice ressent une fascination mortifère ? Comment s'en délivrer ? Tout simplement en tuant Lorély de manière à expulser cette maléfique image de l'autre en soi qui infecte le moi et le perturbe, sans rémission. « Je veux l'aimer comme une morte », confie la narratrice à sa correspondante, phrase qui équivaut à un crime de pensée. Ce vœu de disparition s'assimilerait au véritable homicide de cet autre pourtant aimé avec passion.

Cette agression contre l'autre est liée à la haine : « Je hais Lorély avec passion » (85). Jacques Lacan formera le néologisme « hainamoration^[17] » pour exprimer, en un seul mot, ces deux sentiments contradictoires et pourtant tissés ensemble si intimement. Selon Freud^[18], cette ambivalence, cette opposition amour-haine reproduit la polarité plaisir-déplaisir. Quand l'objet d'amour est une source de sensations de plaisir, nous aimons l'objet. En revanche, lorsqu'il est une source de sensations déplaisantes, nous ressentons de la répulsion pour lui, nous cherchons à le fuir et nous le haïssons, haine qui peut aller jusqu'à l'intention d'anéantir l'objet abhorré.

Le texte ne cesse d'énoncer la dangerosité attrayante de Lorély. C'est ainsi qu'elle est comparée à une « sirène » : « Je retrouvais en elle l'harmonieux péril que symbolisaient les sirènes... » (24). « Viviane », « la fée tentatrice » sortant « des verdures de Brocéliande » (22) ; la déesse « Kâli » contemplant la narratrice « avec une férocité religieuse » et laissant « choir la tête de mort qu'elle broyait à la manière des chiennes affamées » (76) ; la « Salamandre » (105) : que d'appellations hétéroclites puisées dans le vivier mythologique pour désigner la nocivité de Lorély !

Elle se révèle être une femme castratrice dans le passage suivant. Après avoir brisé un « roseau », elle le donne à la narratrice afin qu'elle l'utilise comme une « flûte ». Mais impuissante, elle n'arrive pas à célébrer, à aimer, à faire jouir son objet d'amour sur cet instrument de musique improvisé :

Des sanglots me montèrent à la gorge.
« Ne pleure point, » ordonna-t-elle. « Songe à la laideur des larmes. »
Elle rompit un roseau et le mit entre mes doigts.
« Voici une flûte, » dit-elle. « Chante-moi, puisque tu m'aimes... »
Je pris le roseau : j'essayai de le tailler, de l'animer de mon souffle. Peines perdues : le roseau demeura muet. Et je dus avouer ma défaite :
« Je ne sais point te chanter, Lorély. »
Elle me bouda en un dépit ravissant.
« Comment t'aimerais-je, puisque tu ne sais point me chanter ? » (23).

La véhémence de Lorély atteint son apogée lorsqu'elle profère un vœu de mort à l'encontre d'une de ses jeunes compagnes quand celle-ci lui annonce son futur mariage. Car si Lorély multiplie les conquêtes, elle n'accepte pas d'être délaissée. Impérieuse, elle manifeste son emprise sur ses proies, se révèle jalouse et possessive :

« Allez vers votre destin. Vous avez voulu la médiocrité et la laideur... Vous avez appelé le mariage et la maternité. Soit... Ne vous retournez point, ne regardez pas en arrière : vous me verriez pleurer. [...] Plus tard, ah ! plus tard, je me souviendrai de vous avec une lamentable douceur... *je vous*

ensevelirai, telle une morte^[19], au plus profond de ma mémoire, et je jetterai sur votre souvenir les vœux de ma folie» (35).

Ainsi, «incapable d'une passion unique et sincère», dit-elle (108), Lorély qui ne connaît «rien de plus triste au monde que d'errer perpétuellement, d'errer en quête d'une inaccessible tendresse» (108), collectionne les aventures, apparaissant et disparaissant au gré de ses caprices, de ses envies. De son côté, la narratrice, qui se projette successivement sur chacun de ses personnages, multiplie les rencontres. Quête donc éperdue et désespérée d'un côté, mais aussi de l'autre.

C'est donc en sa compagnie que le lecteur croise des créatures mélancoliques qui semblent émerger de songes. Aux abords d'un lac, près d'une rivière, au sortir d'une forêt enchantée, au détour d'un calvaire surgissent des jeunes femmes, des jeunes filles exsangues, presque sans vie, portant des prénoms singuliers : Ione, Doriane, Dagmar, Eva... glissent, flottent sans consistance, nomades, comme égarées dans l'immensité des temps, dans l'incertitude des lieux. Femmes solitaires, irréelles, impalpables, rivalisant de beauté, vêtues de costumes immémoriaux, parées de bijoux, elles errent à la recherche d'un impossible amour perdu, dans des paysages mélancoliques nimbés de brumes d'où la vie s'est évanouie.

Prenons quelques exemples. Au chapitre VII la narratrice rencontre Ione^[20], «la petite compagne de [son] enfance» «sous une pluie crépusculaire» :

Je m'enivrai mortellement de la merveilleuse tristesse des soirs de bruine. Je portais au cœur une mélancolie fébrile. [...] Ainsi qu'une moniale, Ione marchait les paupières baissées. Il flottait autour d'elle un parfum de solitude. Sa voix et ses gestes étaient d'une religieuse douceur. [...] «Ione,» dis-je à la mélancolique amie, «donne-moi ta tristesse. Je l'ajouterai à la mienne» (26).

Ione «lasse de chercher» «désespérément un abri» (26) se réfugie dans une chapelle aux pieds de la Madone, dont nous avons vu qu'elle était une représentation de la mère :

«Il y a toujours dans toutes les chapelles, une femme qui pleure aux pieds de la Madone. Je suis cette femme-là. Je n'entends point ceux qui passent et me frôlent. Je demeure abîmée dans ma tristesse et dans mon espérance» (26).

Mais c'est une Madone mortifère puisqu'elle vient lui annoncer que l'heure de son trépas a sonné. Cette disparition n'effraye point Ione, au contraire elle y aspire : la mort est son «plus beau désir» (64-65) car elle est «la naissance à la vie paradisiaque» (64). Et la narratrice ne peut que se «réjouir» avec elle de cette

mort recherchée avec autant de félicité. Ainsi, Ione est, elle aussi, victime de la mère mortifère et dévorée par cette pulsion de mort qui l'empêche de vivre, mais qui la mène sur le chemin d'une béatitude mystique proche de l'extase amoureuse :

Marie se révéla hier à moi, et me parla dans la chapelle où se sont accomplis déjà des miracles. [...] Une clarté s'est levée en mon âme. Cette clarté était si odorante, si musicale que je compris. Cette clarté c'était la Vierge elle-même. Et une voix intérieure se fit entendre, une voix qui était la sienne. Cette voix me dit : « *Ne pleure plus. Bientôt tu seras consolée. Bientôt, Ione, tu vas mourir* [21]... » (65).

Parce qu'elle abhorre la vie, que « tout son être est révolté contre l'horreur du réel, contre la laideur et la bassesse du réel » (28), Ione se tourne vers les hauteurs de l'amour mystique, cet amour qui remplacerait l'incomplétude de l'amour humain, cette jouissance qui irait au-delà de la jouissance phallique, au-delà de celle ressentie lors de la vile relation sexuelle :

« Je n'ai jamais aimé et jamais je n'aimerai un être humain qui serait aussi faible, aussi lamentable que moi-même. Ce que je désire éperdument, c'est le divin... Je veux un amour qui jamais ne soit trompé ni déçu, un amour sans fin et sans bornes, un amour surnaturel. Je veux la foi » (27).

La narratrice retrouve plusieurs fois « la silencieuse Ione [...] vêtue d'une ample robe au rouge sombre [qui évoque] les soirs de Florence. Ione se plaisait à porter une ceinture de rubis et un pendentif au dessin hiératique, composé d'un rubis pâle encadré d'or vert et terminé par une perle baroque » (46). Auprès « de cette sœur très blanche », « pâle », « aux mains froides », à demi vivante, elle passe des « heures taciturnes » (46) dans une « chambre crépusculaire » (47), toutes deux « enveloppées d'une mélancolique torpeur », « tristes comme le crépuscule » (48) :

« Tu aimes... [constate Ione] Tu n'es plus l'être d'autrefois... tu as renoncé à tout ce qui faisait hier ta joie et ton orgueil... tu aimes Lorély... tes yeux sont deux lacs morts et ne revivent que lorsqu'ils rencontrent ses yeux... Lorsqu'elle est loin, tu la contemples et tu l'écoutes encore... Tu n'es plus qu'une ombre errante, tu n'es plus que le reflet et l'écho de Lorély » (47).

Dans l'état amoureux, le sujet s'abandonne totalement à l'objet aimé, se donne à lui entièrement, se dépossède à son profit de tout ce qui est lui, « son

état se rapproche de l'état de fascination de l'hypnotisé entre les mains de son hypnotiseur^[22]», écrit Freud qui compare la passion amoureuse à l'état d'hypnose. En effet, comme dans la relation hypnotisé-hypnotiseur, l'état amoureux est « un dessaisissement de la personnalité propre au profit de l'investissement d'objet^[23] ». N'est-ce pas ce que constate Ione ? Lorély a non seulement dérobé à la narratrice sa volonté, mais de plus, elle lui a volé son image. Ainsi, celle-ci n'est plus que l'« ombre », le « reflet », l'« écho » de celle-là. Dans la lettre que la narratrice écrit à son amie, on relève les mots « charme », « ensorcellement », « envoûtement » (85) qui décrivent bien l'état de sujétion absolue dans lequel elle se trouve.

Maladie d'amour qui se complait dans la souffrance, maux d'amour qui refusent d'être soignés : « Je te guérirai », lui dit Ione (47). Amour dont l'insatisfaction est cultivée avec un délice masochiste : « J'ai si l'âme divinement malheureuse que pour rien au monde, je voudrais me consoler », lui répond la narratrice exprimant, à l'aide de l'oxymore, la concomitance de la jouissance et de la souffrance, langage qui montre bien cette alliance complexe de volupté et de douleur qu'est l'amour.

Ainsi, la narratrice, bien que dépouillée de sa personnalité au profit de l'aimée par cette passion dévorante, dévastatrice, refuse de se délier de son « désastreux amour » (48). Au contraire, elle s'offre en victime aux manifestations érotiques de Thanatos jusqu'à ressembler à une morte, une « ombre errante » au regard éteint qui, parce qu'il est privé de son objet d'amour, ne perçoit plus que le soleil noir de la mélancolie. Le vide, c'est l'absence de l'aimée. Le vide, ce sont ses yeux que l'on ne rencontre plus, qui vous croisent sans vous regarder ; le vide, c'est son regard dont on attend vainement un signe de reconnaissance narcissique. Car Lorély n'est pas une image qui renvoie à la narratrice un reflet satisfaisant d'elle-même. Elle est plutôt une image glaciale qui la délaisse, se dérobe continuellement, reste sourde à sa demande d'amour. Elle est un miroir de glace dans lequel la narratrice s'abîme, se noie et meurt.

Pour étayer notre argumentation, introduisons, brièvement, la problématique du miroir et du regard de la mère telle que la psychanalyse l'envisage dans le cas de la mélancolie. La dépressivité du vide serait à replacer dans le rapport de l'enfant à la mère. Un espace vide se serait aménagé entre le regard de l'enfant et celui de la mère qui, au lieu de regarder en retour son enfant et de lui sourire, se serait perdu au loin, dans le vague, et aurait traversé le corps de l'enfant sans le voir^[24]. Les yeux de l'enfant n'auraient rencontré qu'un regard triste, préoccupé par autre chose, indisponible. C'est l'image de cette mère déprimée qu'il aurait introjectée et à laquelle il se serait identifié. La mélancolie serait la conséquence de cette faille spéculaire, cette défaillance du regard maternel. Le mélancolique aurait croisé les yeux vides de la mère, absence de regard qui rend impossible

«l'identification du sujet à l'image spéculaire qui, dès lors, prend l'apparence d'un cadre vide^[25].»

Postulons donc que la narratrice s'identifierait à une morte parce qu'elle aurait incorporé son objet d'amour perdu, Lorély, qui, nous l'avons vu, présente des symptômes mélancoliques et qui figure la mort. Notons aussi que son regard blessant revient régulièrement. Associé à son sourire, il dénote un visage mortifiant, une personnalité sadique : «Lorély adore les tortures que font naître son sourire et son regard» (72).

Ce regard, nous le retrouvons lors d'un cauchemar que la narratrice fait après la mort de Ione. Citons ici ce passage traversé par de nombreuses connotations morbides. C'est d'abord une vision effrayante de la mort de la narratrice que le texte nous montre. Puis, il glisse sur une référence à l'enfance –l'occurrence de «petite fille» est ici signifiante– et, enfin, sur le cadavre de Lorély au regard vide qui contemple la narratrice :

Le sirocco m'emportait, tourbillon de sable brûlé et de poussière jaune, emplissant mes poumons meurtris ; le sable et la poussière m'étouffaient, m'aveuglaient, m'ensevelissaient.

Ce fut ensuite un paysage puérilement artificiel, qui évoquait les illustrations anglaises des contes de fées norvégiens ou allemands. Des arbres vernissés aux feuillages peints s'alignaient de chaque côté d'une allée plus lisse qu'une chevelure de petite fille.

Et je me trouvai devant le cadavre de Lorély... Lorély flottait sur un marais stagnant. Les seins blêmes étaient deux nénuphars. Les yeux révulsés me regardaient... Elle flottait, les cheveux mêlés d'iris et de roseaux, comme une perverse Ophélie. Et, de ses yeux sans regards, elle me contemplait éternellement... (76-77).

On voit donc comment se nouent, de façon saisissante, les motifs de la mort, du regard absent et de l'enfance, d'autant mieux que, quelques lignes plus loin, nous trouvons les expressions suivantes : «un cercueil embryonnaire» et «ce cercueil d'enfant» (77). On discerne comment se dessine le motif de la mère mortifère qui regarde sans le regarder son enfant provoquant ainsi, chez celui-ci, un vide identitaire et corporel.

Continuons de citer ce texte qui accumule les occurrences mortifères, verse dans le macabre et, crescendo, s'achève sur la disparition de la narratrice, son retour à l'inexistence dans l'eau du ventre maternel. C'est en s'identifiant au cadavre de Lorély-Ophélie («Elle flottait») qu'elle nous décrit une angoissante expérience de dépersonnalisation et l'évaporation de son image corporelle ressentie comme une néantisation de tout son être :

Le silence était si mystérieux que les battements même de mon cœur s'étaient tus...

Mais, plus effroyable que le clairon du jugement divin, le bois du grand cercueil craqua. C'était la fermentation de la pourriture... Un râle, et un râle encore, et un dernier râle... J'avais cessé d'exister. J'étais une âme dépouillée de son corps, une masse informe et confuse, sans limites et sans consistance, qui *flottait*^[26], n'ayant d'autre sensation qu'un grelottement de nudité.

Une prière surnageait au milieu de ce vide conscient de lui-même : « Une personnalité ! Un corps ! Un nom ! Oh ! redevenir quelqu'un ! Être ce que je fus, quoique j'aie oublié déjà qui je fus ! »

De l'ombre... Et le néant... (77-78).

Revenons aux rencontres de la narratrice. Près d'un calvaire, elle aperçoit une autre martyre de l'amour prise dans l'étau infernal de la mélancolie, une autre amante expirante de Lorély. Comme Ione, dont le plus cher désir est de renoncer à être, Doriane cherche, elle aussi, à quitter la vie, l'immonde réalité bruyante de l'existence. Se noyer dans la mer comme un retour à la mère caressante, se perdre dans l'étendue désolée du désert ou s'égarer dans l'immensité glaciale nue et blanche, comme l'est le sein maternel, et son lait, n'est-ce pas là aussi mourir ?

Doriane, prosternée à l'ombre de cette croix, et les cheveux répandus, semblait une statue d'amoureuse trépassée. [...] Elle écarta la funèbre chevelure qui ruisselait le long de ses joues blêmes, et prononça, du ton de celles qui ont vu mourir un être cher : « Je n'espère plus. [...] J'irai vers les espaces. Je chercherai des sites où il n'y aura ni fleurs, ni légumes, ni bruits d'eau, ni voix de femmes... La mer m'emportera loin de ce que je regrette, tout en le fuyant. Elle me bercera de ses vagues, m'apaisera de ses calmes stellaires. Peut-être irai-je vers le désert parsemé de mirages. Peut-être irai-je vers les plaines aux neiges infinies » (53).

Si Doriane choisit la fuite pour rompre avec l'image obsédante de Lorély, Nedda, elle, élit un nouvel amour « qui n'a pas le charme morbide de Lorély [...], une femme vulgaire, dont les cheveux coupé court, encadraient un front bas » (67). Quant à la narratrice, elle cherche à se distraire de « son idée fixe » en faisant « une cour discrète à une espagnole aux pieds d'infante » (84). Elle retrouve aussi Dagmar^[27] qui, à la manière d'un psychanalyste, lui propose d'entendre le récit de ses « peines » car « c'est le meilleur moyen de guérison ». À force de parler d'une chose, on finit par s'en détacher, car on se lasse même de ses plus chères douleurs (91), lui dit-elle.

Les saisons se succèdent. Enfin, un jour d'automne, tandis que, délivrée de « l'oppression » de l'été, elle « errai[t] près de l'eau », ses yeux rencontrent Eva^[28] (102), autre silhouette mélancolique liée à la mort :

Elle semblait l'incarnation même de l'automne. Dans ses longues mains de martyre, expiraient des chrysanthèmes mêlés aux feuilles mortes. Les plis mélancoliques de sa robe tombaient autour d'elle (102).

Une année harmonieuse passe paisiblement en compagnie d'Eva, la «salvatrice» (110). Soudain, un soir d'été, Lorély revient troubler «l'âme malade» (104) de la narratrice sous la forme d'un «éblouissement», d'un «mirage» (104), surgissement inopiné qui crée une atmosphère d'effondrement, de catastrophe. ««Lorély», balbuti[e]», t-elle comme une enfant, ««Lorély...»» (104). Nous sommes maintenant au chapitre XL qui clôt le roman. L'esprit de la narratrice est, encore une fois, envahi par une inquiétante vision, fautrice de troubles, génératrice d'angoisses, de tensions. C'est par ce moyen que Lorély manifeste de nouveau son emprise sur celle qui, peu à peu, s'était détachée d'elle et avait retrouvé la paix intérieure et la joie de vivre :

Lorély, les cheveux plus fluidement verts et les yeux plus bleus que la lune, attendait... Sa frêle silhouette se détachait sur l'herbe azurée, s'enchâssait parmi les frondaisons glauques... Un moment, je contemplai la forme et le visage de mon passé.

«Lorély...»

Elle ne leva point les yeux. Elle était pareille à la statue d'une morte. [...]
Enfin, la pâleur de cette apparition s'anima.

«Je suis venue vers toi pour te reprendre. Tu m'appartiens car je suis ton premier amour. Tu m'appartiens parce que, la première, je te fis souffrir. Je suis ton destin. Tu peux me fuir, tu ne pourras jamais m'oublier» (107).

Une joute verbale s'engage alors entre les deux amantes. La narratrice lutte contre le discours de Lorély qui entreprend de la ramener vers elle pour reformer la dyade de leurs amours passées : «Souviens-toi des lys», lui répète-t-elle. Souffrance et joie, passé et avenir s'opposent. C'est en faisant l'éloge de la douleur, supérieure au bonheur, que la tentatrice entend convaincre son amoureuse, car la souffrance, ancrée au plus profond de l'être, est une blessure qui ne cicatrise jamais :

«On appartient à son passé,» accentua Lorély. [...] «Je suis ton passé et tu m'appartiens.

On appartient à son avenir... J'appartiens à mon avenir... et à Eva.

– Le passé est plus vrai que l'avenir. L'avenir est l'incertitude, le passé est écrit en lettres ineffaçables.»

La voix de Lorély s'imposait, souverainement. Je lui répondis par une phrase évasive.

«Je disais à Eva, ce soir même : *Je voudrais répandre sur tout l'univers un peu*

de la joie qui me vient de ta présence^[29].

– Quelle joie peut égaler la douleur ? La douleur est plus forte que la joie. On peut oublier une joie, on n'oublie jamais une douleur. Je suis ta souffrance, c'est pourquoi tu ne cesseras jamais de m'aimer ; la souffrance seule est vraie, et le bonheur n'est pas » (108-109).

Tandis qu'elle écoute Lorély, la narratrice, hypnotisée par sa voix, par ses yeux envoûtants et bercée par le parfum des « fleurs de tabac » qui, écrit-elle, « endormaient ma raison et ma conscience » (108), est en proie à de nouvelles et horribles hallucinations, projections de sa psyché agitée par la destructrice pulsion de mort : vision d'un serpent mort lié à la première femme d'Adam, Lilith, « la démonsse obscure^[30] » ; vision d'un jardin d'Eden en chaos, revisité par les forces du mal, par les puissances de la mort, dans lequel la délétère Notre Dame des fièvres lui réapparaît dans toute sa dangerosité :

Un serpent mort gisait à nos pieds... Oblique, un rayon de lune fit briller étrangement les écailles vertes, qui paraissaient tressaillir d'une ondulation lente. Et je me remémorais quelques phrases énigmatiques : *Les serpents morts revivent sous le regard de celles qui les aiment. Les yeux magiques des Lilith les raniment, ainsi que les clairs de lune raniment les eaux stagnantes... Les serpents morts s'insinuent à travers les ténèbres, où leurs yeux dardent des lueurs. Car, fidèles, ils servent les Lilith et ils épient la proie qu'elles leur ont désignée*^[31].

... Notre Dame des fièvres corrompait le jardin de son haleine mortelle. Les digitales et les belladones tendaient vers elle leurs parfums et leurs poisons... Les reptiles rampaient jusqu'à sa châtse paludéenne et lui apportaient, en offrande, leur âme venimeuse... une lèpre de lune rongait les arbres, et les roses rouges saignaient, ainsi que des plaies vives... Je voulus fuir le jardin pestiféré, mais je ne pouvais détacher mes prunelles de Lorély, aux cheveux plus verts et aux yeux plus bleus que les clartés nocturnes (111).

Lilith-Lorély et/ou Eva. Les deux femmes d'Adam. Lilith, la première, symbolisant la mauvaise mère, le passé, la mort ; Eva, la seconde, dont le nom signifie « vivante », la bonne mère, l'avenir, la vie^[32].

Ainsi, court dans le texte, en filigrane, le fantasme d'un premier objet amour, d'une femme morte, qualifiée d'« Unique » (85), et à jamais perdue. Pour Freud, le premier objet d'amour, c'est la mère, c'est elle qui est le modèle de tout rapport amoureux ultérieur que l'on soit homme, que l'on soit femme. L'un et l'autre chercheraient donc à retrouver ce premier objet d'amour, qui est également la première séductrice, car c'est la mère qui est à la source des premiers plaisirs érotiques. En effet, elle ne se contente pas de nourrir son enfant, elle provoque en

lui, par ses caresses, par ses baisers, par les soins qu'elle lui donne, des sensations physiques agréables ou désagréables, du plaisir et de la douleur.

Lorély, tentatrice, séductrice, mais aussi initiatrice. Elle est, en effet, le premier amour de la narratrice. Revenons sur nos pas. Dans l'incipit, celle-ci est présentée comme « jeune », le « cœur vide » et vierge de toute souffrance. Au chapitre XVII (50-51), elle assiste au dévoilement du mystère de la féminité de Lorély lors d'une scène à fortes connotations mystiques et érotiques. Mais plus encore que de découvrir le corps irréprochable de son amante, elle est introduite à la différence des sexes, car ce n'est pas en tant que femme qu'elle regarde le corps de sa pareille, mais en tant que « disciple fidèle ». D'ailleurs, ne dit-elle pas qu'elle est « semblable à un homme » (87) ? Adam ou Renée Vivien, elle-même ? C'est donc un regard masculin qui se pose sur la nudité éclatante de Lorély, comme le petit garçon, qui, en regardant le corps de sa mère, a la révélation qu'elle n'a pas de phallus. Cet organe surgit sous la forme des lys qui se dressent comme des cierges (symbole également phallique) et jaillissent d'un vase, cavité qui représente le sexe féminin. Lorély est elle-même directement reliée à la forme d'un lys, fleur qui l'accompagne tout le long du récit. Lorély féminine et phallique à la fois :

« Tu n'as saisi de moi que des apparences confuses [...]. Cette nuit, tu me verras pour la première fois... »

Elle écarta les rideaux, et la clarté nocturne pénétra dans l'atelier. Il n'y avait point d'autre lumière.

Des lys très longs s'érigeaient, jaillissant de leurs vases d'argent, tels des cierges de leurs flambeaux.

[...] Elle s'avança, au milieu de l'espace lumineux encadré d'ombre. D'un geste rituel, elle laissa tomber ses voiles...

Et mes prunelles s'émerveillèrent de toute sa splendeur.

Ce fut un rayonnement de chair immaculée. Je ne vis jamais forme féminine plus parfaitement liliale. Le clair de lune épousait avec amour sa pâleur tiède. [...]

Autour de nous, le silence se recueillait. Les lys jetaient vers Lorély leurs parfums véhéments. [...]

Elle était la prêtresse divinisée et moi, disciple fidèle, j'étais l'âme choisie entre toutes pour l'adorer éternellement (50-51).

Ainsi Lorély ouvre la narratrice au désir, la mène sur le chemin de la sexualité. Séduction originelle qui se grave dans sa psyché de manière indélébile : elle l'adorera « éternellement ». Et si l'être, homme ou femme, erre d'amour en amour, sans arriver à s'arrimer à aucun, c'est qu'il est incapable de retrouver le premier objet d'amour dont le deuil est impossible à faire. Trouver l'objet ce serait le retrouver et non pas le trouver. Ce serait trouver dans l'objet élu certaines

apparences de l'objet perdu, c'est-à-dire la mère, la première femme qui apparaît à l'enfant dès qu'il ouvre les yeux : « Vois », avait dit l'Annonciatrice.

Si donc tout oppose Lorély à Eva, tout les unit si l'on considère qu'elles seraient les deux versants d'un même objet d'amour, l'une complétant l'autre pour reformer ce premier objet d'amour à jamais perdu. Alors pourquoi choisir ? Le texte s'achève sur une indécision :

Eva s'approchait [...] de nous.

En vérité, ces deux femmes étaient les archanges du destin : Lorély, vêtue de vert, Eva, vêtue de violet, toutes deux étrangement lumineuses...

« Voici l'heure de l'âme, » murmura Eva.

Il y eut entre nous trois une pause. Ce que j'allais dire était décisif et fatal.

Sur moi pesait toute la terreur de choisir.

... Lorsque la parole finale fut prononcée un soupir monta de la pénombre :

« Adieu... et au revoir... » (111).

Une femme seule
d'Annemarie Schwarzenbach
et la disruption du genre
Mathilde Fournier

Du cycle de nouvelles aujourd'hui rassemblées sous le titre *Orients Exils*, Annemarie Schwarzenbach écrivait à son ami Klaus Mann : « Ces petites histoires sont toutes sans prétention, il ne s'y passera rien de vraiment poignant ou de bouleversant, pas même une histoire d'amour^[1]. » Assertion évidemment fautive : si les destins ou les angoisses des personnages de ces « histoires » sont souvent poignants et bouleversants, on y assiste également à de nombreuses histoires d'amour, certaines en filigranes, à peine ébauchées, d'autres au cœur des récits ; certaines sans espoir, d'autres pleinement vécues. Les nouvelles publiées sous le titre français *Orients Exils* sont parues en allemand sous le titre *Bei diesem Regen* (*Avec cette pluie*), en 1989^[2]. Et c'est encore l'amour, un amour d'un autre genre, qui fait le lien entre les textes du cycle : l'amour de l'Orient (la Syrie ou la Perse), du désert, des montagnes, de cette nature « si puissante qu'elle vous tue ». Prisonniers de leur fascination pour ces pays qui les attirent et les malmènent comme des mauvaises maîtresses, les personnages de Schwarzenbach sont victimes de l'Orient comme on est victime d'une mauvaise fièvre. Cette fièvre, que nombre d'entre eux contractent d'ailleurs littéralement, devient un procédé narratif, le symptôme d'un état de crise duquel les personnages sortent changés à jamais.

Une femme seule^[3], la dernière nouvelle du recueil, ne fait pas exception et on y retrouve aussi bien le motif de cette passion orientale que ces «histoires d'amour» que renie l'auteur. Le lecteur y voit se dessiner, dès les premières pages, une histoire d'amour en creux, une histoire d'amour non dite, absente: amour de la narratrice pour la baronne Katrin Hartmann, excentrique danoise venue en Perse pour y écrire un livre. Dans son style pudique, à la fois factuel et allusif –parce que les faits y sont narrés avec une précision qui confine à l'indifférence, comme en passant, sans que leur sens et leur implication se donnent à lire d'emblée– Schwarzenbach entraîne son lecteur dans le halo de séduction de la baronne Hartmann. Récit-portrait, *Une Femme seule* retrace l'arrivée de la baronne Katrin Hartman parmi la communauté occidentale de Téhéran. La baronne –Kat, pour la narratrice– devient la maîtresse d'un fils de famille persan; mais, apprenant le décès de sa fille de cinq ans restée au Danemark, elle est victime de la fièvre, puis rompt avec la bonne société pour partir vivre dans les montagnes avec le jeune prince. Leur idylle passée, elle reste en Perse, totalement coupée de la société occidentale.

La porte de l'amour homosexuel a été ouverte par la première nouvelle du recueil, *La Terre promise*, dont l'héroïne, Billy, laisse entendre à l'homme qui tente de la séduire qu'elle préfère les femmes. Le héros de *Beaucoup de patience*, Rieti, se souvient avec nostalgie de l'amant qu'il a dû quitter et rêve encore de retrouver l'homme qu'il a aimé dans sa jeunesse. Aussi, dans *Une femme seule*, la fascination qu'exerce la baronne Hartmann sur la narratrice se dessine-t-elle d'emblée comme une attirance amoureuse: avant même leur première rencontre, la narratrice évoque la fascination que suscite l'arrivée de la baronne («il était permis d'espérer du sensationnel»). Schwarzenbach rencontre Kat dès le lendemain de son arrivée à Téhéran; elle est impressionnée par sa beauté; la relation qui se noue immédiatement entre elles deux permet à la narratrice d'être un témoin privilégié et empathique de la chute de la baronne puis de se sentir personnellement touchée, «abandonnée» par sa défection.

Mais si la rencontre amoureuse de la narratrice et de son personnage reste irréaliste, c'est parce qu'elle n'est qu'un leurre, un fil conducteur si l'on veut; le véritable enjeu du récit est ailleurs. Si l'on définit, avec Judith Butler^[4], le genre comme pratique normative, c'est la rupture, la disruption de cette pratique et ses conséquences que raconte *Une femme seule*. Goethe définit la nouvelle comme le récit d'un «un événement inouï qui a eu lieu». Cet événement inouï n'est pas à chercher ici dans les faits décrits, mais plutôt dans un processus: la rupture de

Kat avec le genre féminin et par voie de conséquence sa perte pour la société. La narratrice, au-delà de la possibilité d'une attirance homosexuelle, est directement concernée par la remise en cause de la catégorie sociale du genre.

Le personnage de la baronne Hartmann est en ce sens à l'opposé de celui de Billy, alter ego de la narratrice, qui n'est « jamais allée avec un homme ». De même Rieti, dans *Beaucoup de patience* doit subir, au plus fort de son désespoir d'exilé, les « consolations » d'une femme qui le répugne (« Cette horrible nuit qu'il n'avait pas voulue, ce réveil épouvantable à côté de ce corps lourd et trop blanc qu'il ne désirait pas. »). Mais Katrin Hartmann, elle, recherche la compagnie des hommes, et, en apparence, ne rompt avec les normes du désir. (En apparence seulement, car en réalité, on y reviendra, la baronne désire les hommes d'une manière virile, comme les hommes désirent les femmes.) Si Katrin Hartmann rompt avec les normes, ce sont celles du genre. « Dans la mesure, explique Butler, où « l'identité » est assurée par les concepts stabilisateurs du sexe, du genre et de la sexualité, la notion même de « personne » est remise en question par l'émergence culturelle de ces êtres genrés « incohérents » ou « discontinus » qui se révèlent être des personnes mais échouent à aux normes genrées de l'intelligibilité culturelle qui définit les personnes.^[5] » L'héroïne d'une femme seule incarne cette « discontinuité », qui donne tout son sens à la nouvelle.

Le modèle de la baronne Hartmann est Maud von Rosen, aristocrate suédoise, que Schwarzenbach rencontre en Perse en 1934. Mais il existe des différences très révélatrices entre le personnage et son inspiratrice. À l'époque de la rédaction d'*Une femme seule*, un an plus tard, l'auteur revoit régulièrement la baronne, tandis que la narratrice de la nouvelle déplore la disparition de son héroïne. Maud von Rosen est d'ailleurs à cette époque bien mieux intégrée à la société européenne de Téhéran que ne le laisse pas penser son alter ego dans la fiction. Enfin, à la différence de Katrin Hartmann dont le livre « ne parut jamais », Maud von Rosen réussit bel et bien à écrire et à faire paraître le récit de ses aventures persanes^[6]. Schwarzenbach a donc accentué certains traits de son personnage afin de faire d'elle, dans tous les sens du terme, une « Abenteurin », une « aventurière ». Ce terme apparaît dès la première évocation du personnage : la rumeur désigne le livre qu'a écrit la baronne aux Etats-Unis, avant son voyage en Perse comme « l'œuvre d'une aventurière » ; il est repris à la fin du récit pour tracer le bilan de sa venue en Perse : « Sa mère avait donc raison : Katrin était une aventurière. » Mais entre ces deux occurrences, le terme a changé de sens. Il est significatif que Schwarzenbach, elle-même dotée d'une mère particulièrement réprobatrice, place ces propos dans la bouche de la mère de son héroïne. Pourtant, les mères n'auront

pas le dernier mot : de condamnation morale, le qualificatif d'aventurière est devenu l'expression d'un destin.

Si Kat est une aventurière, c'est qu'elle n'appartient pas à la société des femmes. Ce qui séduit d'emblée la narratrice chez la baronne, c'est sa virilité. Chaque évocation des traits physiques de l'héroïne souligne sa beauté « masculine » : « son visage était beau, grand, masculin^[7] » ; « [...] révélant ainsi ses épaules larges et son buste puissant. Elle était superbe.^[8] » ; « son visage à elle ressemblait à celui d'un archange^[9] ». Ce dernier terme fait écho au « visage d'ange^[10] » attribué à Annemarie Schwarzenbach elle-même ; mais si l'auteur est un ange – androgyne – le personnage est un archange – viril. Lors de sa première visite à la narratrice, la baronne Hartmann la surprend en arrivant à cheval. « [...] au moment où je me retournais, je vis Katrin Hartmann par la porte ouverte. Elle était à cheval dans le fleuve et appelait, le cheval n'arrêtait pas de gigoter sous elle et d'agiter son arrière-main.^[11] Si Schwarzenbach transmet ici, dans son style factuel, démystificateur, ce qui pourrait être l'apparition type du héros romanesque traversant le fleuve sur un étalon rétif, ce n'est pas seulement pour souligner l'excentricité de son héroïne. Le cheval est ici un attribut viril, attribut d'ailleurs associé à la baronne tout au long du récit. Kat entraîne les chevaux, participe à des matchs de polos, assiste à des courses turkmènes... et arrive à une soirée mondaine comme si « elle venait de sauter de cheval^[12] » :

« Dans le silence qui s'était fait soudain, et dans la pièce remplie de la fumée des cigarettes, elle apportait une odeur de poussière et de cuir, et une grande bouffée du vent de la plaine...^[13] ».

La narratrice décrit une Katrin Hartman qui, avant son arrivée en Perse, « ne s'intéressait qu'à ses chevaux, à ses chiens et à ses enfants.^[14] » À la fin de la nouvelle, on apprend que l'héroïne projette un voyage « chez les chefs nomades, vers les chevaux sauvages^[15] ». Ce passage des chevaux domestiqués de la ferme danoise aux chevaux sauvages des hauts plateaux de la Perse est le reflet de la fuite de Kat hors de la civilisation.

Cette fuite ne sera pourtant pas due à un manque, à un défaut de sociabilité de l'héroïne. Placé sous le signe de la plénitude, le personnage de Kat apparaît doté d'attributs virils qui sont autant de qualités positives – la virilité du personnage féminin se dessine comme un trop-plein, en aucun cas comme un défaut. Trop plein de vitalité – la baronne se moque du groupe d'archéologues auquel appartient la narratrice (« Et il y a tellement de choses bien vivantes dont on devrait s'occuper ! », s'exclame Kat lorsque celle-ci lui parle de son activité). Trop plein

d'énergie : figure de l'enthousiasme et du débordement, elle s'adonne à une frénésie d'activités dans laquelle elle semble entraîner la ville elle-même. Trop plein de séduction, enfin : la baronne fait sensation à Téhéran avant même son arrivée en Perse. Une fois présente, elle réussit à faire l'unanimité non seulement parmi la communauté occidentale, mais aussi parmi les Persans, contrairement aux autres étrangers. Ainsi l'héroïne d'*Une femme seule* bouleverse-t-elle la vie mondaine de la ville : sous son influence, des soirées de fêtes improvisées réunissent les deux communautés. Hors des normes sociales, la baronne Hartmann brise pour les autres aussi les cadres de la sociabilité ordinaire.

La séduction qu'elle exerce ne se conforme pas aux lois du genre. Invitée, dans la première partie du récit, à une soirée chez Gaby Miles, égérie de la vie mondaine de Téhéran, la narratrice se demande si Kat y sera. L'ami qui l'accompagne répond par la négative : « Je crois que Gaby sera jalouse d'elle. Elle n'aime pas les femmes^[16]. » Or les protagonistes ne tardent pas à découvrir que la baronne danoise a déjà fait la conquête de Gaby Miles : elle n'entre pas dans la catégorie de la rivalité féminine. C'est la vitalité de Kat, son enthousiasme – et sa différence – qui séduisent. Une fois encore, sa présence efface les normes, brouille les codes relationnels^[17] : les mondaines ne sont plus jalouses, les Persans invitent les Occidentaux dans leurs cercles ; en présence de Kat, un émir consent même à lever le voile de sa jeune épouse, dans une scène d'un érotisme trouble. Sa situation hors-norme, hors-genre, lui confère ainsi une liberté absolue qui échappe à tous les interdits.

« D'habitude, il cachait soigneusement son épouse, mais ce jour-là il révéla sa beauté ; elle enleva son voile brodé d'or et dansa dans ses petites sandales vertes également brodées d'or. Quant Kat se leva et l'attira vers elle devant tous les invités pour l'embrasser, elle ouvrit les yeux et la regarda avec ce regard sombre et humide qu'ont les gazelles.^[18] »

Bien que toute la ville soit sous le charme de la baronne, seule la narratrice est sensible à sa beauté.

« « Oui, dis-je, elle s'autorise des tas de choses, elle est courageuse, elle peut se le permettre, toute la ville est folle d'elle ! Peut-être tout simplement parce qu'elle est belle... » [...] Aghbar éclata soudain d'un rire bruyant [...] « Vous appelez ça belle ? Ce n'est pas belle qu'elle est, c'est presque un homme, c'est un vrai cheval ! » [19] »

Si Kat multiplie les conquêtes masculines, se voyant ainsi qualifiée « d'aventurière », c'est donc, là encore, selon une modalité virile. Dès la première page est

fait mention du suicide d'un «jeune chef indien», victime de son amour pour la baronne alors qu'elle voyageait aux Etats-Unis. Les amants de Kat répondent à un type commun : ils sont jeunes, bruns et imberbes. D'origine noble, comme le «jeune chef indien» ou le «jeune prince» Ali Achmed avec qui elle parcourra la Perse, ils appartiennent à des ethnies exotiques. Ce motif de l'amant imberbe des terres lointaines, qui n'aurait pas été déplacé sous la plume d'un Gide, fait de Kat une femme à hommes *de la même manière* que les aventuriers sont des hommes à femmes – ou à hommes : plus qu'une «aventurière», c'est-à-dire une femme facile, passive, la baronne est, véritablement, un séducteur – actif. S'opère ici une inversion des rôles sexuels : les amants imberbes sont une figure de la proie de la même manière que la jeune épouse de l'émir était comparée à une gazelle.

Les nouvelles d'*Orients Exils*, en dépit de leur aspect ostensiblement autobiographique, se caractérisent par leur adéquation aux règles du genre : en particulier, la chute revêt toujours une importance considérable et permet souvent de donner *a posteriori* un sens au récit. La clé d'*Une femme seule* se trouve déjà, évidemment, dans son titre. Au début du récit, la narratrice souligne sans s'y attarder que si l'arrivée à Téhéran de la baronne Hartmann fait sensation, c'est qu'«en Orient, il est encore très rare qu'une femme voyage sans un homme». Puis, lorsque surviennent les premières difficultés de Kat, une phrase revient comme un leitmotiv : «Oui, peut-être n'aurait-on pas dû laisser Katrin seule !^[20]» La narratrice et ses collègues archéologues se demandent s'ils devraient aider la baronne, si c'est leur rôle ou si d'autres s'en chargent déjà. La dernière phrase de la nouvelle est une version de ce leitmotiv : «Mais George pense qu'on aurait jamais dû la laisser seule...» La narratrice a pris ses distances, ce n'est plus elle qui s'oppose à la solitude de l'héroïne. Toujours est-il que la chute du récit révèle l'antinomie présente dans le titre : une femme ne peut pas être seule. Elle est nécessairement un être sous tutelle (c'est-à-dire sous tutelle masculine). Privée de celle-ci, elle est déchue de son genre, et par là dépourvue d'identité.

La différence de genre qui caractérise le personnage n'est ni le signe d'une maladie – à laquelle renverrait dans le contexte de l'époque le terme d'homosexualité – ni d'une inadéquation intérieure ; mais, porteuse de rupture, facteur de disruption des normes sociales, elle entraîne, inéluctablement, un déclassement. Au cœur du récit, cette rupture est marquée, comme souvent dans les nouvelles de Schwarzenbach, par le motif de la fièvre ; ici l'héroïne est victime, littéralement, d'un «empoisonnement du sang». Alitée, elle se met à apprendre le persan avec son amant, le jeune prince Ali Achmed, avec qui elle s'enfuit peu après. Mais la fièvre n'est qu'un symptôme ; la cause que lui attribue Schwarzenbach est parti-

culièrement révélatrice, d'autant plus qu'elle n'a aucun fondement biographique. La fièvre de la baronne est imputée, en effet, à la maladie de sa fille de cinq ans restée au Danemark; Kat apprend la nouvelle par un télégramme de sa mère, qui la « considère comme une mauvaise épouse ». En découvrant la maladie de sa fille, la baronne décide de quitter immédiatement la Perse; mais sa propre maladie l'en empêche. Cet événement, la perte d'un enfant, une fillette qui plus est, annoncé par une mère réprobatrice, précipite la « chute » de la baronne. Ainsi coupée de la communauté des femmes, ainsi coupée de son genre, Kat peut rompre avec la société dans son ensemble – quant à savoir si cette perte est une libération ou une malédiction, le récit se garde bien d'en juger. Si la narratrice reprend à son compte le jugement performatif de la mère (« Katrin était une aventurière »), c'est pour le nuancer – et regretter notamment que Katrin l'ait « oubliée »...

Dernière nouvelle d'*Orients Exils*, *Une femme seule* fait ainsi écho à la première, *La Terre promise*, qui met en scène une femme solitaire attirée par les femmes. Ce qu'on appelle (et que Schwarzenbach n'appelle pas) « homosexualité » n'ouvre pas seulement la brèche des amours intersexes. Ce qui s'ouvre, c'est une errance sans fin. On peut ainsi proposer une autre lecture du recueil: aux motifs de l'exil et de l'errance répondent ceux de la différence du genre, du désir, de l'identité sexuelle. À partir du moment où l'on sort du schéma préétabli, de la « continuité » dont parle Butler, « tous les chemins sont ouverts^[21] », ce qui, comme l'exil en Orient, est à la fois la porte de la liberté et celle du désespoir. Comme le héros d'*Un émigrant*, privé de visa, est pris dans la toile d'araignée d'administrations kafkaïennes, les personnages « déviants » tels la baronne Hartmann, Billy ou Rieti errent hors des normes de genre et se voient ainsi privés de la continuité leur identité sociale. Quant au rejet de la société de / par la baronne Hartmann, la narratrice n'en tire pas de conclusion: faut-il ou non laisser l'héroïne seule? Le récit est-il celui d'une chute ou d'une libération? C'est en ce sens peut-être qu'il faut comprendre l'affirmation de Schwarzenbach selon laquelle « il ne se passe rien » dans les récits: il ne se passe rien qui pourrait compenser la perte, cartographier l'errance, ou indiquer une direction radicale.

Oscar Portela

El verbo y la carne

A Bruno Santos

De que luz primigenia. De que aurora
Nacida al amparo de vulneradas muertes.
De que amarillas lunas ahogadas por el agua
De lagos primordiales como los elementos.
De que silbidos áureos que presagian
El transito del caos a la armonía cósmica
El alfarero inaugural hizo tu cuerpo de la arcilla
Más pura desta tierra, oh Bruno a torbellino y
Magia condenado. Tú eres la tierra adolecida
De toda la inocencia de un devenir sin deudas
Y el milagroso azar que nos corona con recia
Aristocracia del más audaz deseo de la especie.

¿ Que alfarero y chaman mojó sus dedos en las
Dolientes viseras de un pájaro para
Amasar tus labios, ánforas que contienen toda
Las endechas del mundo ? ¿ Que coreutas osados cantaron
El nacimiento de tus formas cinceladas en ébano
Cubiertas por tu carne trabajada en arcilla
Santificada por la aurora de América ?

¿ Que chaman te bautizó en la cuna de verde césped
Humedecido por el rocío del alba primigenia ?
¿ Que sinuosos ríos de montaña dibujaron tus caderas
Que huyen de las manos del hombre y de todo poema ?

Y tus desnudos muslos que envidian las efigies
Y se rompen los harapos de humanas vestiduras
Para surgir desnudos y perfectos como la melodía
Que los vientos ponen en las florestas para que todo
Asombro bañe la hermosura de un Dios que esperará
La hora de bendecir el suelo que nos toma y tomará
Nuestros deseos todos para quemarlos en la hoguera
Del amor deseado y devolverlos a la tierra fértil
A la que pertenecemos los mortales y dioses
Que embellecen las horas de los días terrestres.

No hay templos para ti, oh Bruno, ni poemas que no se rompan
Por que eres mas bello que el verbo convertido en palabra.

Pero tú justificas todo el dolor del mundo.
Tu belleza es el premio y la eternidad del oro.

El dolor dice pasa pero el goce quiere contemplar tus fulgores
La eternidad efímera del búcaro que no puede morir
Y vuelve eternamente como los dioses de la tierra que son
El salmo de la tierra misma y tu su encarnación oh Bruno Santos.

(A mi amigo Víctor Sánchez Hernández)

El rayo y el amante

A Mathis Streitweiser

Relámpago. Cielo cárdeno y fulgido
Que silencia voces sobre la tierra.
Trueno. Voz de la ira. Lavas y cenizas
Sobre la mar que cierra sus oídos
Al clamor de los Dioses.

Rayo que timonea el Universo.
Amor que nos silencia como el relámpago,
Nos ensordece como el corno del trueno
Y nos vuelve cenizas sobre la tierra pálida
Como el rayo que timonea los cuerpos
Desnudos sobre la hierba de una arcadia.

Solo un instante y lo eterno se esfuma.
Morir yo soberano no poseyendo ni entregandome
Sino dejándome fluir en la estación de la inocencia
Cerrando el círculo sobre el desnudo cuerpo del amado.

BEIRON o la redención

A Beiron Anderson

(amadme pues/que si me amais redimo)

El corazón infiel tiembla al nombrarte. Tu nombre
Es viento huracanado y tesa el alma del mortal
Sin lengua cantar no puede ni nombrarte
Beiron frente al templo de Apolo.

Porque tú eres más. Y ni enigmas ni pitias
Que descifren misterios –admoniciones ni destinos.
Pues tú eres mundo.

Visible eres y no destruye tu belleza
A quien la mira. Tú lo redimes.
Tú lo redimes todo.

Tu intocada hermosura
De volcán redime al mundo
De sus propias miserias.

Yo soy penuria y al mirarte
Revoco toda culpa y toda miseria.

De mi camino.

Imposible que cornucopia alguna
Se vacíe de la abundancia que
De tu cuerpo surge. Tu belleza es lo pleno.

El mundo en su inocencia es el juego y la danza
De los contrarios que hacen del devenir un epos.

Cada músculo tuyo cincelado para envidia de Zeus
Y el de sus hijos por invisibles manos
Trazan el mapa de la locura extática.

No hay simetría que se asemeje tanto
A la tensión del arco ni hermosura
Que hiera dulcemente la mano
Que se atreva a tocarte.

Pero tú estás ahí. No eres eternidad ni mito.

Eres verdad y la verdad augusta
Que engalana este mudo.

Los músculos que suben o que bajan desde
Los pies hasta la frente están hechos de polvo
Y agua más son eterno ya.

No hay excesos en la armonía con que ciñes
El cetro que corona tu frente.

Todo es ritmo que fluye de los arcos con
Que trazaron tu osatura.

La perfección de un rostro de
Donde surgen en profusión los rasgos
De un Dios terreno.

Los ojos amielados debajo de los arcos perfectos
De negras cejas. Y los labios dinteles
Para entrar a la nave de la boca misteriosa
De donde surgen flores y serpientes.

Y entrambos la nariz que mide el rostro
Y lo que distribuye todo.

Los pómulos que encetan la mirada y bajan hasta
El mentón corona del maxilar que afirma.

Aquí estoy yo. Soy Beiron.

Podéis mirarme si y desearme siempre
Pues mi nombre es deseo y mi mirada gozo.

Que los poetas tiemblen al nombrarme.
Que enmudezcan y callen.

¿ Quien puede describir mi torso donde
La geometría sufre el envés del misterio ?

Mis caderas perfectas. Mis muslos y mis piernas talladas
Para burla del Dios por enigma del sino.

Sobre mis hombros llevo la palidez del mito.

Soy Beiron. Soy el Dios de este tiempo
Sin mirtos ni guirnaldas. Sin poetas ni liras.

No existe alguno digno de mí.
De mi belleza Ígnea.
Soy un volcan en estado de alerta.

Más toda abundancia surge de mí
Y es infinita mi belleza aunque efímera
Transformará en eterna la sustancia del tiempo.

El color de mi piel es el color del alma
De quien me ame y me cante en silencio.

No existen escribas para mí que honren mi belleza
Y se lauden de mí en medio del desierto.

Yo convivo si destruir las formas
Ni las almas terrenas.

Esta es mi casa pero soy en los tiempos de penuria
El rubí que en la frente de la ciudad caída
Enciende el fuego de la heredad perdida.

Soy Beiron Anderson. Amadme pues.
Que si me amáis redimo.

Belleza plena

a Marco Da Silva

Intocada y bárbara belleza. Luz de luna
Sacrificial y sangre en los colmillos
Del hombre que aún es leopardo. Y el
Poeta un venado que pasta torpemente cuando
Ya la posesión es sangre y la carne gramilla
Entre los dientes marfilinos del dios del sacrificio.
Pues sacrificio es Eros. Y un no domesticado dios
De belleza inaudita que ignora los sonidos de
La lira toma de este rapsoda la luz primera
O el alba que a si misma se nace –y lo devora todo
Como el jaguar devora al cervatillo. Y no hay dolor
En este sacrificio tan hondo como la muerte
Que completa la vida: el rapsoda ya es el
Trasmutado que fue de los cantos al sinuoso
Mundo que subyace en la pulsión de vida
Que es sangre y carne y hostia de la tierra.

¿ Pues de de donde escapaste Marco da Silva
Hombre y jaguar –dios del ras de la tierra tan bello
Como las alboradas que pare en sol cuando escondido
Esperas a tu madre la luna ? Ninguna belleza
Tan áspera y tan brutal, tan indomesticada como
La tuya Marco. Tu boca cual pila bautismal salva
Al poeta de la mera grafía y lo trasporta al grito
Del primer nacimiento. Mientras devoras
Lo que soy renazco y soy el poeta que ruge
En la indómita alba tan lustral como el tiempo
Que se espacia y soy cuerpo y laberinto y senda
Tu intocada belleza brutal como las auras esta aquí
Para decirme que el origen repite la semilla
Y que el alba es la primera alba. Pues todo se refunda
Eternamente en el Eros que sangra entre tus dientes
Y renace en el primer poema que es este que escribo ahora
Como si fuera el último y primero.

Poema también dedicado a mi amigo Benoit Pivert

El Corazón o la espera del Adamita

a Friedrich Nietzsche y Arthur Rimbaud

Escucha el corazón de la piedra. La estalactita
Escucha. Escucha los lamentos del viento.
El corazón de Nada escucha. Escucha: es corazón.
Y vértigo. El pino en las alturas mira el abismo
Sin temer lo oscuro. Escucha. El corazón escucha.
Asimismo se ausculta el corazón y advierte
La intemperie. La incuria. La soledad que espanta.
El incubo que nace. La muerte que despierta.
La soledad que asfixia las cometas de un cuerpo
Que fue consagración de primavera. Y escucha corazón
Las plañideras flechas del deseo.
No es este el corazón que siente.
Es grafía del cuerpo y del espanto. Escucha
Tierra el corazón que nace de tus
Propias entrañas y asciende hacia lo mudo.

Hacia el azur profano. El corazón que mira
El cuerpo de Afrodita y se convierte en llanto.

Es este el corazón llagado. La lengua es su destino.
Los labios, las plegarias, las promesas.

El proemio de una historia de amor y de un
Cuerpo sin penas. Escucha corazón. El corazón
Escucha. ¿ Recuerdas las tardes del estío,
El río que no vuelve, las riberas, los árboles,
La soledad sin fin y nosotros apenas desnudos
Y sin nombres para el libro que viene ?
Aquí estas corazón. Aquí tú escucha.

Tu final sin historias ni quejas ni llamados.
Escucha corazón y dime las plegarias
De una pregunta apenas. El Adamita espera.
Desnudo corazón tu escucha y pena.

El agua escucha. Pasa y escucha las endechas del tiempo.
Las flechas con que Apolo hirió a Marcias y el canto
Con que florece el loto en las aguas del lago.

Escucha corazón. Escucha. Y dime todo. Todo.
Dame su joven cuerpo. Desnúdalo de nuevo y entrégalo
A mis cantos. A la oración primera. A las albas que Eros
Vio nacer en mi pecho. El corazón escucha. Escucha
El corazón escucha y tañe la amapola.
El lirio y la azucena. Así torno a vigilar lo pleno.
Construyo sobre escombros como Abel Posse quisiera.
Y allá en la luz astral de otro sangral poniente
Lisa sonrío a solas para siempre.
Escucho corazón. Yo escucho. Soy tuyo aún.
Aun soy primavera. Escucha en la sonata de la luna
Que llama a todos y aún espera. Espera
La vigilia de un hombre que está solo y espera.

El abandono

a Graciela Maturo

El cuerpo me abandona lentamente.

Los ardores de fragua del verano.

El tortuoso invierno. La recelosa cobra

Del deseo oculta en madriguera.

Los colores minados por la ausencia

De la piel renovada en staccato de cada primavera.

El oro en las arenas y el sueño, el sueño

De quien entra a la presencia como a un bosque de

Símbolos donde no estabas tú. No es un arca mi cuerpo.

No es chalupa siquiera: siniestrado por las tormentas

Y huracanes, siempre en desiertos, ¿ como podría

Salvar algo de lo queda en la memoria de aquel

Pajaro Azul que ayer cantaba en mis ventanas ?

Ah, llévame contigo hacia el poniente donde nada
Se pone, traspone el horizonte, piérdete entre las nubes
Más lejanas, atisba entre las cifras donde tal vez
Los ángeles arrullen el silencio de Dios.

¿ Volverás a la tierra ? Tal vez el pino enhiesto en la colina
Te espere como el rayo y el amor que te abandona ahora
O que nunca tuviste encuentre asilo entre sus ramas
Cuando lo yermo cede y en tus ojos vuelve el lapacho
A florecer serenamente.

Jason Momoa : Ángel Americano

Tú me traes al mundo. Tú me pares entre rayos
Y lluvias y ponientes cárdenos como la herida
Del labrador. Contigo no hay sino mundo.

No hay cifras ni arquetipos sino sueños y hogueras
De pasión y guerras de sexo y hambre, y volcanes
Que rugen la osadía de estar aquí y ahora.

Tu piel tejida con auroras de soles vírgenes
No nació del Olimpo. Tu no vienes hacia ningún
Mortal con tridentes ni flechas sino con la mirada
Del demonio de la lascivia pura que alza tus negras
Cejas en arcos y hace de tu mirada, ala aguzada
De un día anterior al primer día, y de tus labios
El arcano del goce que se goza a si mismo.

Contigo no hay tumbas, arqueólogos ni etnólogos,
Sino el viento de mar de la poesía, Jason Momoa,
Moreno Ángel Americano donde comienzan las canciones
Del mundo: tú perteneces a la Isla de la Inocencia
(A la Isla llamada inocencia del devenir y el perecer)
Y el goce y todo goce de vivir y sufrir vienen de ti, bellissimo.

Humano solo humano, pero además luciferino.
Tú me tienes contigo. Contigo no estoy Muerto.

Contigo me moriré de cierto y volveré a quemarme entre
Palmas y dátiles y monos que acunarán mis sueños
Y quemaran mi piel como la tuya. Tu coral, tu océano,
Tu dios primordial y fuerza, tu todo-energía, tu impulso
Primordial, tu hacedor de palabras y de ritos más antiguos
Que todo verbo proferido. Yo soy tu verbo, Jason.

Yo el pagano vestido ya con plumas y hojas de avestruces
Bailando la danza ritual que crea y que destruye,

Yo tu súcubo, hambriento de tus labios, y aún niño
Y antes más niño y virgen sin pasado ni melancolía
De Arcas o Naufragios.

Porque tu Eres el Instante y la Eternidad que fluye
En las mareas de la sangre: Jason Momoa Angel
Americano que tienes de Tahití brillo en tus ojos y
Que me llevas más allá de los sueños que tejen la madera
Del destino, a ser el niño, el apeiron sagrado que construye
Y destruye porque tus piernas, tu cuerpo todo
De Dios terreno y poderoso, me trae el nepente del olvido,
Y bebo y cómo de tu cuerpo agua y trigo,
Y soy un pez ya en aguas del preorigen.

Embriaguez del desierto

Carne desocultada y amanecida siempre.
Carne refugio del áspid y la alucema.

Carne donde despierta el sol y se posan
Las sombras sobre el día anterior al día
En que el desierto vio por vez primera
Sin nostalgia ninguna rodar sobre el cilicio
La negra sombra del insecto primero.

Carne portadora de la carta robada.
Carne sin destinatario ni remitos del cielo.

Carne sin húmeros ni nombres.

Solo cilicio dorado sobre la ardida piel y
El escozor del sol, “la sed”, “la sed”, que se
Exalta en la primér pulsión que conduce
Hacia el dátíl y el oasis tan solitario como
Esta carne sin nombre y sin origen, aún sin
Cuerpo y órganos donde posar mirada, buscar
Refugio, ser colonia portadora de territorios
Que pidan ser colonizados por los gérmenes
Portadores de vida –el rayo– los elementos todos
Que ahora vienen hacia el dominio de la nada
Y hacen aquí su labrantío.

¡ Oh carne, tierra sin nombre, desierto sin posada !

Inocencia de lo que no tiene antes ni después
Y eternamente se repite en la palabra
Que tú pones en mí, siembras en mí, oh principio
Generador de vida, belleza y fuerza,
Sin otra esfera rotatoria que hacerme tuyo
Y como el sol antes del sol y hacernos mutuamente
Desde un principio sin principio
Destinados al goce y la locura,
Destrozándonos en la afirmación
De la eterna metamorfosis de lo mismo.

Mis cenizas serán el alimento de los cuerpos
Que nuevas carnes roten y vida y muerte
Serán las aleteas del instante perfecto
Sin nostalgias de purezas profanas.

Tu piel cubierta de cilicio y de oro, tu misma
Piel dorada es la del dios que muere y solo indica
El camino de la vuelta a la gracia de la inocencia
Del devenir que fluye como fluyo desde tus brazos
Hacia el cenit de destilada sangre.

Y olvidado de todo en la anamnesis
De saberme escandido hago de toda carne
Hoja donde grabar los éxtasis de un Eterno
Retorno pues que soy el trabajo de tus días
Nicholas Lemons alabanza de lo que no

Será perdido y dios humanizado por las gracias
Que presiden los ciclos y gestaciones todas
Del juego del azar que recomienza
Cuando tú me devuelves el Ápeirón que estalla
En el cincel de oro que buriló tu cuerpo
Para hacer de mi carne un Jardín de Delicias,

Y ver crecer un niño solar del torso en el cual
Duerme ciego al horror de todo
La inocencia del mundo que tú llevas contigo.

Benoît Pivert

Après

J'ai rassemblé tes mégots dans le cendrier
Je les ai portés à mes lèvres
Pour avoir encore un peu le goût de ta bouche
Mais je n'ai senti que des cendres

J'ai rassemblé un à un sur la moquette
Les livres que tu avais dispersés
J'y ai cherché les mots
Auxquels ton regard était resté accroché

J'ai repassé les Smiths
Qu'ensemble nous avions écoutés
J'ai respiré l'odeur du caleçon
Que tu avais oublié

J'ai caressé le chat sous le menton
Là où tu l'avais caressé
J'ai flairé l'oreiller
Là où tu l'avais creusé

J'ai regardé ce portrait de moi
Que tu avais dessiné
J'ai relu ces paroles des Smiths
Que tu avais soulignées

Last night I dreamt that somebody loved me

Lubai

Daoud Najm

*Cœurs légers cœurs légers dans les nacelles
Les amoureux volent dans le ciel*
Alain Souchon

L'angoisse de la seconde rencontre. Rendez-vous à *L'Avenue*. Je me suis arrêté pour le regarder coin Saint-André et Mont-Royal. Il ne m'a pas vu, il lisait adossé à un arbre. J'ai avancé en comptant mes pas un à un pour ne pas me dégonfler. Je me suis arrêté à 13 (est-ce mauvais signe ?) Je lui ai doucement serré l'avant-bras. Il s'est retourné, ne m'a pas souri. Nous nous sommes engouffrés dans le restaurant sans nous être embrassés. Je déteste le second rendez-vous.

Lui

(Il se prend pour Françoise Hardy)

J'suis d'accord pour le cinéma, mais ne me demande pas d'aller chez toi.

Moi

(Moqueur)

T'en fais pas, je ne suis pas si vicieux.

Lui

(Il sourit finement)

Ah bon... Je ne te croyais pas comme ça...

Moi

(Je feins d'être rangé)

Comment, tu ne me croyais pas comme ça ? Tu penses peut-être que je couche avec le premier venu?

Au café du coin, je ne peux m'empêcher de regarder ses mains, ses ongles, ses phalanges délicates. De sa main droite, il caresse sa cuisse, le velours vert de son pantalon. Je fais ce premier souhait : je voudrais me tendre, me faire velours, devenir ce pantalon effleuré du bout de l'index.

Avait-il les yeux fermés, ou me regardait-t-il ? Est-ce lui qui avança la bouche ? Qui, de nous deux, entrouvrit ses lèvres le premier pour céder à l'assaut de l'autre ? Chimère des commencements. J'ai beau tourner ma langue, la retourner, je n'y arrive pas. Je ne me souviens plus du premier baiser donné.

La main droite plaquée sur sa bite, la main gauche barrant son torse, il dort profondément. La nuit, je ne me lasse pas de le regarder. Inutile d'essayer de le sucer durant son sommeil, sa main semble parer à tous les assauts.

Je raconte mon amour à Étienne. Il demande si Lubaï est mon genre. Je n'y ai pas pensé. Je ne sais pas quoi répondre. Je ne sais pas. Je réfléchis un instant. C'est quoi mon genre, dis-je ? Lui, tout de go : un mec baraqué, le teint basané, des manières de mufle. Tiens, c'est vrai. Non, il n'est pas du tout comme ça, c'est un délicat aux épaules légèrement voûtées. Étienne fronce les sourcils, il ne comprend pas. Je suis amoureux d'un gamin de dix-sept ans qui n'est pas mon genre.

Le charme : lorsqu'il caresse sa lèvre inférieure du bout de l'annulaire en pensant à autre chose.

À la sortie du *Parking*, il minaude, le filou. De ma veste, tire le pan et supplie gentiment. Il ne tient pas en place, il veut conduire, c'est décidé. Que dire ? J'acquiesce mollement à ses moindres envies. Il s'installe au volant, démarre en trombe, emballé à l'idée de notre ballade. Il est ivre, tout comme moi, et je ris, je ris la tête à la renverse à l'idée qu'il nous tue ce soir. Lui est prêt à se pisser dessus. Zigzaguant sur l'autoroute, frôlant dangereusement les camions de la 15 sud, il double tous les pépés qui ne sont pas encore couchés. Il pleut à verse et ce serait une belle mort, que je me dis, mourir ce soir avec lui.

La manière qu'a Lubāi d'étirer les manches de son chandail en levant les bras en croix : on dirait qu'il cherche à s'envoler. Pourvu qu'il ne se métamorphose pas en oiseau de haute voltige ! Qu'il soit oison ou dindonneau, volaille de basse cour, qu'il piaille à mes pieds, qu'il se perche à mon porche, qu'il picore, docile, les promesses que je lui porte !

Il aime : les bijoux, la liqueur de cassis, le cashmere et les foulards en soie, la fleur d'oranger et les feux d'artifice, les télescopes et les constellations, se faire mordre les tétons, qu'on l'appelle Loulou comme quand il était marmot et, surtout, qu'au lit on lui susurre des saletés à l'oreille.

À Lubai qui demande avec appréhension si je le trouve intelligent, je réponds oui. Je suis déçu. J'aurais aimé qu'il interroge mon désir. En silence, j'aurais baisé chaque parcelle de son corps. Pour lui, j'aurais énuméré les frissons que sa voix fait vibrer sur ma peau.

Il me donne rendez-vous à 23 :30 à la terrasse du *Sky*. Je monte les escaliers quatre à quatre, fébrile comme à chacune de nos rencontres. Je me poste près du bar, j'attends son arrivée. Il entre, titubant, bras dessus bras dessous avec un type que je ne connais ni d'Ève ni d'Adam. Je suis là à le regarder pointer sa langue, puis la fourrer dans la bouche du gus en question qui lui pelote le cul, la main dans ses jeans. Je tourne les talons, je rentre chez moi, j'essaie de me branler en pensant à autre chose. Ça ne fonctionne pas.

Lubaï se défile. Plutôt : il m'incite à le dégager de notre rendez-vous de ce soir, le salopard. Ne plus aller à sa rencontre au milieu de la nuit en espérant lui dérober un baiser. Ne plus ritualiser sa venue en l'anticipant (faire les courses, acheter le vin, changer les draps, me raser deux fois). Ne plus tendre les bras comme avant.

J'attends près du téléphone. Je me dis qu'il sonnera d'une minute à l'autre. J'ai un plan : je vais compter jusqu'à 60. S'il n'appelle pas avant, je sors. Arrivé à 59, je recommence à compter à partir de 30. À 50, je renouvelle mon manège. Je suis cloîtré chez moi depuis deux jours.

Toujours le même cauchemar. C'est l'été. Ensemble, nous gravissons péniblement une côte abrupte. Derrière nous, j'entends la mer. Nous sommes ailleurs, dans un pays étranger. Nous sommes seuls, l'endroit où nous nous trouvons est désert. Malgré la montée éprouvante, nous sommes forts de notre union (c'est ce que je crois dans le rêve). Arrivés au sommet, la vue nous éblouit. Je m'avance, seul, au bord du précipice. Je sens deux mains me pousser dans le vide.

Toujours la même panique, la même torpeur. Je compte les minutes avant le lever du jour.

papillons noirs

Qui va là ? Qui appelle dans la nuit ? Qui surgit du fond des ténèbres ? Qui parle ? C'est Lubäi à la voix d'argent. Au téléphone, il ressuscite pour moi ses mots les plus doux.

Retrouvé le charme de Lubäi que je croyais évanoui. Devant l'entrée du métro, il avance ses lèvres, les appose au creux de ma paume. Je fonds, je fonds filles de Jérusalem, je fonds à ses pieds ! Relevez-moi, filles de Jérusalem ! Portez-moi vers d'autres lieux ! Emmenez-moi loin, loin d'ici, là où mon amour sera à moi et moi à lui.

Il dit: « Il faut rallumer les étoiles ». Je voudrais être son ciel obscur, sa pénombre voilée, qu'il m'illumine de ses doigts, me constelle de ses mains.

Lubaï comme un loukoum coincé au creux de la joue.

Les balcons fleuris

Luc Roger

Il y a quelques semaines, je reçus la visite de l'adjoint au maire. J'en fus surpris, je n'entretenais avec lui que des rapports d'une civilité courtoise et affable : de temps à autre, nous échangeions des propos insignifiants sur la douceur du temps dans nos collines ou sur l'agrément qu'il y avait à vivre dans notre petit village. J'appréciais sa jovialité et le cœur qu'il mettait à la réalisation des tâches de rénovation, de restauration et d'embellissement des lieux qui incombaient à son échevinage. C'est du moins ainsi qu'il désignait la plantation d'un arbre sur la placette de l'église, ou les travaux de soutènement d'un mur du château en ruines qui dominait la bourgade et menaçait les toits de quelques maisons situées en contrebas. Mais jamais, au cours de ces rares conversations, je ne l'avais invité à franchir le seuil de ma porte. Il ne pouvait s'agir d'une visite de fonction : j'avais l'administration en une telle horreur que je m'acquittais toujours au plus vite des formalités qu'elle pouvait m'imposer. D'ailleurs, je vivais presque en reclus depuis

mon installation qui remontait à quelques deux ans. Je ne recevais personne et n'entraîs qu'en dernière nécessité chez les quelques boutiquiers qui faisaient leurs affaires à l'ombre de la mairie. Le vendredi, j'envoyais Paolo, mon jeune serviteur, faire les courses de la semaine à la ville voisine. Je ne fréquentais l'église qu'en solitaire, loin des offices. Je m'étais imaginé qu'une fois la première curiosité passée, j'aurais pu vivre tranquille et ignoré.

Il me détrompa. Tout se sait dans un village, m'expliqua-t-il avec un sourire et un clin d'œil complices. Ces propos éveillèrent en moi une vieille méfiance : soupçonnait-on l'affection particulière que je portais au jeune homme ? Nous entourions pourtant notre tendresse d'un mur secret, bâti avec un soin pudique et jaloux. Mais il n'était pas question de cela. Le conseil municipal avait décidé d'un concours floral, pour la mi-mai. Le jardinet le plus coquet, le balcon le mieux fleuri verrait son propriétaire magnifiquement récompensé : le premier prix consisterait en une dispense des impôts communaux de l'année, sans compter la citation à l'honneur, la remise d'un cordon et d'un diplôme lors de la fête de l'Unité qui, ajouta-t-il avec un air soudain contrit qui contrastait avec son laïus joyeux et emphatique, coïncidait cette année par un hasard malencontreux avec la fête patronale, la saint Ferréol. Le conseil me priaît d'exercer la présidence du jury qui devait décerner les prix. Je ne pouvais refuser cet honneur, l'on savait assez mes compétences. Il m'affirma que je passais à leurs yeux pour un homme cultivé, un homme de goût et de talent. Il articula cette dernière phrase en détachant les syllabes et en prononçant les mots d'un air gourmand. N'avais-je pas étonné tout le village en restaurant magnifiquement, – un mot qu'il affectionnait –, la cure qui menaçait de s'écrouler ? Tous avaient été stupéfaits du parti que j'avais pu tirer du vieux bâtiment. Depuis lors, d'ailleurs, les prix avaient grimpé et il n'était plus une vieille grange ou un lavoir désaffectés dont la valeur n'aient doublé ; méfiants, soupçonneux mais finalement curieux puis intéressés par les transformations que j'y avais effectuées, les villageois avaient soudain réalisé la valeur cachée de leurs biens et s'étaient bien juré de ne plus les céder de la sorte à des étrangers avides de bonnes affaires. Le facteur s'était en outre plaint du poids de certains colis qui m'étaient destinés. Ce devaient être des livres, et j'avais été aperçu lisant allongé sous le grand pin de la colline aux cyprès. Je ne pouvais lui en vouloir d'avoir divulgué ma qualité de professeur, un renseignement qu'il avait parfois pu lire en

m'apportant mon courrier, et qu'il s'était empressé de répandre avec la fierté naïve et innocente des gens qui se font gloire d'avoir pu côtoyer, même s'ils en sont restés totalement ignorés, une personnalité.

Ainsi donc j'avais été observé, épié jour après jour, et ce titre auquel les citadins n'accordent plus que du mépris, m'avait sans doute protégé dans cette campagne reculée où il était encore entouré de respect et de considération, en faisant écran contre la suspicion indignée que mon goût pour les garçons n'aurait pas manqué de susciter.

Devant tant de bonnes raisons, je ne pus que m'incliner. Je craignis surtout qu'un refus n'entraînât une hostilité qui mettrait mon repos en péril et préférerais accepter comme un désagrément passer la corvée du jury. Peut-être était-ce le prix à payer pour m'assurer d'autres années de tranquillité au sein de la petite communauté. D'ailleurs, le personnage m'amusait avec sa gouaille exubérante, ses courbettes maniérées qui faisaient sautiller ses bonnes joues rebondies. Je trouvais la situation par trop comique. Dès que j'eus marqué mon accord, l'adjoint ne se tint plus de joie, il agrippa mon coude avec vigueur et, à plusieurs reprises, le serra avec force tout en m'inondant d'une logorrhée de remerciements grandiloquents qui me força à réprimer un nouveau sourire. Il était extrêmement honoré, le village entier me remerciait par sa voix émue, il ne savait que dire, que faire pour porter à ma connaissance l'immense reconnaissance que tous les fils du pays ne manqueraient pas d'éprouver à mon encontre.

Il ferait lui aussi partie du jury. Nous serions quatre, avec le docteur Brettini et Galzante, le propriétaire de la plupart des terres à l'ouest du village, qui se piquait d'horticulture. Il me quitta enfin, non sans me féliciter une nouvelle fois au nom du conseil. Je le raccompagnai jusqu'au seuil. Après quelques pas, il se retourna pour me crier qu'il afficherait le règlement du concours dès le lendemain aux valves de la mairie et qu'un petit pamphlet serait distribué à tous les habitants.

L'annonce du concours comportait contrairement à tous les usages les noms et qualités des membres du jury. J'en fus bien embarrassé et me sentis grandement irrité. Il me semblait que les efforts de deux années de discrétion s'effiloçaient

comme les bords d'un vieux châle de laine aux dessins de cachemire que l'on a toujours vu déposé sur les épaules de sa vieille mère et que, bien après son décès, l'on a gardé, drapé sur le repose-tête d'un voltaire jusqu'au jour où un ami bienveillant, choqué par la présence d'un objet aussi détérioré parmi les petits trésors que vous avez accumulés votre existence durant, vous fait remarquer la vétusté du tissu, vous faisant consentir à vous en débarrasser à regret, non sans en avoir respiré une dernière fois le parfum pour essayer d'en fixer le souvenir. La circulaire à la main, je me perdis dans ces espèces de pensées moroses où une tristesse lancinante se mêle de disputer la place à la nostalgie langoureuse. La vieille angoisse allait-elle renaître ? Je me sentis comme ces Juifs qui, après des années de vie paisible dans des pays libres et démocrates, s'étaient senti pousser de nouvelles racines et avaient enfin cédé à la pression de leurs enfants en achetant un bout de terre pour y construire la demeure familiale, et qui, vieillissant, presque sereins, avaient senti l'antique haleine fétide et âcre leur souffler dans le cou et entendu des voix haineuses leur intimer de partir avant qu'il ne soit trop tard, avant les tortures et la mort. Mais je finis par me secouer de cette torpeur pensive et m'efforçai de chasser toutes ces pensées sinistres et de me sortir d'un état dépressif que j'avais cru avoir autrefois vaincu une fois pour toutes. J'en connaissais assez le pouvoir envahissant et corrosif pour m'en défier et fis un vigoureux effort pour essayer d'en rire. Allons, il fallait relativiser tout ceci. J'étais propriétaire d'une charmante petite trappe dans un village aux mœurs aussi douces que le climat. J'avais la chance extrême de vivre avec un compagnon jeune, beau, vigoureux, qui ne demandait qu'à se laisser guider et cajoler, qui adorait les caresses et qui parfois me serrait dans ses bras aux grands muscles souples dans une étreinte avide et passionnée. Cette demande naïve du conseil municipal me mettait dans un état hors de proportion. Il s'agissait d'apaiser le jeu. Je me décidai pour une promenade dans les oliveraies et une séance de méditation dans les ruines du château, qui, je l'espérais, calmeraient mes esprits.

Je sifflai le chien et nous descendîmes les ruelles du village vers la porte fortifiée qui donnait accès à la colline et aux champs. Je m'efforçais de respirer profondément et avec lenteur, en me dilatant l'abdomen à chaque inspiration, et, presque aussitôt, mon esprit revint à plus de calme et put s'ouvrir à la réalité charmante qui m'entourait. L'air était vif et cru. C'était une journée d'hiver plutôt froide où

le bleu du ciel semblait figé par la température, un ciel que le soleil illuminait sans parvenir à le réchauffer. Je marchai d'un bon pas, les mains dans les poches de mon duffel-coat, mon vieux bonnet fétiche enfoncé sur les oreilles. Je sentais le froid me piquer le nez et me pénétrer les narines. Je remarquai les balcons dénudés par l'hiver, les treilles ne soutenant que des rameaux secs, les pots vides alignés sur les terrasses ; partout dominait l'ocre clair de la pierre de construction du pays. C'était une pierre qui comme moi n'aimait pas l'hiver, une pierre qui se mettait en léthargie dans l'attente du printemps. La pierre, on la laissait en paix, pensai-je en maugréant. Je descendis la colline à travers les oliviers. Personne n'était en vue : la récolte venait de se terminer et tous s'affairaient au pressoir municipal qui constituait la seule industrie du pays. Des troupeaux de moutons paissaient entre les arbres dépouillés de leurs fruits, des agneaux à peine nés se pressaient contre les flancs des brebis. En ces contrées bénies, les paysans n'avaient pas à se préoccuper de l'affenage, car les bêtes trouvaient de l'herbe en abondance toute l'année, et même si, comme cette nuit, le gel avait confit des touffes d'herbe d'un glaciaire scintillant, comme un pâtissier qui termine l'édifice compliqué d'un gâteau en y déposant une tige d'angélique ou des fruits saisis dans un givre de sucre, le soleil gourmand, même fugace, des premières heures de la matinée les en débarrassait vite, comme l'enfant impatient, qui, se croyant à l'abri des regards dans l'agitation d'une fête, attiré par la pièce montée, dérobe un des nombreux sous de chocolat qui la garnissent et s'en va le croquer impuni dans un coin reculé.

La contemplation de ce paysage champêtre m'amusa et me fit espérer la venue d'un jeune pâtre tout droit issu d'une Bucolique ou d'un rivage d'Enéide. Un petit professeur et un faune lubrique avaient tous deux pris possession de mon esprit, ce qui était loin de me déplaire et je constatai que, par le même fait, mes angoisses s'étaient évanouies. Ma bonne humeur était revenue, j'avais comme naguère fait tout un monde d'une broutille, et je fus ma foi assez satisfait d'avoir pu réajuster le tir en peu de temps. Je parvins à un rocher qui émergeait du flanc de la colline et m'y adossai dans une position coutumière, les yeux fixés vers le village qui dominait l'adret. J'aimais intensément ces vieilles pierres qui avaient été jadis érigées pour résister aux attaques sarrasines venues de la mer et qui étaient restées intactes parce que la société industrielle les avaient négligées, les jugeant peu profitables. Ce qui avait fait le malheur de tant de familles qui avaient

dû s'arracher au lieu qui les avait vus naître car il n'assurait plus leur subsistance concourait aujourd'hui à mon bonheur : le village avait gardé son aspect médiéval, la commune s'attachait à le restaurer et tout ce qui m'était demandé était de participer à l'organisation d'un concours floral. Le creux de rocher qui m'abritait du léger vent frais venu de la mer condensait aussi un peu de la timide chaleur du soleil hivernal et je sentis une douce torpeur m'envahir. Tout me parlait d'un bonheur retrouvé, mon esprit avait repris l'apparence du calme miroir d'un lac dans lequel les charmantes illusions de la création allaient à nouveau pouvoir se refléter. Je m'imprégnai de la quiétude de l'olivieraie et ne me décidai à rentrer au village qu'au moment où le soleil déjà bas laissa le bleu du ciel devenir plus profond, plus palpable et les ocres des façades s'amollir en des rouges bruns un peu crémeux, où scintillaient, çà et là, les éclats d'or des fenêtres saluant la tombée du jour. En remontant vers la cure, je renonçai à pousser jusqu'aux ruines du château qui auraient pu s'avérer dangereuses dans l'obscurité naissante. Quand j'arrivai à la maison, le chien aboya de joie en se jetant sur Paolo qui m'accueillit avec son bon sourire confiant. Il glissait des bûches dans le poêle à bois qui avait déjà commencé à diffuser la chaleur de la fonte. Ce soir-là, nous nous contentâmes de croûtons de pain grillé frottés d'ail trempés dans l'huile d'olive, avec quelques tomates et de la mozzarella. Paolo avait dû passer au pressoir pour acheter l'huile, car la bouteille qu'il me tendit contenait le liquide encore trouble et vert, signe qu'il sortait à peine de presse. Mais il me détrompa : « C'est la fille à Maria qui me l'a apportée il y a une demi-heure à peine. Elle a dit que c'était pour toi, un cadeau à sa mère, et qu'elle te faisait bien les compliments ». « Tu en as du succès auprès des veuves », ajouta-t-il en se moquant. Il s'approcha de moi et m'embrassa dans le cou en le mordillant un peu et me pressa le sexe de la main au point que j'oubliai cette fois de relever ses fautes de syntaxe. C'était la journée des surprises. Maria était la chaisière bancale qui tendait la sébile à l'église, trottinait en boitillant dans les jupes du curé, lui nourrissait ses chats, faisait des drôles de petites genuflexions lorsqu'elle passait devant le tabernacle en pliant à demi le genou droit sur lequel elle prenait appui, tout en étirant la jambe gauche loin en arrière. Nous avions pour elle une pitié un tantinet moqueuse lorsque nous nous demandions comment un homme avait pu la trouver un jour à son goût et surtout la demander en mariage et lui faire un enfant. Jamais je ne lui avais adressé la parole. Quand je la croisais, je me contentais de la saluer d'un signe de la tête et passais mon chemin. Quant à sa

filles, elle partait toute la semaine travailler à la fabrique de la ville voisine. C'était une noirette un peu farouche, au regard charbonneux, et qui avait la lèvre ombrée par un duvet. Elle rentrait le samedi au pays pour souvent repartir aussitôt de peur de manquer la séance de cinéma, la seule sortie qu'offrait notre région à ses jeunes en mal de distraction. Que me voulaient-elles donc ?

Nous laissâmes la question en suspens. Paolo avait passé la journée à chasser le sanglier avec ses frères qui habitaient avec leurs parents un village proche, entouré d'un maquis de chênes, de hêtres pourpres et de pins. Demain, il préparerait du marcassin. J'étais trop ému par l'ardeur brûlante et sauvageonne de sa jeunesse, par son bel appétit, ses manières rustres à table, ses mains puissantes et tannées aux ongles toujours un peu noircis par la terre qu'il aimait tant travailler, par toute cette vie qu'il m'offrait en permanence pour avoir envie de lui rappeler que, sans être un vrai végétarien, je préférais éviter les viandes.

Le lendemain, lors de la promenade matinale du chien, je croisai les femmes qui sortaient de la messe. La plupart étaient vêtues de noir, et avaient la tête couverte, que d'un simple fichu, que d'une toque en fourrure; quelques dames affichaient une élégance discrète. Plusieurs me saluèrent d'un ton enjoué: « Bonjour, Professeur ». Je leur rendis leur salut et poursuivis ma route, mais des groupes s'étaient formés qui me dévisageaient avec une certaine insistance. J'eus la fâcheuse impression d'être au centre des conversations et de sentir tous les regards fichés dans mon dos jusqu'au moment où j'eus quitté la place de l'église. Je rentrais le chien et le confiai à Paolo qui devait rester à la maison à bricoler Dieu sait quoi pendant que j'irais en ville récupérer une machine à écrire que j'y avais portée à réparer. J'allais refermer la portière de ma voiture lorsque je vis Madame Sassi se précipiter pour la retenir. Elle avait couru.

« Professeur, professeur », dit-elle en haletant. Elle dut se pencher en s'appuyant sur la portière pour reprendre son souffle et déglutir. « Professeur, dites-moi, faites-moi la faveur, en confidence, les géraniums, vous aimez la variété à fleurs parfumées ? »

Je me sentis fortement irrité. Ce titre ridicule qui sonnait à mes oreilles depuis le matin, ces gens avec qui j'avais su maintenir une agréable distance qui se pendaient à ma voiture, ces questions importunes. J'eus envie de me débarrasser de Madame Sassi d'un geste vif de la main, comme d'une grosse mouche au bourdonnement agaçant, mais je me contins.

— Je m'y connais mal en fleurs, Madame, et je n'ai jamais entendu parler de cette variété-là. Veuillez m'excuser, j'ai à faire en ville.

La remarque fut maladroite. Madame Sassi prétexta un rendez-vous chez le dentiste et me demanda de l'emmener. Je ne pus lui refuser le passage. Elle coïncida son embonpoint sur le siège avant, ce qui m'obligea à manœuvrer le changement de vitesse du bout des doigts de peur de lui effleurer le genou, et m'interdit l'ouverture de la fenêtre car elle ne supportait pas les courants d'air. Elle dégageait une forte odeur d'ail qui m'incommodait d'autant plus qu'elle se rapprochait de mon oreille pour me parler. Elle jacassa sans arrêt pendant la longue demi-heure que dura le trajet. Elle ne m'avait bien sûr pas cru, j'étais finaud, cela se voyait tout de suite, une personne comme moi, pensez-donc, ne pas s'y connaître en fleurs, ah, je cachais bien mon jeu, mais elle n'était pas idiote, on ne la lui faisait pas. Elle ponctuait son discours de petits rires qui la faisaient saliver et elle portait à tout moment un petit mouchoir à la bouche de peur que n'y paraisse un peu d'écume. Des effluves d'un mauvais parfum bon marché émanaient du mouchoir à chacun de ses gestes et se mêlaient à des odeurs d'ail et de digestion difficile. Elle cultivait le géranium en pots depuis des années, elle réussissait à merveille ses boutures qu'elle faisait elle-même au mois d'août, elle ne laissait ce soin à personne d'autre. Elle vanta le pourpre pâle rosé de ses fleurs, dont le cœur, au ponceau plus vif, un peu plus foncé, semblait marqué de pattes d'oiseaux qui y seraient venus sautiller, attirés par le bon parfum de rose si caractéristique de cette variété.

« Vous voyez, professeur, je deviens poète, comment dire, lyrique, quand je parle de ces fleurs-là. Vous viendrez boire un petit verre de sambucca, vous savez, avec la mouche de café, un de ces jours, ça nous fera plaisir. »

Elle roulait les R et avait des tons de voix aigus en bout de phrases. Son lyrisme lui donna l'envie de chanter, tant elle se disait heureuse de l'occasion qui lui était offerte d'être en ma compagnie. Lorsque je la déposai devant la coopérative et pus enfin respirer un air rafraîchi, elle avait eu l'occasion de m'imposer la preuve de ses talents de soprano léger – c'est du moins ce qu'elle prétendait – dans des bribes d'arias de Rosina, Violetta et Fiordiligi. J'avais mal à la tête et des aigreurs d'estomac me rappelaient, si besoin en était, que je m'étais trop énervé.

La machine n'était pas tout à fait prête, il fallait encore la graisser. Dans l'attente, j'achetai un journal, des cigarettes pour Paolo et allai prendre un cappuccino dans l'établissement de la place du dôme. Il était comble. Je commandai mon café et un croissant au bar et allai m'installer à l'unique petite table restée libre, une petite table inconfortable engoncée entre le mur et le billard électrique, mais que j'affectionnais car c'était à elle, dans de mêmes circonstances, que je devais d'avoir rencontré Paolo. Je la caressai du bout des doigts en signe de reconnaissance, comme d'autres embrassent une relique ou touchent leur scapulaire, mais furtivement, dans la crainte d'être surpris par un regard indiscret. Je n'avais pas envie de lire mon journal tant la scène de notre rencontre s'imposait à mon esprit. J'étais assis à cette même table et lisais vaguement une revue qui y avait été oubliée. J'étais dérangé par la présence d'un jeune homme qui agitait le billard avec une espèce de passion frénétique. À certains moments, il se penchait comme pour le saisir à bras le corps et l'enserrait de ses deux avant-bras dont je voyais jouer les muscles et saillir les veines, fort marquées sous la peau hâlée. Il paraissait captivé par les mouvements de la bille, au point d'en oublier sa cigarette qu'il laissa se consumer jusqu'au moment où la cendre se répandit en partie sur la revue, en partie dans mon café, et que je laissai paraître ma mauvaise humeur. Il s'excusa en dévoilant une large bouche aux dents très blanches sous les lèvres pleines, voulut débarrasser la revue de la cendre qu'il fit voler sur mon pantalon et éclata d'un rire tonitruant tout en s'asseyant sur la chaise qui me faisait face pour se retenir à la table, plié en deux. Son rire était tellement communicatif que je ne pus m'empêcher d'y joindre le mien. Nous mîmes longtemps à nous calmer, il se reprit le premier et sans me demander mon avis s'en alla au comptoir renouveler ma consommation. Il revint avec deux cafés et me demanda s'il pouvait me « faire compagnie », non sans s'être assis au préalable.

« Vous êtes étranger au pays, du Nord peut-être, cela s'entend à votre accent ». Il me demanda ce que je faisais par ici, je ne lui fournis qu'une réponse vague dont il sembla se contenter, puis il se mit à me parler de lui, tout en me regardant avec insistance. Il avait vingt-deux ans, il vivait dans les collines chez ses parents et travaillait avec son père dans la construction ; quand il en trouvait, il faisait des petits boulots saisonniers, il venait de terminer l'olivaison et donnait un coup de main au pressoir de la coopérative, mais ce serait bientôt fini. Il me trouvait sympathique ; si, par hasard, j'entendais « quelque chose à faire », je lui rendrais service. Peut-être avais-je des connaissances parmi les étrangers dont la colonie s'accroissait d'année en année dans le pays. Il me serait bien reconnaissant.

Pendant qu'il parlait, l'énervement causé par l'incident et le rire qui l'avait suivi s'était mué en admiration devant la beauté solide de ce garçon qui me confiait son histoire avec simplicité. Je me sentais troublé par la puissance de son corps et m'efforçais de dissimuler mon désir grandissant. Je ne sais comment ni pourquoi je commençai à lui parler de travaux à effectuer dans ma maison, du toit à vérifier, d'un escalier à percer entre deux étages pour accéder à une cave qui pour l'instant obligeait à un détour. Je lui laisserais mon adresse, peut-être son père pourrait-il passer et proposer un devis.

Son père n'aurait pas le temps avant des mois, me dit-il. Il était très demandé. Mais lui aussi était capable d'estimer le coût des travaux. Si j'avais le temps maintenant, pourquoi n'irions-nous pas voir tout de suite.

Quand Paolo franchit le seuil de ma maison, ce fut pour n'en plus repartir. Nous fîmes un tour du propriétaire assez rapide pendant lequel il me donna un avis toujours très personnel sur divers aménagements possibles et m'étonna par son inventivité sagace. Mais j'avais l'esprit ailleurs, mon regard suivait plus les formes athlétiques du jeune homme moulé dans un jeans et un polo noirs, les fesses rebondies sous la taille un rien épaisse, les jambes un peu arquées. Paolo dut s'en rendre compte, car, à un moment, il se retourna avec vivacité et me plaqua les épaules contre le mur et, tout en écrasant son corps contre le mien, il m'embrassa longuement à pleine bouche.

— Je ne sais pas si tu as envie de faire des transformations à ta maison, mais ça tu en as envie, et moi aussi.

J'éprouvai la délicieuse impression de ne plus être aux commandes ; pour la première fois, je n'avais pas à prendre l'initiative et je me laissai faire. Je subissais un retournement complet de ma personnalité, d'habitude encline à une autorité calme, et ce fut comme une révélation, comme si l'ordre naturel de ma vie prenait enfin son cours. Ce soir-là, Paolo me soumit à sa loi.

Les jours qui suivirent, nous sortîmes peu de la maison, nous passâmes la plupart du temps au lit, à faire l'amour où à discuter. Paolo fumait de nombreuses cigarettes et paraissait m'écouter avec une espèce de plaisir reconnaissant. Il n'était pas cultivé, il n'avait pas poussé sa scolarité bien loin car il avait été très tôt requis par le travail avec son père. Mais tout l'intéressait, il voulait tout savoir, il aurait aimé que je le guide, que je l'éduque en quelque sorte. Il se rendait à tout instant vers la bibliothèque et en tirait l'un ou l'autre ouvrage qui l'attirait sans que j'en susse la raison. Puis il me le tendait en souriant et me disait : « Raconte. Dis-moi ce qu'il y a là-dedans. » Souvent il s'étonna de trouver dans des livres d'art des églises, des palais, des peintures tels qu'il en voyait tous les jours dans les villages et les villes de la contrée.

— C'est pour cela, pour ces oeuvres que tant d'étrangers viennent s'installer dans la région, et aussi pour le soleil, lui expliquai-je. Cela lui plaisait que tant d'autres appréciaient le pays, même s'il ne comprenait pas encore tout à fait pourquoi. Mais c'était une âme bien née, et il entra en art comme d'autres entrent en religion, de confiance. Les portraits qu'il admirait sur les reproductions étaient ceux de ses ancêtres, les paysages, ceux qu'il côtoyait depuis toujours, et la palette de couleurs chaudes n'avait rien que de naturel pour cet homme qui ne connaissait pas les tons froids et embrumés des pays du Nord. Il se mit à aimer l'art selon des biais tout autres que les miens et me fit entrevoir des mondes nouveaux chez des artistes que je croyais si bien approcher. Ainsi, pour telle grande sculpture renaissante, il m'interrogeait sur la provenance du bloc de marbre, si l'artiste avait été le choisir lui-même à la carrière, comment il avait été transporté, et si la carrière était encore en exploitation aujourd'hui. Ces artistes, jamais je ne les avais

approchés d'une manière aussi concrète, je n'en connaissais que l'esthétique, et voilà qu'ils revivaient sous mes yeux, j'avais la sensation de pouvoir leur parler, les toucher tant les questions incessantes de Paolo me les rendaient présents. Sans s'en rendre compte, il me rendit l'immense service de me sortir de l'intellectualisme desséchant dans lequel je métais petit à petit confiné, il me redonnait vie, j'avais un corps, le monde était palpable, je l'avais oublié, j'étais émerveillé.

Très vite une complémentarité complice s'installa : Paolo fécondait la matière, je fécondais l'esprit, il était le maître au lit, mais me laissait le soin de l'organisation de notre vie.

Au bout de quelques jours, je m'inquiétai de ce qu'au moins il donnât signe de vie à ses parents et, comme il ne répondait pas assez vite à ma sollicitude, m'énervai et haussai le ton.

Il acquiesça à ma demande, tout en répliquant : « Je suis un homme libre. Tu ne devrais pas te mêler de cela. Ma mère ne m'a pas mis au monde pour que je reçoive des ordres de qui que ce soit, pas même d'elle. Entends-moi bien. J'irai demain au village et demain soir je reviendrai. Mais plus jamais ne me parle de la sorte. » Il parla sur un ton fier et viril, il parla sur le ton du courroux, comme si mon inquiétude avait approché une frontière sacrée qu'il ne fallait pas transgresser. Il me regardait droit dans les yeux avec la même intensité que lorsqu'il était sur le point de jouir et voulait me transpercer de sa jouissance, et je l'aimai pour cela.

Il trouva de l'embauche pour une quinzaine au pressoir du village. Puis, le curé lui demanda quelques travaux de réfection de la toiture de l'église qui avait souffert de fortes pluies et d'une tramontane violente. Ensuite, je lui proposai de s'attaquer aux travaux de rénovation qu'il avait suggérés à sa première visite. Bien entendu, je les lui payerais comme si je les avais commandés à une entreprise. De ce jour, Paolo prit en charge tout l'ordinaire de la maisonnée, il s'occupa de nous trouver une vieille femme pour le ménage et l'épluchage des légumes, entreprit les travaux projetés, les acheva, en inventa d'autres, fit les courses, présenta ses comptes, puis n'en présenta plus. Je lui ouvris un livret de caisse d'épargne où je

me fis un scrupule de verser les sommes que j'imaginai correspondre à la valeur des nombreux services qu'il nous rendait. Vint un temps où il ralentit ses activités et passa plus de temps à paresser à mes côtés à me regarder dessiner à partir des croquis que j'avais levés dans mes courses campagnardes. Il me demanda bientôt du papier et des crayons et se mit à dessiner tout et n'importe quoi. Il ne m'interrogea jamais sur des questions théoriques, il avait le dessin naturel ! Il lui suffisait d'observer pour acquérir une technique. C'était ainsi qu'il avait appris tous les métiers de la construction, en regardant son père à l'ouvrage.

Je ne pouvais détacher ma pensée de notre histoire. J'avais laissé mon café refroidir et mon esprit vagabonder vers ces premiers temps de notre rencontre. J'avais mangé mon croissant sans m'en rendre compte. Je me sentais le sexe lourd de désir et la gorge serrée par l'émotion. Je ne pouvais refeuilleter ces pages assez récentes de mon passé sans en avoir les larmes aux yeux. J'aimais Paolo depuis plus d'un an, et il était devenu l'épicentre de mon existence. Chaque fois que je pensais à lui, j'en éprouvais les mêmes secousses, et, Dieu, que j'aimais à être secoué !

J'eus soudain hâte de rentrer chez nous et, après avoir récupéré la machine à écrire, fis au plus vite. Paolo m'attendait pour le déjeuner. Il avait dressé la table avec soin et nous servit une terrine de marcassin avec une salade et un bocal de picholines confites. J'y goûtai sans enthousiasme, tout en lui racontant mon aventure avec l'inénarrable Sassi. Cela l'amusa beaucoup.

— Tu es devenu important dans le village, fit-il sarcastique, depuis que tu fais partie du jury de la commune. Les olives et le marcassin que tu laisses traîner dans ton assiette, c'est Leonardo et Pepe qui les ont apportés. Ensemble d'ailleurs, ils n'auraient pas osé venir frapper à la porte tout seuls.

Pendant une quinzaine de jours, les visites, les offres de bons offices et les cadeaux se succédèrent. Je ne comptais plus les fiasques de vin empaillées, les bouteilles d'alcool anisé, de *grappa stravecchia*, les pâtés de gibier, les paniers de kakis blets. Je dus accepter jusqu'à un bonnet de laine noire tricoté par une vieille qui s'était avisée de l'usure du mien. Paolo était excité comme un jeune chien à la

vue de ces cadeaux qu'il rangeait avec méthode dans le buffet ou à la cave. Il était fier de moi et s'associait à mon succès. Il semblait se satisfaire des retombées de ma pauvre gloire. Mais bientôt, les prévenances dont les villageois m'entouraient et auxquelles j'avais fini par opposer une politesse glacée se reportèrent sur lui et il commença à se sentir lui aussi excédé. Il hésitait à sortir de la cure, lui qui, d'ordinaire, courait par monts et par vaux dès patron-jaquet. Il devint nerveux, n'étant pas fait pour cette vie sédentaire, abandonna le dessin qu'il avait jusqu'alors pratiqué avec une satisfaction enfantine comme pour se reposer après les dépenses physiques des journées de travail. Enfin il me reprocha ma faiblesse, pourquoi donc avais-je accepté la proposition de la mairie ? J'étais trop accablé et déplorais trop ma quiétude perdue pour lui rappeler son enthousiasme des premiers jours.

Nous reçûmes la visite de Garzante qui n'y alla pas par quatre chemins. Il était l'un des plus gros propriétaires de la région et voulait se présenter aux élections du canton. Nous ne devions nous soucier de rien, il organiserait tout, payerait tout, il connaissait ses futurs administrés, savait les compétences horticoles de chacun, enfin il nous affirma avoir déjà sa petite idée quant au nom des vainqueurs du concours floral. Je n'avais qu'à me fier à lui, il faisait son affaire de Malirosa, l'adjoint, et le docteur n'était qu'un vieux radoteur qui se plierait à ses décisions. J'avais à son avis fait preuve d'indélicatesse en manœuvrant pour faire partie du jury, sans parler de la présidence ! Il faudrait rediscuter de cela. Un étranger que le pays avait si bien accueilli, se mêler d'affaires qui ne le regardaient pas ! Il ne me restait qu'à baisser pavillon et à me ranger à ses côtés. Il sortit en claudiquant sans me saluer. J'en restai pantois. Cet homme gonflé d'importance voulait imposer sa loi au village et avait déjà désigné des vainqueurs alors que les bulbes commençaient à peine à sortir leurs jeunes pousses. J'étais indigné, j'en toucherais un mot à l'adjoint.

Comme souvent, le temps débarrassa nos préoccupations de leurs aspérités. Il n'est de caillou pointu qui ne devienne galet, lavé sans cesse sur l'estran de la vie. Cadeaux et visites diminuèrent et ce fut à peine si nous ne nous en étonnâmes pas. Petit à petit, comme un château de sable que de petites mains rebâtissent inlassablement, l'ancienne construction reprenait forme, quoique çà et là subsis-

tassent des fissures que je ne savais comment colmater. Je considérais ces lézardes sans oser les désigner à Paolo. J'eus tort et manquai d'imagination. N'était-ce pas là son métier ? Mais je ne savais pas alors la toute-puissance des métaphores, je les croyais limitées aux rêves et à la littérature, je me comportai comme un enfant pubère, je manquai de foi. Quant à Paolo, le reflet de son visage aux traits nerveux se troubla dans le miroir et finit par disparaître pour laisser la place à l'apparence solide et virile, usuelle et rassurante. Nous refîmes l'amour. Il sortit à nouveau et partit pour de longues courses dans les collines, dont il revenait éreinté et heureux, accompagné du chien que nous avions quelque peu négligé et dont le poil, plus aéré, plus luisant, disait le bonheur retrouvé.

Paolo se mit à retaper d'anciennes toilettes de service qui donnaient sur la courette intérieure de la cure. Malgré l'air encore vif, je le vis bientôt travailler torse nu. J'aimais m'attarder à considérer le découpage de ses muscles qui, dans la mobilité du travail, laissaient glisser des luisances de lumière ou l'interceptaient en des décrochages d'ombres qui en soulignaient la puissance. À ces doux moments où l'œil du dessinateur observait ce que les mains et la peau de l'amant avaient caressé et palpé avec une intense volupté, je vivais dans un rêve pétrifié.

Alors qu'il s'était hissé sur la toilette pour vérifier la présence de courant électrique au plafonnier, je conçus l'idée saugrenue de le dessiner, accroupi et nu, en équilibre sur la cuvette, les coudes reposés sur les rotules, les doigts croisés. Comme je m'y attendais, il commença par refuser. Paolo était trop empreint de la rudesse et du bon sens campagnards dans lesquels il avait été élevé pour apprécier la force déroutante de l'incongruité. Mais plus d'une année de vie partagée lui avait ouvert l'esprit à ces horizons moins directement perceptibles aux yeux peu exercés des gens pour qui comptent seuls les résultats tangibles d'un travail immédiat, mais si profonds, aux lointains si appelants, comme si l'on y pouvait pressentir la présence d'une source surréelle et qui étancherait à jamais notre soif. Ceux-là s'offrent parfois au seul oisif plongé au creux d'un fauteuil moelleux, en proie à de lancinantes angoisses, et dont la main effleure de doigts pensifs le rebours d'un velours d'accouder.

— Tu veux faire un machin surréaliste ? C'est ça ?

— Je veux faire un machin hyperréaliste, un dessin de toi à la mine de plomb. Un machin grandeur nature, dans lequel je reproduirai très fidèlement les défoncements du dallage, les gravats sur le sol tels que tu viens de les y faire tomber, l'état du carrelage ancien, avec les carreaux décollés, fendillés, brisés, les captages de lumière par l'émail blanc, le délabrement de la vieille planche à la peinture écaillée sur la cuvette dérivetée et toi, vu sous ce nouvel angle dans une position tellement inattendue qu'on en oubliera la trivialité des lieux, l'attention détournée par ta posture absconse. Pour comble, je te représenterai avec ton sourire lumineux et confiant, de sorte que le spectateur perçoive bien que, s'il se pose des questions, il est bien le seul à s'en poser et que ni le modèle, ni l'artiste ne se sont étonnés de l'inconvenance du sujet. Je veux qu'il pénètre dans un monde inversé et qu'il y perde ses repères. Je parviendrai à reproduire chaque saillie de ton corps, les salissures de ta peau de travailleur, tes ongles endeuillés et tes mains blanchies par le plâtras, et ton long sexe brun qui pend inutile et tentant entre tes mollets gonflés par l'effort d'équilibre.

J'en avais la gorge serrée et les larmes aux yeux d'avoir crié ma vision en délire, et je le désirais, tant la beauté de ce corps transcendait l'obscénité des toilettes. Vulgaire ce dessin, mais non, la descente d'un chérubin, nu, mais à l'épée flamboyante, priapine, une théophanie !

Paolo accepta d'interrompre les travaux et de poser.

Pendant ce temps, les villageois, confiants d'avoir tissé autour de nous la toile d'araignée d'une nouvelle alliance, comme sans doute ils l'avaient dû tendre aussi autour des autres membres du jury, s'activaient sur les terrasses et dans les jardins. La plupart des demeures qui, à des époques où avaient prévalu d'autres modes, avaient vu leurs façades de pierre recouvertes d'enduits ou de stucs, puis avaient été peintes, furent rafraîchies, et le village prit un air joyeux avec ces blancs crémeux, coquille d'œuf, ces jaunes légers, butyreux, ces terre de Sienne des peintures neuves alternant çà et là avec les ocres sablés de la pierre de taille, où venait s'inscrire le vert sombre et chaud des volets de petites fenêtres ouvertes sur la vallée, les oliveraies et, au lointain, sur de petites îles pas trop éloignées de la côte. Tous les jardins avaient été nettoyés, replantés et sarclés, tous les pots

de terre, lavés du maculage de l'hiver, s'alignaient sur les terrasses et les balcons, et déjà de nombreuses fleurs tenaient les promesses inscrites dans leurs bulbes charnus. La mairie avait de quoi se réjouir : elle avait gagné son pari, l'idée du concours horticole portait déjà ses fruits, le village affichait dans ses ruelles le sourire de ses habitants qui avaient ressorti leurs chaises et prenaient à nouveau le soleil, mais aux heures les plus hautes seulement, sur le pas de leurs portes.

Le dessin me prit plus d'une semaine en croquis et en esquisses. Paolo ne rechigna pas trop aux séances de pose et malgré l'inconfort de la position que je lui imposais ne montra jamais un air renfrogné. Pourtant, dès que je lui signifiais la fin d'une séance, il s'enfuyait Dieu sait où sans même prendre le temps de considérer mes ébauches. J'étais trop concentré pour m'en inquiéter et lui étais plutôt reconnaissant de sa chair offerte et de sa bonne humeur bruyante. Je mis encore quinze jours d'un travail acharné, méthodique et précis pour réaliser la version définitive. Jamais je n'étais parvenu à une telle perfection : le réalisme était saisissant. Et, quoique enclin à une critique sévère pour mes propres réalisations, je fus très satisfait du résultat. Par coquetterie maniériste, j'ajoutai quelques mouches : c'étaient les démons familiers du lieu, les préposées à la corruption de toute matière, la plus noble même, les servantes de la précarité. J'en figurai une tentant l'ascension de la face intérieure d'une des cuisses de Paolo, perdant l'équilibre dans l'enchevêtrement des poils, mais tenace et se sentant déjà victorieuse, si proche du but qui lui avait été assigné, ce sexe chéri que j'aurais pu dessiner de mémoire.

Je proposai à Paolo un séjour dans un bon hôtel de la capitale où je désirais me rendre pour y faire entoiler le dessin que j'avais exécuté sur un papier trop tendre et qui menaçait de se déchirer en plusieurs endroits, entraîné par son propre poids. L'encadreur de notre petite ville ne pourrait effectuer une tâche aussi délicate, et surtout, je préférais éviter les questions, les regards appuyés et lourds du vieil homme, sans penser aux ragots qu'il n'aurait pu s'empêcher de colporter. Paolo, il y a peu si avide de flâneries citadines et de musées, si joyeux de fouler les épaisses moquettes des grands hôtels et de contempler, l'air goguenard, les livrées des concierges ou des maîtres d'hôtel dont il ne comprenait pas l'importance affichée, opposa à mon invite un refus net, sans explication. Je m'étais habitué à

ses manières tranchées et partis, assez content ma foi de ces vacances solitaires. C'était, depuis son intrusion abrupte dans mon existence, notre première longue séparation. Je redécouvris les charmes et le calme d'un isolement délibéré, la souplesse d'un rythme qui ne prend le pouls que d'une personne et s'accommode à ses seuls besoins. Je pus mesurer combien Paolo avait investi ma citadelle et, même si, parce que je savais la séparation de courte durée et me croyais assuré de sa présence dès mon retour, il ne me manquait d'aucune façon, je perçus avec force combien il en occupait le foyer et était devenu le principal objet de mes préoccupations, de ma tendresse et de mon désir.

Vers la fin du mois d'avril, la mairie me convoqua pour une réunion préparatoire à la délibération du concours. Il aurait dû y être question de la mise au point de critères d'appréciation et de sélection qui devaient garantir un semblant d'objectivité dans la détermination d'un vainqueur. Comme je l'avais prédit à Paolo avant de partir à la réunion, fatigué par avance, nous ne pûmes nous mettre d'accord sur rien. Le docteur était pressé, il n'avait pas de temps à consacrer à des billevesées, il s'était engagé pour participer à un jury, pas à des encommissionnements ; n'était-ce son amitié pour le maire, il ne se serait pas déplacé, pensez, un homme de son espèce ! Il passa tout le temps que dura la séance à regarder sa montre d'un air tantôt furieux tantôt navré. Garzante voulait décider de tout et taraudait l'adjoint qui en perdait ses manières rondes et enjouées et sa loquacité. La mine désespérée, il fit plusieurs tentatives pour amadouer les deux hommes courroucés. Je m'abstins bien d'intervenir et jouai le rôle du philosophe ennuyé.

En remontant la ruelle qui menait vers la place de l'église et à la cure, je croisai Agata, la fille moustachue. Elle revenait peut-être de la sacristie où sa mère l'envoyait parfois rapporter une chasuble ou une nappe d'autel qu'elle avait ramenées chez elle pour une réparation ou un nettoyage. Je pensai qu'elle devait être en vacances car c'était un jeudi soir. Je la saluai et elle me rendit un rictus qui ressemblait à un sourire de chien, en retroussant à la fois le nez, qu'elle avait petit, et la lèvre supérieure à l'endroit des canines. Je trouvai la maison vide, Paolo avait dû emmener le chien pour une balade nocturne dans les ruines du château.

La Saint Ferréol approchait. Paolo, qui était à présent dans les petits papiers d'à peu près tout le monde, apprit que le curé avait réuni les femmes pour la préparation de la procession, car cette année, il voulait y apporter un soin particulier : la sortie annuelle de la statue du saint et de ses précieuses reliques devait dépasser en prestige l'attrait du bal de l'Unité, la place de l'église supplanterait la place de la mairie, le curé était prêt à hisser le grand pavois et à mener au triomphe la barque de ses ouailles. Il avait décidé du parcours, toujours le même d'ailleurs, et fait ses recommandations pour l'ornementation des reposoirs. De jolis vases, des fleurs, une plante ornementale à la rigueur, des statues de saints, des crucifix, un rosaire, soit, mais qu'on ne lui parle plus d'animaux empaillés, le mauvais goût avait ses limites, il y avait eu un précédent et il ne fallait plus donner prise aux moqueries de la partie adverse, que Dieu leur pardonne !

Au café attendant à l'épicerie, le maire tenait un discours fort semblable aux hommes, à qui il avait offert la goutte. Il avait fait appel à un ingénieur du son, le frère de sa belle-sœur, qui devait lui installer des haut-parleurs si puissants que la musique et les discours s'entendraient partout dans le village, on parviendrait bien à couvrir le bruit de cette satanée cloche. Il y aurait un vin d'honneur pour célébrer le vainqueur du concours, dont le résultat serait proclamé à neuf heures, juste avant l'ouverture du bal. Un orchestre avec chanteuse avait été engagé, un député communiste était annoncé.

Deux jours avant la fête, le village était fin prêt. Il ne restait plus qu'à donner les derniers coups de râteau ou à supprimer les premières fleurs fanées. On avait sorti jusqu'au dernier drapeau des malles ou des placards. En me promenant dans le village, je fus amusé par les décorations des façades qui faisaient souvent fi de toute cohérence politique : il n'était pas rare de voir le drapeau du Saint-Siège cousiner avec la faucille et le marteau. Oriflammes, gonfanons, étendards, drapeaux et fanions de toutes origines mélangeaient des symboles dont on avait souvent perdu la clé, peu importait, on les avait tendus le long des murs dans une folie de colorisme fauve. Certains drapeaux étaient si grands qu'il avait fallu en orner des maisons mitoyennes, en les tendant entre les fenêtres amies, entre ces fenêtres où, le matin, alors qu'elles achèvent le rangement d'une chambre, les femmes viennent prendre quelques moments de repos en s'asseyant dans

l'embrasure, la tête penchée vers le dehors, pour échanger des nouvelles de leurs familles ou épancher leurs cœurs gros de soucis ménagers; par ce simple lien, des familles s'étaient senties rapprochées, de même que parfois il faut s'en aller trouver son voisin et lui demander s'il désire que l'on taille une glycine ou une clématite envahissantes, ou encore un lierre qui a commencé à planter ses crampons sur un pan de mur interdit, pour se rendre compte qu'il aime lui aussi les fleurs et qu'il vous prie de n'en rien faire, qu'au contraire il se sent comme vous heureux du spectacle de la croissance de ces plantes et d'avoir enfin pu trouver ce prétexte charmant d'accointances, la contemplation commune d'une floraison.

Chemin faisant, je me rendis compte que notre tâche serait impossible, tant le village présentait une profonde unité : le ravalement et la peinture des façades en des tonalités si parentes, les murs et les drapeaux qui évoquaient un passé séculaire commun, partout des fleurs, mais les mêmes fleurs, car personne n'avait osé commettre le péché majeur, le péché d'originalité; aussi, sur les balcons recouverts de pampres, les variétés de géraniums se mêlaient-elles aux variétés d'azalées, dans les jardinets, les lauriers-roses arboraient des boutons qui jalousaient les épis allongés blancs ou mauves des lilas, le quartier aromatique présentait l'invariable romarin, le basilic et le thym; cette année, pour l'occasion, on avait laissé fleurir la ciboulette, qui s'épuisait; les roses trémières, désolées d'avoir à attendre l'été, se plaisaient à courber leurs hampes altières sur les cœurs passionnés des baccaras et se consolait sans doute en évoquant l'ancienneté de leur lignage. Toutes ces inflorescences ajoutaient leurs multiples nuances à la palette des façades, des étendards, des banderoles, le village n'était plus qu'une immense gerbe multicolore qui disait la joie de la chaleur et du soleil retrouvés.

Le matin de la Saint Ferréol, le curé sonna longuement l'unique cloche pour convier les fidèles à l'adoration du Saint-Sacrement et au baisement des reliques du saint patron. Un bras reliquaire en argent ciselé recelait un radius, une phalange et trois phalanges de l'officier romain, mort pour sa foi. La main qui le surmontait indiquait la direction céleste du majeur et de l'index soudés l'un à l'autre, le pouce maintenant dans la paume l'annulaire et l'auriculaire. La tradition voulait que tout en empoignant les deux doigts dressés du bras reliquaire, on en baisât la base qui, par une ouverture vitrée, laissait apercevoir les saints ossements

dûment scellés et étiquetés, et qu'on accompagnât ce baiser d'une rapide génuflexion. Comme le bras était posé sur un autel assez élevé, il était impossible à une personne normalement constituée d'effectuer une génuflexion complète. Ceci pouvait expliquer le curieux demi-agenouillement de Maria, qui nous divertissait tant. Peut-être, dans sa naïveté, avait-elle perçu un rituel coutumier dans ce qui n'était qu'une impossibilité mécanique et croyait-elle apporter ainsi une dévotion plus particulière au saint en reproduisant au quotidien la curieuse pratique des jours de fête patronale.

Les femmes se pressaient nombreuses à la cérémonie et attendaient leur tour en file, la tête baissée. Quelques hommes s'étaient joints à elles à cause de la solennité de la circonstance : la tradition voulait que les hommes s'abstinsent d'église, sauf les jours de fête où leur présence était tolérée.

L'on n'entendait que le raclement continu des pieds qui avançaient avec une lente lourdeur vers la relique, lorsque des chuchotements de plus en plus clairs se firent entendre au fond de l'église. Le maire, par souci de conciliation, était venu faire acte de présence. Il accompagnait sa femme et sa belle-sœur, mais se tint debout dans la travée sans pratiquer ni le baisement ni aucun des signes qui auraient pu laisser croire à une amorce de conversion. Le curé, dès qu'il l'aperçut, fit entonner un chant latin, par provocation, mais il manqua son effet car le maire, qui ne savait rien de l'histoire récente de l'église et à qui échappaient les arcanes du dernier concile, n'avait pu être atteint par la flèche intégriste et rétrograde de l'homme de Dieu. Le curé, un vieux monarchiste, avait fait allégeance aux Noirs pendant l'entre-deux-guerres. D'habitude, lors de la fête de l'Unité, il inventait un pieux mensonge qui l'éloignait de ses paroissiens et de leur fâcheuse politique pour une courte période. Aujourd'hui, il croyait devoir livrer la bataille qu'il avait su éviter jusqu'alors. Ce chant en était le premier engagement. Les deux hommes se saluèrent d'un signe discret et souriant de la tête. Le maire sortit fort content de lui-même, ravi de sa condescendance ; le curé, tout aussi content, jubilait de sa propre malice.

Je rejoignis les autres membres du jury vers les dix heures. Nous avons calculé que plus de cinq heures nous seraient nécessaires pour l'inspection du

village. Comme aucune inscription n'avait été exigée, toutes les plantations des particuliers devaient faire l'objet d'un examen. L'administration nous avait remis à chacun un peu plus de cent cinquante fiches qui correspondaient au relevé, d'après les plans cadastraux, des jardins, terrasses et balcons donnant sur la voirie publique. Pour simplifier, mais aussi pour éviter de favoriser les gros propriétaires, il n'y avait qu'une seule catégorie et il nous suffisait d'attribuer à chaque participant une note de un à cent. Le dépouillement des résultats ne prendrait au pire qu'une heure. Seuls les trois scores les plus élevés accéderaient aux prix. Une délibération véritable n'aurait lieu qu'en cas d'ex aequo. C'était le seul système qu'avaient trouvé le maire et son adjoint pour nous prémunir des velléités de prépotence de Garzante. Ils avaient d'ailleurs pris soin de divulguer la procédure au café. Tout le monde avait applaudi, pour une fois on avait fait preuve d'imagination pour barrer la route aux malversations et à la concussion, mais dans le secret des chaumières, beaucoup avaient regretté les cadeaux offerts, bien plus que les amabilités, qui, au demeurant, n'avaient pas coûté grand chose.

Les villageois nous guettaient sur le pas de leurs portes tout en conversant avec leurs voisins de manière animée, un peu excitée parfois. Tous étaient endimanchés : les femmes portaient leurs beaux vêtements avec aisance, mais les hommes paraissaient souvent engoncés et raides dans leurs vestes devenues trop étroites, et leurs pantalons, rétrécis pour n'avoir pas supporté une lessive trop énergique, laissaient entrevoir des chaussettes bon marché. Je remarquai surtout la coquetterie des veuves qui avaient paré de dentelles anciennes leur meilleure tenue de deuil. Sur de petites tables dressées pour la circonstance, ils nous avaient préparé des services à café en porcelaine colorée, avec des dorures et des moirures vermeilles, des gâteaux ou de petits verres à liqueur qui ne demandaient qu'à être remplis, mais que nous fûmes le plus souvent amenés à refuser, par crainte de manquer de temps. Lorsque nous nous approchâmes du jardin des Sassi, ils se précipitèrent pour ôter du reposoir surchargé de bouquets une Madone sous globe, une de ces ravissantes madones au visage et aux mains d'une cire un peu translucide qui donne l'illusion de la fragilité, et vêtue de brocart broché d'or, avec de fins cheveux naturels et un diadème de perles fines, et y substituer une carafe de cristal ciselé emplie aux trois-quarts d'une liqueur verte et sirupeuse, à laquelle il nous fut imposé de goûter, tant fut grande l'insistance importune de Garzante,

qui était de combine avec Sassi et se mit à vanter l'extraordinaire composition du jardin, tout en lui lançant des clins d'œil qu'il voulait malicieux. J'étais exaspéré, d'autant plus que Madame Sassi, très maquillée, les cheveux permanentés en une espèce de coque rendue rigide par une épaisse couche de laque, s'était mise à me roucouler des fadaïses tout en posant la main bien à plat sur une gorge très décolletée qui découvrait deux énormes seins, de manière à faire admirer une grosse bague monogrammée aux prétentions héraldiques.

À la suite de cette visite, Garzante se mit à accepter toutes sortes d'alcools forts et devint de plus en plus odieux par la bassesse des flatteries qu'il prodiguait à chacun. Il prenait un air important et ridicule pour cocher ses fiches, et donnait à tous moments des coups de coude de connivence au malchanceux qui se trouvait être son voisin. Il était relayé par Malirosa qui avait retrouvé toute sa verve et s'exclamait devant le moindre parterre. Le docteur, en bon praticien qui a une réputation à tenir, donnait des appréciations discrètes, de bon aloi, et moi, je rongerais mon frein, en essayant de ne pas penser au temps qui me semblait interminable.

La matinée fut harassante et je fus heureux de voir arriver l'heure du déjeuner. Nous avons visité une bonne moitié du village. Il me sembla avoir déjà rempli plus de quatre-vingts fiches. J'étais très énervé en rentrant à la maison. Paolo avait préparé une salade et paraissait inquiet de mon agitation. Il me regardait du coin de l'œil, de biais, d'un regard furtif que je ne lui connaissais pas. Il commença à me poser des questions sur mes impressions de la matinée et proposa de passer à table, mais je préférerais me contenter d'un fruit et allai m'allonger dans l'espoir de retrouver un peu d'énergie pour affronter l'après-midi qui s'annonçait éprouvante. Je dus dormir à peu près une heure et me réveillai assez dispos. Lorsque je repartis, Paolo avait l'air navré, et je me sentis touché de sa sollicitude.

L'après-midi dépassa toutes mes appréhensions. Il fit une chaleur étonnante pour un mois de mai, une de ces premières chaleurs estivales qui invitent à la sieste sous les pampres avec un livre qui vous tomberait des mains et que l'on reprendrait avec une mollesse incertaine au premier réveil. Mais non, il fallut paraître frais et dispos dans la fournaise, être courtois, affable, souriant et poli,

faire preuve de gaieté admirative, féliciter, serrer des mains, refuser des verres, empêcher Garzante de les accepter tous, recommencer tout cela tous les dix pas. Je me sentais comme un vieil automate fatigué d'avoir vécu une seule ritournelle, toujours pareille, et qui ne désirerait même plus entamer une nouvelle chanson, mais seulement s'asseoir et se reposer. L'adjoint me prenait le coude, comme pour me remonter. Il fallait repartir, continuer à remplir un paquet de fiches dont je ne voyais pas la fin.

Nous finîmes pourtant par en venir à bout. Il devait être près de cinq heures, car le curé sonnait le départ de la procession et nous croisâmes des paroissiens qui se pressaient vers l'église. Nous étions sur le point de terminer nos visites lorsque Malirosa nous entraîna dans une rue que j'avais toujours prise pour une impasse et que je n'avais jamais empruntée, car elle ne semblait présenter aucun intérêt. À mon grand étonnement, au bout du cul-de-sac s'ouvrait un décrochement qui conduisait à une étroite venelle couverte en pente légère et qui traversait une maison sur quelques mètres pour déboucher sur une placette dont elle constituait l'unique accès. Je croyais pourtant connaître les moindres recoins du village. Je fus détrompé. Il y avait là une terrasse couverte de poteries vernissées disposées en quinconce et qui contenaient toutes des arums dont les fleurs blanches, ouvertes et alanguies, se laissaient traverser avec sensualité par des estocs jaunes et turgides. L'on n'avait pas cherché comme ailleurs à éblouir par la profusion et la variété, mais par une simplicité recherchée qui mariait les rouges sombres des tommettes aux verts luisants des arums qui offraient le sacrifice voluptueux de leurs corolles comme transpercées par des épées solaires. Je voulais m'attarder un instant encore lorsque Malirosa me tira par la manche.

— Voyez, comme c'est curieux, c'est le jardin du vieux Zeno.

Nous rejoignîmes Garzante et Brettini qui restaient tous deux perplexes devant le spectacle qui s'offrait à notre contemplation. Au lieu de terre enrichie d'humus, le jardinet ne contenait que du sable ratissé avec soin. Le râteau avait dessiné des cercles concentriques autour de deux pôles qui se rejoignaient tout en donnant l'illusion de s'exclure. Au centre du premier, une grande pierre pyramidale asseyait sa base solide dans le sable, et, tout en étant fermement ancrée dans la

terre, paraissait s'alléger par sa pointe qui s'affinait vers le ciel. Les cercles de sable sourdaient de la pierre, comme s'ils en constituaient l'émanation, comme s'ils avaient été chargés de porter le message de force paisible et concentrée du monolithe jusqu'aux confins du jardin. Tout autre était le second pôle qui inversait en quelque sorte les données du premier : quatre pierres en ordre apparemment dispersé semblaient produire une agitation inutile et créaient comme l'œil d'un tourbillon dans lequel venaient s'engouffrer des langues de sable, comme attirées par le néant d'un trou noir. L'une d'elle exerçait sur moi une attraction irrésistible : c'était une longue pierre grise qu'une main habile avait placée la tête en bas, dans un prodige d'équilibre. J'eus l'impression que la pierre ne pouvait maintenir sa position absurde que par une volonté inhérente, comme si elle avait eu la capacité de décider de son sort dans son âme de pierre et de vivre une vie inversée, sens dessus dessous. J'étais fasciné : elle me rappelait le fou du tarot qui progresse en suivant sa lanterne allumée en plein midi ou comme ces timbres rares recherchés des amateurs qui, suite à une distraction de l'imprimeur, affichent la noble tête renversée, comme guillotinée, d'un monarque aux traits sévères. Les trois autres pierres m'intéressèrent moins, elles étaient allongées sur le sol, prêtes à être emportées par le tourbillon de sable, comme si elles avaient renoncé à la lutte depuis longtemps ou peut-être même ne l'avaient jamais entamée, et avaient lâché prise.

La maisonnette de Zeno s'élevait derrière le jardin de sable, à flanc de rocher, à quelques mètres des fondations du château qui la dominait sans l'écraser. Elle n'avait qu'un étage auquel on accédait, après avoir contourné le jardin, par un escalier extérieur qui menait à un balcon protégé par une treille. Je ne sais pourquoi quelqu'un proposa de monter saluer le vieil homme. Je ne le connaissais pas, son nom même ne m'était pas familier et je fus d'abord assez fâché de cette visite qui allait retarder d'autant la fin d'une corvée à laquelle j'aspirais tant, mais, en gravissant les marches, je fus saisi par la fraîcheur de l'air et par de si agréables senteurs que la curiosité l'emporta sur la fatigue. La chaleur s'était tout à coup estompée. Un souffle léger nous apporta un parfum d'une extrême subtilité où je reconnus des fragrances de myrrhe et d'iris. L'origine m'en resta inconnue, car je n'aperçus de plantation d'aucune sorte. Mais ce n'était pas ce qui m'intrigua le plus : il y avait comme une densité de l'air, plus lourd, plus lumineux qu'ailleurs,

avec une espèce d'irisation qui nous enveloppait depuis que nous nous étions arrêtés devant le jardin de sable et qui parlait de sérénité et d'apaisement. Je me sentis comme transporté par les photons qui m'environnaient, dont les corpuscules, physiquement perceptibles, aiguisaient l'acuité de ma perception. Ma fatigue faisait mine de me quitter et je me sentis soulagé après l'extravagante épreuve de la journée.

L'unique porte qui donnait sur le balcon était ouverte et nous entrâmes dans une pièce aux murs chaulés où régnait un dépouillement extrême. Zeno, assis en tailleur sur un gros coussin noir, posé à même le sol sur un simple tapis de raphia, le dos très droit, un chapelet d'azédarach à la main droite, était en prière devant une petite icône de type byzantin et qui représentait le Pantocrator. Il ne nous avait pas entendu approcher et ne se retourna qu'après que Malirosa eut émis quelques toussotements et raclements de gorge. L'adjoïnt nous présenta. Nous ne nous étions jamais rencontrés, je ne le connaissais même pas de vue. Il inclina la tête en souriant et, sans parler, nous invita d'un geste de la main à prendre place sur des coussins, semblables à celui qu'il venait de quitter, et qui étaient disposés autour d'une table basse, à côté de laquelle était posée une grande coupe d'une faïence assez grossière contenant un nénuphar blanc rosé. Zeno ne se joignit pas à nous mais se dirigea vers un coin de la pièce où il prit une bouilloire qui était à chauffer sur un poêle à bois et se mit à préparer une décoction à base de diverses plantes séchées dont il prenait des pincées dans des bocaux placés sur une étagère. Nous nous taisions tous, même Malirosa et Garzante, qui donnaient l'air de petits garçons impressionnés par un nouveau maître dont ils ne savent s'il sera accommodant, voire même gentil, ou au contraire revêche et sévère, prompt à la réprimande ou à la punition. Mais le silence n'était pas pesant. Je sentais confusément que régnait en ces lieux ce que j'avais cherché ma vie durant et à quoi j'avais cru atteindre en venant m'installer dans ce petit village : un bonheur paisible et serein. Dans ma fatuité, je ne m'étais pas imaginé un seul instant qu'il pût se trouver un autre être animé de la même recherche dans ce village perdu où j'avais d'emblée considéré les habitants avec une supériorité désabusée. Cet être existait, il se trouvait devant moi occupé à nous préparer un breuvage et je sus d'instinct qu'il avait abouti. Je me rendis soudain compte que, depuis l'irruption abrupte de Paolo dans mon existence, je m'étais considérablement éloigné de

l'unique préoccupation qui m'avait fait me retirer ici au point de l'avoir oubliée. Je m'étais tourné vers un autre dieu, un dieu païen de chair et de sang, mais quelle chair, un corps somptueux et généreux, un rêve d'académie, une sculpture vivante et passionnée pour qui j'avais déplacé tous mes repères. Paolo m'avait aimanté et toutes les limailles de mon existence s'étaient trouvées réorientées et soumises à la puissance de son magnétisme.

Zeno avait disposé sur la table quatre bols à l'apparence étrange, ainsi qu'un pinceau et une sorte d'encrier contenant un liquide vermillon mais qui me sembla plus épais que de l'encre. Les bols présentaient une forme et un émaillage extérieur ordinaires, mais l'intérieur, de simple terre cuite, paraissait poreux et peu apte à recevoir un quelconque liquide. Je réfléchissais à cette bizarrerie de potier lorsque notre hôte se mit à dessiner très rapidement dans les bols qu'il nous tendit dès qu'il eut terminé. Dans le mien, il avait tracé une courte sentence d'une main si malhabile que je mis du temps à la déchiffrer : « borgne mieux qu'aveugle ». Elle était suivie d'un hexagramme composé de quatre traits pleins et de deux traits discontinus disposés à la deuxième et à la sixième places. J'avais à peine eu le temps de lire le message qui m'était destiné qu'il nous versa la tisane bouillante. Les caractères parurent un moment vouloir résister à l'action de l'eau chaude et y parvinrent presque, tant la substance avec laquelle ils avaient été tracés s'était comme coagulée en séchant sur la paroi poreuse du bol, mais ils se détachèrent pour venir flotter à la surface en effrangeant des filaments rougeâtres qui teintèrent le liquide de rose ; les lettres formèrent comme une ronde autour de l'hexagramme qui surnagea seul un instant encore, puis, tout se mit à fondre et finit par se diluer. Je compris alors qu'il me faudrait boire ce liquide et je regardai les visages éberlués de mes compagnons. Ils avaient l'air terrorisé, comme si, pour la première fois de leur existence, le message de Zeno les eût mis face à face avec leur conscience.

Zeno, toujours silencieux, nous considérait avec une bienveillance telle que le début de panique qui s'était emparé de moi s'estompa pour laisser place à une ironie amusée. Tout cela était trop drôle. Il fallait que quelqu'un change la donne et je me décidai à boire la tisane comme pour montrer qu'il n'y avait rien à craindre d'un vieil homme un peu fou. Elle avait une saveur agréable, le goût âpre et acidulé de l'églantier. J'eus l'impression d'un bien-être soudain, comme

une régénérescence, mais je chassai cette idée et me levai pour saluer le vieillard qui m'apparut beaucoup plus grand que je ne l'avais cru. Mes compagnons me suivirent, comme accablés, et sortirent sans dire mot. Ils n'avaient pu avaler l'étrange mixture.

Au dehors nous entendîmes le chant lointain de la procession qui s'étiolait dans l'air du soir. Je reconnus la belle voix grave du prêtre qui lançait l'antienne et les répons traînants et lancinants de la foule où dominait le choral plus nasillard des femmes. Je me hissai sur le flanc du rocher qui protégeait la maison de Zéno pour essayer de saisir l'image des fidèles en prière, mais je ne pus apercevoir que la statue du saint avec son fer de lance, qui miroitait au soleil vespéral, sa jupette de légionnaire, et les rutilances de l'ostensoir autour duquel virevoltaient des nuées d'encens. D'ici les paroissiens formaient comme une houle mouvante et moirée qui soutenait l'esquif brillant du Saint Sacrement. Je sentis combien le village et la foule agglutinée faisaient partie d'un même corps et participaient d'une même croyance auxquels, en ce moment précis, j'avais l'illusion d'appartenir.

Les voix irritées de mes acolytes me réclamèrent. Nous ne pouvions plus tarder, il fallait rentrer à la mairie et remettre les fiches à l'employé chargé du décompte. Je fus plus fâché que jamais de faire partie de ce quatuor hybride, mais il fallait boire le calice jusqu'à la lie. Je ne serais libéré de cette épreuve qu'après avoir subi les rodomontades du maire à la remise des prix, mais je me consolai en me disant que le terme en était proche.

J'avais une bonne heure devant moi. Je préfèrai refuser la collation qu'avait prévue Malirosa et rentrer à la maison pour me doucher et prendre quelque repos. J'avais aussi envie des bras de Paolo et d'enfouir ma tête fatiguée dans sa chevelure comme pour exorciser la folie de cette journée. Mais quand je voulus pousser la porte, elle ne s'ouvrit pas, elle était fermée à clé. J'entendais seulement les aboiements joyeux du chien et le grattement de ses pattes contre le bois qui n'en était pas à ses premières souffrances. Je dus me hisser le long de la façade en m'agrippant aux aspérités des moellons pour atteindre une clé de réserve que nous cachions dans une niche en forme de mandorle, derrière la statuette d'une vierge

en majesté. Le chien demandait visiblement à sortir, et j'eus le sentiment qu'il était enfermé depuis des heures. L'absence de Paolo m'accabla. C'était comme si une chape de plomb s'abattait sur mes épaules qui n'en demandaient pas tant. Je me sentais épuisé, j'avais les larmes aux yeux, chaque pas dans la rue avec le chien qui reniflait et tirait sur sa laisse me coûta un effort.

Je pus enfin me doucher. L'eau chaude que je laissai couler longtemps m'amollit et me détendit un peu. Je réglai progressivement le doseur sur une température de plus en plus froide dans l'espoir de sortir revigoré par le fouettement de l'eau glacée. Je n'avais pas faim, car nous avions grignoté tout l'après-midi au hasard des plateaux de biscuits et de gâteaux, des bocaux d'olives ou des assiettes de fromages et de salamis qui nous étaient offerts. J'allai m'allonger mais ne pus prendre le repos désiré par crainte de m'endormir, ce qui me fit pester davantage contre l'absence de Paolo à qui j'aurais pu confier le soin de me réveiller.

Je m'habillai avec plus de soin que je n'en avais mis le matin à cause de la solennité de la circonstance. Il y avait belle lurette que je n'avais plus passé une cravate autour de mon cou ni même fermé un bouton de col. La chemise avait dû rétrécir mais peut-être était-ce moi qui avais grossi ? Toujours est-il que le col écrasait ma pomme d'Adam. Je m'efforçai à l'ironie et cessai de m'apitoyer sur mon triste sort. Le pendu à qui le bourreau vient de passer la corde autour du cou lui demande-t-il de la desserrer sous prétexte qu'elle lui démange la peau ?

Je me décidai cependant à avaler un morceau avant de repartir. C'est alors, en me dirigeant vers le buffet, que je vis la lettre posée contre un compotier, bien en évidence sur la table de la cuisine. Je sus aussitôt ce qu'elle contenait, avant même de l'ouvrir. Une foule d'indices que j'avais ignorés ou dont j'avais mal interprété le sens ces dernières semaines me traversèrent l'esprit à une vitesse étourdissante pour venir s'organiser en une évidence tragique. Paolo ! Paolo allait me quitter, Paolo me quittait. Dès les premiers jours de notre rencontre, j'avais pressenti qu'il sortirait de ma vie comme il y était entré, par le hasard d'une cigarette tenue dans une main plutôt que dans l'autre, mais j'avais très vite voulu oublier cette certitude innée pour jouir à chaque instant de la chaude présence qu'il m'avait imposée. Paolo était de la race de ceux qui prennent possession de la vie des autres sans

se donner. Il était le descendant de ces paysans qui défendent farouchement la terre qu'ils se sont appropriée, mais qui, le jour où ils ont l'occasion d'acquérir un domaine qu'ils savent plus prospère dans une vallée lointaine, la quittent sans même se retourner. Je sentis que ce serait irrémédiable. Ne m'avait-il pas un jour jeté sa liberté à la face ? Je dus m'asseoir et ouvrir mon bouton de col tant j'étais oppressé. Je regardais la lettre que, par un réflexe apeuré, je tenais à la main sans oser l'ouvrir alors même que j'en savais le contenu, et considérais l'écriture inégale de Paolo qui avait écrit mon prénom sur l'enveloppe. J'avais la gorge nouée et des larmes se pressaient sous mes paupières. Aveugle plutôt que borgne ! Aveugle plutôt que borgne ! La phrase de Zeno me martelait le cerveau, mais elle s'était inversée comme la peau d'un animal qu'on dépiaute. Puis un blanc se fit dans mon esprit. Lorsque je repris mes sens, j'avais seulement conscience que le sifflement de l'air dans mes narines m'emplissait la tête qui dodelinait, soutenue par mes mains, dans un signe de dénégation. Ce n'était pas possible, cela ne pouvait être, je délirais. Je finis par ramasser l'enveloppe qui était tombée à terre et en déchirai le bord. Un simple billet confirmait mes pires appréhensions :

*« Je ne sais comment te le dire, alors je t'écris.
Agata est enceinte, je dois l'épouser.
Je viendrai te parler demain ; ne m'attends pas.
Je t'aime. Pardonne-moi. Paolo. »*

Rien, je n'avais rien vu. Une migraine fulgurante me traversa l'œil droit et s'installa, lancinante, de la base du cou jusqu'à l'arcade sourcilière. Un flux de sang venait avec régularité battre ma tempe en y donnant comme des coups de buttoir. J'étais nauséux. Paolo était parti, et c'était pour une femme ! J'étais désorienté, son départ me faisait perdre tous mes repères ; depuis un an, ma vie s'était reconstruite autour de lui comme un fruit autour d'un noyau, je me sentais énucléé.

Je ne sais où je puisai le courage et la force de me traîner jusqu'à la place de la mairie où j'arrivai en retard. Les villageois étaient massés autour d'une estrade sur laquelle, à côté d'instruments de musique regroupés dans un coin, on avait disposé quatre chaises pour les membres du jury. Pendant que je prenais place sur la seule chaise encore vacante, le maire terminait la lecture du discours d'ouverture

du bal de l'unité. Malirosa me glissa, en se penchant par-devant le docteur qui se recula en faisant la moue : « On n'a pu vous attendre. Je me suis permis de communiquer la liste des résultats au mayeur qui les proclamera à votre place. »

J'avais totalement oublié que j'étais le président de ce jury. Quelle dérision ! J'avais l'impression d'être le spectateur impuissant d'un film dont j'étais l'acteur, mais un acteur qui aurait perdu son rôle et se mettrait à la recherche désespérée de son propre personnage.

Le maire, avec force gestes et beaucoup d'affairement, annonça cependant qu'il allait avoir l'honneur, le privilège de me céder la parole et que j'allais procéder à la proclamation des résultats. Comme je ne bougeais pas, Garzante me donna une forte bourrade et le docteur me mit dans les mains la feuille qu'essayait de me passer l'adjoint. Je m'approchai du micro et lut d'une voix machinale :

— Proclamation des résultats du concours horticole. Premier prix, à l'unanimité, avec cent pour cent, Zeno.

Ces mots que je venais de prononcer à haute voix me tirèrent de l'état de stupeur épaisse dans lequel j'étais plongé. Nous avions tous quatre attribué la note maximale au jardin de sable et de pierres de Zeno, sans même nous être consultés. Alors, la foule, jusque là calme et attentive, se mit à murmurer. Ce ne furent d'abord que quelques chuchotements, comme le bruissement léger d'un vent qui se lève dans les feuilles, mais le bruit s'amplifia et tout le monde se mit à parler en même temps, de plus en plus fort, jusqu'au moment où une voix de femme s'éleva et couvrit de ses cris le grondement de la foule : « Mais ça n'est que du sable et des cailloux ! » Un rire fusa, suivi par d'autres et bientôt la place entière fut secouée d'un immense éclat de rire qui déferla comme les vagues d'une mer déjà houleuse avant l'orage. Des sifflements et des huées plus menaçantes se mêlèrent à la rigolade générale. Lorsqu'elle commença à se calmer, je m'aperçus que le maire essayait de me reprendre le micro des mains. Il expliqua aux « camarades » qu'ils avaient bien raison de rire, que j'avais voulu leur faire une bonne farce et qu'on allait maintenant procéder à la vraie proclamation des prix. Il se saisit de la feuille et s'apprêtait à citer le nom du vainqueur, sans doute le second sur la

liste, lorsqu'une femme hurla du fond de la place : « Dehors l'étranger ! ». C'était la mère d'Agata. Elle répéta sa vocifération sur un ton de plus en plus hystérique, et fut bientôt rejointe par d'autres voix qui se mirent à scander le même refrain. Ces mêmes voix qui, quelques heures auparavant, célébraient la glorieuse mère de Dieu et imploraient la miséricorde de son Fils et du saint martyr, s'unissaient à présent pour l'hallali. Le maire s'époumonait dans le micro, mais la foule criait plus fort encore. Le docteur et Malirosa durent percevoir le danger qu'il y aurait à me laisser là, livré à la vindicte publique et, pendant que Garzante, qui s'était approché du bord de l'estrade, faisait de grands gestes d'apaisement en agitant ses bras devant lui, les mains écartées, comme un oiseau trop gros et qui s'efforcerait en vain de prendre son envol, ils me firent descendre par l'arrière de la plate-forme et me poussèrent à rentrer chez moi.

Je mis longtemps à faire le trajet qui séparait la mairie de la cure. J'avais reçu les huées et les quolibets comme autant de coups et je sentais que plus que mon moral, ma vitalité était atteinte. La tête basse, je foulais au pied les pétales fanés que les villageois avaient jetés, en les puisant dans de grandes corbeilles, pour parsemer le parcours de la procession d'un tapis de fleurs. J'étais anéanti. Que ferais-je ? Pourrais-je rester en ce village et me terrer dans une solitude encore plus farouche ? Ou me faudrait-il repartir ? Mais n'était-ce pas là fuir une condition que j'emporterais malgré moi comme inoculée sous ma peau ? Me faire oublier, certes, mais comment parvenir à oublier dans les murs de la cure que les rires et les désirs de Paolo y avaient résonné ? Et même si je réussissais à apaiser ma peine, il me faudrait du courage et de la sérénité, car je savais qu'il reviendrait : il y avait en lui un tel égotisme, une telle évidence de la nécessité personnelle qu'il oserait un jour, avec le bon sens naturel de l'intérêt, me demander de parrainer ses enfants. Zeno avait raison : j'avais été éborgné et le couteau tournait encore dans la chair vive ; sans doute mes plaies prendraient-elles longtemps à cicatriser, mais du moins y voyais-je à nouveau.

L'homophobie

Les « antiphysitiques » ou homosexuels dans les *Mémoires* de Canler,
ancien chef du service de Sûreté (1797-1865)

Benoît Pivert

Conte de l'homophobie ordinaire

Luc Roger



**Les « antiphysitiques » ou
homosexuels dans les *Mémoires*
de Canler, ancien chef de Sûreté
(1797-1865)**

Benoît Pivert

Université de Paris XI

Paul-Louis-Alphonse Canler, né en 1797 à Saint-Omer d'un père sergent dans les armées de la République, dirigea à Paris le service de Sûreté, ancêtre de la Police Judiciaire. Au cours de sa longue carrière, il vit défiler successivement l'Empire, la Restauration, la monarchie de Juillet, la Deuxième République et les premières années du second Empire. Dans un premier temps, Canler s'efforça de redorer le blason de la police qu'il estimait terni par son prédécesseur Vidocq, lequel avait mis sur pieds des bataillons d'indicateurs recrutés parmi les anciens malfrats dont lui-même était issu. Canler fit lui aussi appel à des informateurs qu'il baptisa ses « cosaques irréguliers » mais il veilla à ce qu'ils ne constituassent pas le gros des troupes. De la part d'un homme qui tout au long de sa carrière mit un point d'honneur à mériter le nom d'honnête homme, le procédé peut surprendre mais il convient de ne pas oublier qu'à l'époque la police était à mille lieues d'être scientifique et souvent encore éloignée de l'investigation psychologique même si Jacques Brenner voit dans Canler « l'ancêtre du commissaire Maigret »^[1]. Grâce à cette invisible *armada* d'informateurs, Canler parvint à infiltrer tout Paris depuis les taudis les plus infâmes jusqu'aux salons les plus prestigieux.

Si le monde de Canler est le même que celui des *Mystères de Paris* (1842-1843), à la différence du roman d'Eugène Sue, les mémoires de Canler sont le fruit de toute une vie d'observations attentives et d'enquêtes dans les rangs de la police mais plus d'une fois, par l'accumulation de situations rocambolesques, de personnages terrifiants, de drames sanglants et de détresses insoupçonnées, la réalité de Canler dépasse la fiction d'Eugène Sue. Toutefois, à la différence du romancier, Canler ne poursuit pas le dessein de faire frissonner dans les chaumières. Du moins, si le lecteur frémit, cela doit servir à le détourner durablement des abîmes de vice et de perversité qui s'ouvrent sous ses pas au fil de sa lecture. Canler veut en effet avant tout *édifier* comme il s'en explique dans son introduction : «Trois choses peuvent pousser un homme à écrire ses mémoires : 1° - Le besoin de célébrité [...], 2° - Le désir d'exploiter la curiosité [...], 3° - [...] l'espoir de sauver du déshonneur quelques individus faibles de caractère, en leur montrant le vice tel qu'il est, c'est-à-dire laid, bas, ignoble, repoussant ; la persuasion, enfin, de remplir un devoir envers la société, en exposant des événements où il s'est trouvé acteur ou témoin, afin d'en tirer des enseignements utiles et propres à inspirer aux jeunes intelligences une noble répugnance à l'égard de tout ce qui est vil, méprisable et honteux. C'est, j'ose le dire, cette pensée qui m'a encouragé et soutenu»^[2]. Mais pour édifier les consciences, il convient de les ébranler et Canler, par suite d'une trop longue intimité avec les turpitudes a sans doute mésestimé les pudeurs de vierges effarouchées de messieurs les censeurs. Deux mois à peine après la parution de l'édition princeps de ses mémoires en 1862, les volumes étaient saisis au motif qu'auteur, éditeur et imprimeur offensaient la morale publique et les bonnes mœurs et révélaient un certain nombre d'informations considérées comme sensibles et donc confidentielles. Une supplique de Canler à Napoléon III dans laquelle l'ancien chef de la Sûreté se prévalait de sa probité et de son dévouement indéfectible pour solliciter la mansuétude du souverain demeura sans réponse. Canler mourut sans avoir pu s'enorgueillir de la publication de son grand œuvre car les éditeurs s'étaient engagés à cesser les tirages en échange de l'abandon des poursuites judiciaires. Il fallut l'obstination renforcée par l'impécuniosité des sœurs de Canler pour que parût en 1882 le manuscrit intégral des *Mémoires de Canler*. Six ans plus tard l'ouvrage était épuisé mais les sœurs n'avaient pas touché le bénéfice escompté. C'est la copie de cette édition de 1882 qui est disponible aujourd'hui au Mercure de France dans la collection *Le temps retrouvé*.

Le texte est riche, savoureux, le style enlevé et le contenu propre à réjouir tous ceux pour qui l'Histoire n'est pas seulement le récit des hauts faits de grands hommes à la manière de Plutarque mais la somme de tous les faits culturels et sociaux jusques et y compris la vie dans ces bas-fonds rarement fouillés par la lumière des historiens.

Quiconque souhaite connaître la vie du petit peuple parisien dans la première moitié du XIX^{ème} siècle, ses heurs et ses malheurs, mais aussi les turpitudes des classes plus aisées se réglera à la lecture de Canler qui possède indéniablement le sens du pittoresque. Il faut dire qu'un policier a ceci de commun avec un confesseur que rien de ce qui est humain ne lui est étranger. C'est ainsi que les mémoires de Canler offrent à l'occasion des points de convergence avec le journal plus tardif de l'abbé Mugnier également publié au *Mercur de France*^[3]. Lorsque Mugnier n'était pas encore le confident des princesses mais recueillait plus modestement les actes de pénitence du tout-venant dans son confessionnal de l'église Saint-Nicolas-des-Champs, il était comme Canler abasourdi par l'inépuisable éventail des perversions humaines qui lui faisait comparer Paris à Babylone, Sodome et Gomorrhe. Tout comme Mugnier, renseigné par ses pénitents, narre horrifié qu'à l'étage de certaine brasserie parisienne des femmes s'accouplent avec des enfants et même des chiens danois^[4], Canler peine à croire – mais il l'a vu de ses propres yeux – que des vieillards tirent leur jouissance de la contemplation de statues vivantes incarnées par des femmes nues qui, d'abord pétrifiées, soudain s'animent, « électrisant » les barbons. Canler leur a consacré un chapitre intitulé « Les poses mythologiques »^[5]. Au-delà de l'abondance en anecdotes, ce qui fait l'intérêt des mémoires de Canler, c'est l'esprit systématique d'un entomologiste qui incite l'auteur à répertorier les différentes espèces de délinquants puisque ce sont là ses fréquentations obligées. Cela vaut au lecteur un chapitre intitulé « Les voleurs par catégories », un répertoire des entremetteuses et un chapitre dévolu aux « poissons et aux macques », les proxénètes de l'époque. Pour quiconque s'intéresse à l'histoire de l'homosexualité et à sa représentation, les mémoires de Canler, antérieures aux *Études de pathologie sociale* de François Carlier sur la prostitution féminine et « antiphysique » (1887)^[6], présentent un intérêt certain qui naît précisément du souci d'exhaustivité de l'auteur. Animé par sa volonté de traquer le vice jusque dans ses repaires les plus infréquentables et sous ses formes les plus inavouables, Canler a décidé de ne pas passer sous silence l'existence de ceux qu'il désigne par le barbarisme d'« antiphysitiques » à travers lequel transparait clairement l'idée platonicienne de « contre nature »^[7]. Certes, nous sommes ici dans les marges de la littérature car Canler ne cherche pas à faire œuvre de littérateur. À la différence de Balzac avec *Vautrin*, Canler ne modèle pas de personnages dans l'argile de la fiction. Il se contente de présenter aux lecteurs les personnages de chair et de sang qui ont croisé sa route mais il ne le fait pas dans le style sec et administratif des rapports de police. Il allie savamment et savoureusement emphase pontifiante et humour en utilisant tout à la fois « ils » et « elles » pour désigner ces hommes à la virilité incertaine à ses yeux. Il renvoie à l'occasion à l'histoire avec Henri III et ses mignons, fait preuve d'un sens aigu de la mise en scène en représentant l'irruption calculée d'un maître-chanteur auprès d'une de ses victimes. C'est ainsi que, bien que

Canler n'ambitionne jamais d'être écrivain, ses *Mémoires* n'ont rien à envier aux *Nuits de Paris* d'un Restif de la Bretonne.

À travers le chapitre intitulé *Les antiphysitiques et les chanteurs*, c'est toute une typologie de l'homosexualité masculine dans la première moitié du XIX^{ème} siècle qui se dessine. Canler est-il victime du même aveuglement que plus tard la reine Victoria qui déclarera à propos de l'homosexualité féminine «*It can't exist*»? Toujours est-il que dans son tableau des antiphysitiques nulle part il n'est fait mention des amours saphiques. Faut-il y voir une forme – possible – d'ignorance ou, au contraire, le signe que ces amours de tout temps discrètes et ne donnant pas lieu à la prostitution et au chantage n'ont pas à être réprimées par un gardien de l'ordre public, d'où leur absence dans les mémoires d'un chef de la Sûreté ?

Dans la typologie fournie par Canler le lecteur retrouve toute la saveur de «l'argot d'Eros» auquel Robert Giraud^[8] a consacré un ouvrage du même nom. On note au passage que les différents types d'homosexuels désignés à un seul endroit comme «la caste sodomite»^[9] sont regroupées sous l'étiquette aujourd'hui désuète, tantôt plaisante, tantôt insultante de «tantes». Par un glissement progressif de sens, «tante» qui se référait à l'origine à la femme en argot a fini par caractériser l'homme efféminé puis l'homosexuel en général. Les malfrats l'utilisent à partir de 1830 pour désigner un homosexuel passif. Jacques Brenner signale que Balzac l'emploie «à titre pittoresque» au sens de «troisième sexe» dans *La dernière incarnation de Vautrin* (1847)^[10]. On peut ajouter que, curieusement, la même dénomination existe en polonais sous la forme *ciota* et en allemand dans la variante *Tunte*.

Le premier type de tantes relevé par Canler regroupe les *persilleuses*, par analogie avec le terme argotique désignant les péripatéticiennes. À en croire Canler, la plupart des persilleuses ont été jetées sur le trottoir – ou du moins dans les bras de la prostitution – par des nécessités économiques. Ce sont donc de jeunes hommes de milieu modeste qui préfèrent faire commerce de leurs charmes plutôt que de s'éxténuer au labeur dans quelque atelier. Non sans lucidité, Canler note que la paresse a sans doute tout autant que la misère décidé de leur destin. Le tableau qu'il dresse de la persilleuse est celui d'un jeune homme plein d'afféterie qui, par les coups du rasoir, cherche à effacer tout signe extérieur de virilité et singe la femme par ses accents languides. Si ce n'est l'origine sociale distincte, le portrait de ces jeunes hommes cravatés, à la veste cintrée, aux souliers vernis et à la chevelure tombante et pommadée n'est pas sans évoquer le personnage du *dandy* dont Brummel fut l'incarnation. Avec ses «vêtements [qui] présentent par leur assemblage un aspect exceptionnel»^[11], la persilleuse apparaît donc comme un *dandy* du trottoir.

Les *honteuses* constituent la seconde catégorie de tantes qui se distinguent des persilleuses à la fois par leur discrétion maladive – d'où leur nom – et parce qu'elles cultivent non par nécessité économique ou fainéantise mais par nature leurs mœurs d'invertis. On pourrait donc dire – malgré l'anachronisme du terme – que ce sont là les véritables *homosexuels* qui, pour parler le jargon d'aujourd'hui, « n'assument pas » leurs inclinations. Malgré l'extrême soin que déploient ces hommes dans l'art de la dissimulation, Canler prétend pouvoir les percer à jour en raison de l'intonation féminine de leur voix. Les honteuses seraient donc des homosexuels involontairement efféminés, mettant tout en œuvre pour apparaître sous les dehors de la normalité.

Les *travailleuses* sont comme les persilleuses issues de la classe ouvrière mais à la différence de ces dernières affichent fièrement leurs origines en revêtant une blouse et une casquette de drap. Elles ne recherchent pas le lucre mais gagnent leur pain à la sueur de leur front, d'où leur sobriquet. Comme les honteuses, il s'agit là d'homosexuels « par nature », mais à la différence des honteuses les travailleuses cultivent leur part de féminité à travers la démarche et la voix. Ce sont donc en somme des prolétaires homosexuels efféminés.

Bien que dénuée de pittoresque, la dernière catégorie des *rivettes* est peut-être la plus intéressante car c'est celle de l'homosexuel indétectable, passe-partout, qui – et cela est capital – ne diffère *en rien*, ni extérieurement ni par sa parfaite intégration dans la société, du commun des mortels : « il faut à l'observateur, pour les deviner, la plus grande attention jointe à la plus grande habitude. On en rencontre à tous les degrés de l'échelle sociale »^[12]. Ces lignes d'apparence banale aujourd'hui sont à porter au crédit de Canler car le policier reconnaît qu'il est possible d'être « une tante » sans troubler en rien l'ordre public ni trahir les dehors de la masculinité. Cela est d'autant plus remarquable qu'à la même époque la médecine s'ingénie précisément à prouver que l'homosexualité est *toujours* détectable. Cela commence avec le Dr Pierre Reydellet qui à l'article « Pédérastie » du *Dictionnaire des sciences médicales* de Pancoucke (1819) note : « L'habitude de voir ces malheureux a donné à M. Cullerier une grande facilité pour les reconnaître sur-le-champ, aussi se trompe-t-il rarement à cet égard : la plus forte preuve qu'il en donne est la disposition de l'ouverture du rectum, qui présente la forme d'un entonnoir. Ce signe est presque certain, et l'on peut avoir la presque conviction que ceux qui le présentent sont entachés de ce vice ; aussi devrait-on, en médecine légale, y faire la plus sérieuse attention »^[13]. Le rectum en entonnoir va enflammer l'imagination du médecin Ambroise Tardieu qui dans ses *Études médico-légales sur les attentats aux mœurs* (1857) livre des critères infailibles de détection de l'homosexualité : « le pédéraste contrevient à l'hygiène, à la netteté, il ignore la lustration qui purifie ; sa morphologie permet de le reconnaître, le développement excessif de ses fesses, la déformation infundibuliforme de l'anus en entonnoir, le relâchement du sphincter, l'effacement des plis, les crêtes et caroncules du

pourtour de l'anus, la dilatation extrême de l'orifice anal, l'incontinence des matières, les ulcérations, les rhagades, les hémorroïdes, les fistules, la blennorragie rectale, la syphilis, les corps étrangers introduits dans l'anus, la forme et la dimension excessive du pénis, une verge tordue sur elle-même, signent l'appartenance à l'espèce nouvelle, stigmates physiques, témoins matériels d'une dépravation profonde inscrite dans l'esprit des invertis. Monstre dans la nouvelle galerie des monstres, le pédéraste a partie liée avec l'animal ; dans ses coïts, il évoque le chien ; sa nature l'associe à l'excrément, il recherche la puanteur des latrines. Pour la débauche fellatoire, je note une bouche de travers, des dents courtes, des lèvres épaisses, renversées complètement, déformées, en rapport avec l'usage infâme auquel elles servaient.»^[14] En admettant que des homosexuels puissent être parfaitement indétectables, Canler se montre donc d'une clairvoyance supérieure aux prétendues lumières de la science. Dans le contexte de l'époque, on peut y voir une admirable indépendance d'esprit et une impartialité dans l'observation qui ont de quoi faire rougir le corps médical.

À la lecture du chapitre consacré aux « antiphysitiques », une des choses les plus étonnantes pour un lecteur d'aujourd'hui habitué à la notion de « milieu homosexuel », c'est qu'il existe selon Canler dans la première moitié du XIX^{ème} siècle un véritable cloisonnement qui fait que les différents types de « tantes » non seulement ne se côtoient pas mais ignorent même mutuellement leur existence. Tout aussi surprenant pour un lecteur d'aujourd'hui prompt à associer homosexualité et souci presque féminin de l'hygiène, Canler signale chez les persilleuses et travailleuses une crasse repoussante sous des dehors chatoyants. Les bras sont « plus sales que ceux d'un ramoneur »^[15]. Il convient certes de ne pas oublier que persilleuses et travailleuses sont issues de milieux populaires dans lesquels l'hygiène est probablement rudimentaire. Pourtant, Canler sans doute habitué à interpellier d'authentiques filles de joie demeure interdit devant tant de saleté. Faut-il incriminer une forme de dégoût de soi, cette négligence du corps propre aux dépressifs et aux mélancoliques qui, persuadés d'être de la fange, finissent par vivre dans la fange ? Le lecteur est moins surpris, en revanche, d'apprendre que les persilleuses affectionnent les dénominations féminines et se jouent de leur basse extraction en s'interpellant par des noms de courtisanes. Ce goût des homosexuels pour le genre féminin qui donnera naissance plus tard au type de « la folle » est désormais connu du grand public depuis que Michel Serrault l'a popularisé à travers son rôle flamboyant de Zaza Napoli dans *La cage aux folles*. Mais au fond, à bien y réfléchir, il existe bien des points communs entre les « tantes » du XIX^{ème} siècle et les homosexuels de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle.

Il suffit de se promener aujourd'hui aux abords de la Porte Dauphine à Paris pour croiser les nouvelles persilleuses. Roumains, noirs, Maghrébins issus des fau-

bourgs populaires, ils se livrent comme les persilleuses du XIX^{ème} à une activité homosexuelle ponctuelle, attirés par l'argent facile. On les retrouve aussi dans l'univers virtuel d'Internet sous les étiquettes d'escort ou de « JH à louer » – mais à la différence des persilleuses, la plupart de ces prostitués occasionnels – voire professionnels – soignent aujourd'hui les dehors d'une virilité exacerbée. Avec son crâne rasé, son regard noir, son accent banlieusard, ses baskets et son survêtement, la persilleuse s'est muée en *caillera*^[16] mais le fond de commerce demeure inchangé.

Le sobriquet infamant de « honteuse » n'a, lui non plus, pas disparu même si son usage s'est raréfié et a sans doute connu son apogée lors du mouvement de libération des homosexuels dans le sillage de mai 68. Pour tous les militants du Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire (FHAR) fondé en 1971 qui clamaient haut et fort « Nous sommes plus de 343 salopes, nous nous sommes fait enculer par des Arabes et nous recommencerons », la honteuse, c'était un écrivain comme Montherlant, c'étaient aussi tous ces homosexuels qui au FHAR préféraient l'association Arcadie fondée en 1954 par André Baudry. Baudry, qui refusait le terme d'« homosexualité », souhaitait privilégier « l'homophilie » comme rencontre affective possible entre deux hommes sans passer par la sexualité. Baudry qui procédera à la dissolution d'Arcadie en 1982 incarnait magnifiquement aux yeux des révolutionnaires la « honteuse » se pliant à l'ordre « hétéro-bourgeois ». Durant ces années d'effervescence, l'écrivain Roger Peyrefitte s'était fait une spécialité, notamment dans ses *Propos secrets*, de débuser les « honteuses », parmi lesquelles hormis Montherlant trois papes du XX^e siècle. Aujourd'hui encore, la « honteuse », c'est celui qui refuse d'assumer son homosexualité, joue aux hétéros, laisse planer le doute et se laisse parfois aller jusqu'à tenir des propos homophobes afin de mieux donner le change. C'est d'ailleurs cette « honteuse » homophobe que vise la pratique contestée de l'*outing* qui consiste à rendre publique l'homosexualité d'une personnalité en vue, laquelle ne met pas sa notoriété au service d'une meilleure visibilité de l'homosexualité voire nie véhémentement sa propre homosexualité et combat celle des autres.

Les « travailleuses » n'ont, elles, pas survécu aux mutations de l'économie et de la société post-industrielle. On en trouve encore la trace avant-guerre dans le Paris ou le Berlin populaire décrit par Florence Tamagne dans *Histoire de l'homosexualité en Europe: Berlin, Londres, Paris, 1919-1939*^[17] mais on en chercherait vainement des exemples aujourd'hui.

Comme pour donner raison à Darwin, l'espèce la mieux conservée, qui a même connu un développement considérable au point de devenir l'espèce dominante, c'est la « rivette », à savoir le type de l'homosexuel qui dès le XIX^{ème} siècle avait choisi pour survivre de s'adapter à son environnement en se fondant dans le paysage comme un caméléon. La rivette, c'est aujourd'hui le commun des mortels homosexuels, intégré socialement, soucieux d'éviter le scandale, aspirant même parfois à se marier, à

adopter des enfants pour vivre « en bon père de famille ». De quoi faire se retourner Canler dans sa tombe...

Le chapitre que ce même Canler consacre aux antiphysitiques se referme sur un autre personnage qui est celui du *chanteur*. Il ne s'agit pas d'une catégorie d'homosexuels mais d'un de leurs prédateurs dont il serait présomptueux d'affirmer qu'il a disparu aujourd'hui. Le chanteur alias maître-chanteur prolifère dans la France du XIX^{ème} siècle dans laquelle la sexualité constitue une marque d'infamie aisément exploitable par des individus sans scrupules. À l'époque le chantage est un art qui nourrit bien ses artistes. Avec son goût habituel des classifications, Canler distingue entre plusieurs types de maîtres-chanteurs qui diffèrent par leurs victimes et leur *modus operandi*. Il y a d'un côté les *rupins* qui jettent leur dévolu sur des proies à la situation sociale confortable permettant des extorsions de fonds dans la durée, de l'autre des chanteurs de petite volée issus de la lie du peuple et qui s'attaquent à de pauvres bougres en leur tendant un traquenard. Dans les deux cas, le chanteur recourt à un appât et à un faux agent de police afin de confondre la victime. Le rupin utilise un *Jésus*, éphèbe élégant ; le chanteur vulgaire se contente d'une simple persilleuse. Le rupin invente au fil des mois moult rebondissements (cas de conscience, prétendue sanction de l'agent par sa hiérarchie à cause de son indulgence et d'autres stratagèmes encore) pour presser la rivette comme un citron. Le chanteur commun, lui, empoche sur-le-champ l'argent qui se trouve sur sa victime, dépouille parfois cette dernière de ses vêtements et disparaît dans la nuit.

Canler, jamais avare d'anecdotes, note non sans quelque jubilation les exactions les plus raffinées qu'il ait eu à réprimer, parmi lesquelles certaines ont fait la fortune des chanteurs les plus roués, dont un ancien secrétaire de commissaire de police. Il présente ensuite un autre type de maîtres-chanteurs composé d'anciens repris de justice cherchant à retrouver la trace d'anciens compagnons de captivité revenus à la vie bourgeoise. Terrifiés à l'idée que leur passé occulté puisse refaire surface, les malfrats repentis cèdent le plus souvent au chantage. Nous ne nous attarderons pas plus longuement sur le cas des maîtres-chanteurs puisqu'ils ne sont pour la plupart jamais « antiphysitiques », eux-mêmes. Toutefois, il convenait d'évoquer leur existence puisque ce sont eux, davantage que les invertis, que Canler est amené à poursuivre dans le cadre de ses fonctions. En outre, leur existence met cruellement en lumière le lien qui existe à l'époque entre homosexualité et violence.

L'homosexuel est la proie fréquente de toutes sortes d'exactions quand il n'en est pas lui-même l'auteur puisqu'un certain nombre de persilleuses s'attaquent à leurs clients. Ce lien entre homosexualité et violence au XIX^{ème} siècle est souligné par Jeffrey Merrick et Bryan T. Ragan dans *Homosexuality in Modern France*^[18] : « Selon Carlier [chef de la police des mœurs à Paris entre 1850 et 1870], la prostitution

masculine constituait nettement un problème criminel majeur qui devait être contrôlé plus efficacement par la police. Il plaidait pour des lois plus rigoureuses concernant la prostitution masculine en particulier et l'activité homosexuelle en général»^[19]. Au chapitre *Love and Death in Gay Paris*, Merrick et Ragan décrivent les différentes formes de violence dont les homosexuels sont victimes dans le Paris du XIX^{ème} siècle.

Il faudrait malheureusement être naïf ou oublieux pour croire qu'en perdant progressivement les stigmates de l'infamie, l'homosexualité a échappé aux griffes de la violence. Il y a fort à parier que, jusqu'à une date récente encore, on trouverait dans les petites villes de province des notables, victimes en raison de leurs mœurs de chantage de la part de concitoyens mal intentionnés. En outre, l'homophobie qui est aujourd'hui considérée comme un délit est loin d'être toujours verbale. Les associations de lutte contre l'homophobie tiennent le triste registre des agressions et meurtres motivés par l'orientation sexuelle des victimes. N'oublions pas non plus dans quelles conditions ont été assassinés l'écrivain et cinéaste italien Pasolini en 1975, Gianni Versace en 1997 et le couturier allemand Rudolph Moshammer en 2005 ! Dans son roman à caractère autobiographique *Le Serf* (1987), l'écrivain autrichien Josef Winkler prête à son héros originaire de Klagenfurt en Carinthie la prémonition de sa mort qu'il imagine due aux coups de couteau de quelque prostitué maghrébin. C'est le signe que pour un homosexuel, de surcroît dans une petite ville de province, les risques de croiser la violence – ou même la mort – sur les lieux de rencontre ne sont pas inexistantes. Il n'est pas facile non plus de vieillir homosexuel. La misère sexuelle qui accompagne presque inéluctablement la vieillesse incite parfois à de dangereuses fréquentations. Les prostitués peuvent s'avérer aujourd'hui encore de redoutables prédateurs. Certes, depuis le XIX^{ème} siècle, bien des choses ont indéniablement évolué mais l'ombre de la violence plane toujours sur l'homosexualité, violence sociale encore parfois, violence potentielle des rencontres avec des inconnus d'un soir, violence psychologique de la vieillesse et de la solitude. Combien de biographies d'homosexuels pourraient avoir pour titre aujourd'hui encore le nom de ce roman de Pasolini *Una vita violente* (1965) ou de cette autobiographie plus récente de Frédéric Mitterrand *La mauvaise vie* (2005) ?

Au nombre des changements intervenus au fil du temps, il faut noter celui de la topographie du Paris homosexuel. Ce n'est pas le moindre des mérites des mémoires de Canler que de restituer la géographie du Paris antiphysitique. Longtemps la vie homosexuelle dans la capitale au début du XIX^{ème} siècle est restée une tache d'ombre. On commence aujourd'hui à en voir les contours en épluchant conjointement les rapports de police et les romans de Balzac, travail dont témoigne

par exemple l'article de Laure Murat « Pour une protosexologie de commissariats et de romans » dans le numéro de la *Revue de l'histoire des sciences humaines* intitulé « Sexologie et théories savantes du sexe »^[20]. La lecture de Canler révèle ainsi que les lieux de prostitution fréquentés à l'époque par les antiphysiques en quête d'une aventure sont les passages des Panoramas, de l'Opéra, la galerie d'Orléans au Palais Royal. C'est là que déambulent les persilleuses pour ferrer le chaland. Implicitement, les lieux où opèrent les chanteurs sont les lieux où les homosexuels espèrent faire des rencontres. Ce sont de préférence de « larges voies de communication, sans boutiques, presque sans lumière »^[21]. Canler cite ainsi les Champs Élysées, la place de la Concorde, le quai des Tuileries, le faubourg Saint-Honoré, à l'époque déjà vivier de millionnaires. Il existe en fait plusieurs lieux de rencontre qui n'attirent pas le même public. Il y a un Paris antiphysique noble et un Paris antiphysique populaire. C'est dans ce dernier qu'opèrent les raçonneurs d'espèce inférieure : sur les bords de Seine, les quais des Invalides et de Billy. Pour désigner la « drague », Canler a ce mot savoureux « se trouver en conversation antiphysique »^[22]. Aussi invraisemblable que ceci puisse paraître, il existait même dans le Paris de l'époque un bordel pour homosexuels tenu par « un nommé C. portant le sobriquet de *mère des tantes* »^[23]. Cet établissement sis rue de Grenelle-St Honoré était « le réceptacle de ce qu'il y avait de plus immonde dans la capitale ; une sorte de maison de tolérance en partie double, au choix des amateurs, et où la dépravation la plus dégoûtante entretenait incessamment des orgies dont l'idée seule répugne »^[24]. Obligée de déménager dans le quartier Saint-Antoine à force de descentes de police, la mère des tantes dut cesser ses activités après avoir été inculpée pour un trafic de fausse monnaie. Canler ne précise pas si quelqu'un reprit le flambeau. Quoi qu'il en soit, en mettant bout à bout les mémoires de Canler (1797-1865), l'étude du chef de la police des mœurs François Carlier, *Études de pathologie sociale. Les deux prostitutions* (1850-1870)^[25], le travail de Régis Révenin *Homosexualité et prostitution masculine à Paris* (1870-1918)^[26], les recherches de Florence Tamagne dans *Histoire de l'homosexualité en Europe : Berlin, Londres, Paris, 1919-1939*^[27] et l'ouvrage de Frédéric Martel *Le rose et le noir. Les homosexualités en France depuis 1968*^[28], ouvrage qui commence par un rappel de la situation avant 1968, on peut reconstituer sans interruption depuis le début du XIX^{ème} siècle jusqu'à aujourd'hui les contours mouvants de la géographie du Paris homosexuel. Un des rares endroits à avoir été depuis les débuts un lieu de rencontre serait peut-être le secteur des Tuileries et du quai de Seine face au jardin qui aujourd'hui encore attire de jour comme de nuit les âmes esseulées.

Bien que les *Mémoires* de Canler ne contiennent pas de références explicites à l'arsenal juridique de l'époque, on sent percer à travers certaines remarques de l'auteur une insatisfaction à l'endroit des lois en vigueur. Canler se plaint ainsi de ce que des

misérables excitent «*trop souvent avec impunité*»^[29] une passion infâme. En effet le *Code Pénal* napoléonien qui remanie et complète le *Code pénal* de 1791 et le *Code des délits et des peines* de l'an IV n'est guère sourcilieux sur le plan des mœurs. Il ne fait pas mention des mœurs homosexuelles qui ne sont réprimées que lorsqu'elles enfreignent la législation sur les mineurs ou l'article 330 sur tous les outrages publics à la pudeur sans distinction de nature. Jacques Brenner émet sur cette particulière discrétion quelques hypothèses^[30]. Selon lui, Cambacérès, archichancelier de l'Empire, inspirateur du Code et... homosexuel, ne tenait pas à se punir lui-même. Brenner ajoute qu'une répression aurait mis dans l'embarras plusieurs généraux de l'Empire. Enfin selon Stendhal cité par Mérimée, Napoléon aurait éprouvé quelque inclination pour l'un de ses aides de camp. Ce seraient là les sources d'une surprenante tolérance. Ce que Canler est principalement amené à réprimer, ce n'est donc pas l'homosexualité mais le chantage auquel se livrent des individus sans scrupules sur les victimes d'une «*passion infâme*». Il lui faut aussi réprimer le scandale sur la voie publique causé par le spectacle bruyant et haut en couleurs qu'offrent les persilleuses. Manifestement l'arsenal répressif est faible puisque les auteurs de troubles sont envoyés du commissariat à la préfecture puis en prison pour quelques jours avant d'être relâchés. Et Canler de déplorer, quelque peu désabusé, que ce sont les mêmes qu'il faudra quelque temps après à nouveau interpellier – tout aussi vainement. Le «*sentiment d'impunité*» si souvent évoqué aujourd'hui a manifestement quelque ancienneté. On notera au passage qu'existe déjà à l'époque le terme de *razzia*. Canler, zélé serviteur de l'État, ne se permet toutefois pas de critiquer ouvertement le législateur qui ne lui a pas permis de réprimer le racolage des persilleuses, «*peut-être le législateur a-t-il reculé devant la délicatesse de pareille tâche*»^[31]. Tout juste se permet-il de suggérer : «*Peut-être serait-ce une lacune à remplir dans notre Code*»^[32].

De ce qui précède, on pourrait penser que dans ses mémoires, Canler se pose en adversaire résolu de l'homosexualité. Les choses sont beaucoup plus complexes et nuancées. À y regarder de près, il condamne certes l'homosexualité mais l'un des premiers pour son siècle, si ce n'est le premier, il cherche aussi à la *comprendre* sans s'embarrasser de discours médicaux farfelus à la Ambroise Tardieu ni d'arguments religieux. Il faut dire qu'à la différence de ceux qui délibèrent de l'homosexualité sans la côtoyer, Canler en a une connaissance intime. Un jour où le secrétaire général de la Préfecture de police assistait à Meaux à une exécution en place publique, Canler fit chasser du cercle des badauds une «*tante*» qui avait eu l'outrecuidance de vouloir se fondre dans la foule. Intrigué par l'œil expert de Canler qui lui affirma «*personne à la préfecture ne les connaît mieux que moi*»^[33], le secrétaire commanda un rapport circonstancié qui fut fait, «*long, minutieux, détaillé*»^[34]. Pour le secrétaire général de la Préfecture, ce fut l'occasion de découvrir dans la liste l'un de ses anciens camarades

de collègue. Canler se vit adjoindre un antiphysitique qui, moyennant 125 francs par mois, joua le rôle d'informateur. C'est cette longue fréquentation des antiphysitiques qui permet à Canler de proposer dans ses mémoires des réflexions d'observateur sur ces mœurs particulières. Il n'est certes pas à l'abri de la subjectivité qui lui fait voir, comme c'est la ritournelle depuis que le monde est monde, « un accroissement presque incroyable »^[35] du « vice antiphysitique »^[36]. On retrouve la même rengaine quarante ans plus tard dans le *Journal de l'abbé Mugnier* à la date du 5 juin 1904 : « Charles du Bos qui a 20 ou 21 ans, vient de me dire que la jeune génération commence beaucoup plus tôt la vie sensuelle, 13 ou 14 ans. On se fatigue plus tôt de la femme, d'où la pédérasie qui augmente. Recherche d'autres sensations »^[37]. *O tempora ! O mores !* Canler véhicule aussi à l'occasion quelques clichés – peut-être pas toujours dénués de fondement à l'époque. Il croit ainsi à l'idée d'une jeunesse séduite par des adultes pervers mais ce qui inquiète le policier, ce n'est pas tant la séduction homosexuelle que l'incitation à la prostitution qui en résulte trop souvent. Selon Canler, de même que des individus sans scrupules mettent des filles sur le trottoir, de redoutables prédateurs pervertissent des adolescents afin d'en faire par le biais de la prostitution une source de revenus. Toutefois, à la différence de ceux qui se contentent d'invoquer la décadence des mœurs depuis Socrate, Pétrone ou la Régence, Canler s'interroge sur ce qui peut bien pousser l'individu dans les bras d'une passion infâme – même si sa curiosité intellectuelle ne va pas jusqu'à remettre en cause l'infamie de cette passion. Il évoque ainsi des causes socio-économiques comme la promiscuité qui règne dans les pauvres réduits des grandes villes, l'influence corruptrice des ouvriers plus âgés dans les ateliers ou encore des causes morales telles que l'incurie qui prévaut dans l'instruction. Mais il ne se ridiculise pas par la recherche exclusive de causalités douteuses puisqu'il prend soin de noter que « chez un grand nombre d'individus, ce penchant contre nature est en quelque sorte inné »^[38]. Il cherche toutefois à se rassurer en considérant que chaque fois que l'homosexualité n'est pas innée mais a été provoquée par un concours de circonstances comme la réclusion en prison, elle demeure curable et il suffit que les circonstances changent pour que l'individu revienne à la normale. Un exemple lui fait ainsi chaud au cœur, c'est celui de l'escroc et criminel Lacenaire qui lui a avoué « que ce goût ne lui était venu en prison que par la force de la privation, mais que du jour où il s'était vu libre, ses penchants naturels avaient repris sur lui le premier empire »^[39].

Le ton du chapitre que Canler consacre aux antiphysitiques reflète bien dans ses variations les hésitations d'un homme qui cherche à raisonner en homme libre de la tutelle de la religion et de la médecine mais demeure encore prisonnier de ses préjugés. Il ne peut s'empêcher de parler de « passion infâme »^[40], de « dépravation »^[41], d'« instincts brutaux »^[42]. Toutefois, à aucun instant il ne considère que

les antiphysiques, victimes de chantage, ont là tout ce qu'ils méritent. Pour lui, le maître-chanteur est plus infâme que les infâmes. À un endroit, il évoque la victime en parlant de « pauvre diable »^[43]. Inversement, le chanteur et sont acolyte sont traités de « misérables »^[44], leur amitié est dite « ignoble »^[45]. Les maîtres-chanteurs de petite volée sont « les êtres les plus infâmes, les plus abjects ; ce sont pour la plupart des vauriens, de misérables souteneurs de filles du plus bas étage, qui exploitent les honteuses passions des petits rentiers, des boutiquiers et même des ouvriers »^[46]. Canler va, au contraire, jusqu'à reconnaître aux travailleuses et aux honteuses « une certaine probité de laquelle, sauf quelques exceptions, ils ne s'écartent jamais »^[47]. Il serait certes incongru de prêter au chef de la Sûreté des sentiments d'admiration pour des « tantes » mais le policier, attaché avant tout au respect de l'ordre public et adversaire du scandale, cite presque en modèle un couple discret – qu'on croirait impensable à l'époque – dans lequel une rivette et une honteuse se contentent de vivre leur différence au foyer mais affichent à l'extérieur une normalité exemplaire. Dans la journée, la honteuse vit à la maison, déguisée en femme et occupée à des travaux de broderie, mais le soir venu, à l'heure du dîner il/elle reprend son costume masculin et « le repas terminé les deux inséparables mont[ai]ent dans leur équipage pour aller au café prendre une demi-tasse et lire les journaux ; puis à dix heures, ils remont[ai]ent en voiture et rentr[ai]ent à l'hôtel. Telle était leur existence de chaque jour »^[48]. Au fond Canler n'en demande pas plus. Les apparences sont sauvées tout comme l'ordre public. N'est-ce pas déjà là un soupçon d'indulgence de la part du chef de la Sûreté qui se réjouit ensuite du fait que, grâce à leur discrétion exemplaire, la rivette et la honteuse n'aient jamais prêté le flanc à la moindre tentative de chantage ? Inversement la tolérance de Canler atteint ses limites lorsqu'une « tante » déguisée en femme s'exhibe, toute honte bue, comme le commun des mortels à une exécution publique. Le policier ne supporte pas les « tantes » lorsqu'elles « ont jeté le masque et que rien ne les fait rougir »^[49]. On retrouve ici les réflexes du gardien de l'ordre pour lequel un vice caché doit rester secret et ne saurait être publiquement objet de scandale. Pourtant, à bien y réfléchir, Canler fait preuve, à bien des égards, d'une relative tolérance et d'une clairvoyance qui l'honorent à côté de nombre de ses contemporains qui se sont illustrés par la haine et l'aveuglement, ainsi le socialiste Proudhon déclarant : « Tout meurtre commis par un citoyen quelconque sur le pédéraste [...] est excusable »^[50]. Si pour Canler l'anomalie antiphysique reste un vice, il n'en demeure pas moins qu'à la différence des pourfendeurs de l'homosexualité jusqu'à une date récente, il ne propose jamais d'envoyer les homosexuels au bûcher. En cela, il mérite déjà notre admiration.

Conte de l'homophobie ordinaire

Luc Roger

Lea Zar

— Zar, au tableau

La petite fille ne réagit pas, elle est restée assise, impériale. Sous les cheveux coupés en brosse et le front plissé, les sourcils rapprochés soulignent le regard fixe et les muscles se sont ramassés en boules à la jonction des mâchoires. L'institutrice répète l'ordre, avec plus de fermeté, et la petite fille serre davantage les poings et enfonce ses ongles coupés ras dans le gras de ses pouces. La classe observe, on rigole un peu de ci de là. On teste la prof intérimaire qui manque d'expérience. Madame, elle, ne s'y serait pas laissé prendre, mais voilà, elle a eu son bébé et se repose. Une gamine lève le doigt et dit :

— On dit Tzar, Madame, c'est Léa Tzar, elle répondra pas si vous l'appellez pas par son vrai nom.

C'est Lara, une petite noirette qui a parlé. Léa n'aime pas son nom, ni son prénom. Cela fait étranger, d'ailleurs, c'est étranger, et on ne manque jamais de le lui rappeler. Elle préférerait qu'on l'appelle Léo, Léo Zor, avec des o bien ronds, comme le ballon de foot qu'elle a reçu pour son anniversaire. Et pourquoi pas Léo Zorro ? Souvent, elle part seule dans le bois communal, là où il y a les grandes ravines. D'un vieux bas nylon roulé elle a fait un bandeau avec deux trous pour les yeux. Elle devient Léo Zorro le Rédempteur. Alors elle se lance à l'assaut des pentes terreuses de la ravine en s'agrippant aux grosses racines qui ont en crevé les parois abruptes et part délivrer la belle prisonnière aux longs cheveux noirs et au regard de braise enfermée là-haut, dans la cabane des forestiers transformée pour l'occasion en prison du sergent Garcia. Ses ongles, qu'elle taille au coupe-ongles, au carré, sont souillés de terre, des plaques de glaise lui collent aux genoux, mais elle s'en fout, juste un petit moment elle s'en fout, elle se lâche, il n'y a qu'ici qu'elle se sente bien, elle est Leo Zorro le Rédempteur et la belle captive aux longs cheveux noirs luisants va lui mettre un baiser sur les lèvres lorsqu'elle l'aura délivrée.

— Tzar, au tableau, l'intérimaire a presque crié.

Léa a l'air de s'animer mais garde son air buté, la lèvre inférieure un peu tendue vers l'avant, boudeuse. Elle se lève et va se camper face à la classe, avec un air de défi.

— La table de division par neuf, dit la professeure, d'un ton déjà radouci. Dans le fond elle aime bien la petite fille qui a l'air d'un garçon, mais elle ne veut pas qu'on résiste à son autorité.

— Quatre-vingt-un divisé par neuf, neuf, soixante-trois divisé par neuf, sept, quarante-cinq divisé par neuf, cinq, vingt-sept divisé par neuf, trois, neuf divisé par neuf, un.

Toute la classe pouffe, des rires fusent, et puis c'est la déferlante du chahut.

— Silence, SILENCE.

Léa est toute blanche, elle n'est plus qu'une corde tendue, et ses cils s'humectent de larmes, mais elle ne pleurera pas, elle crâne. Pour défier la nouvelle maîtresse, Léa Zar, qui fait bien les choses, a inventé la table de division par les nombres impairs.

— Reprends, Léa, toute la table, dit calmement. L'institutrice a compris que quel-

que chose de bizarre se passe. Elle essaye de ne pas brusquer davantage l'enfant tout en s'efforçant de garder la main sur sa classe.

— Quatre-vingt-dix divisé par neuf, dix, quatre-vingt-un divisé par neuf, neuf, soixante-douze divisé par neuf, huit,...

Le rire secoue à nouveau la classe. Mais la professeure choisit de féliciter Léa, qui a fini par réciter correctement la table. Elle en profite pour expliquer que, selon les pays, il y a plusieurs manières de dire les nombres: octante et quatre-vingt, septante et soixante-dix, nonante et quatre-vingt-dix.

— Elle vient de France, c'est des immigrés, c'est pour ça.

— Zar elle est bizarre, s'esclaffe un autre.

— Elle fait son intéressante, a lancé Gros Léon, elle sait pas quoi inventer pour se faire remarquer.

— Ouais c'est vrai, d'ailleurs elle veut jouer au foot avec nous.

C'est Ptilouis, le voisin de Gros Léon. Il vit dans son ombre de Gros Léon et est de tous les coups.

— Remarque, elle joue super bien, elle a mis des goals.

— Même que Gros Léon il était pas content.

Tous les garçons se sont mis de la partie, chacun veut avoir son mot à dire.

— Cela suffit ou je mets toute la classe en retenue mercredi après-midi !

La prof s'est fâchée tout rouge et la classe, surprise, se calme. Mais Gros Léon ne lâche pas le morceau, il en veut à Léa, elle lui a mis des goals, une fille !, lui, le gardien de but invaincu.

— C'est une gouine, M'dame, râle encore Gros Léon, dans une tentative de trop pour s'imposer.

— Léon, retenue mercredi après-midi.

La prof a détaché les syllabes sur un ton froid en regardant Gros Léon droit dans les yeux, elle est retournée s'asseoir à son bureau, a pris le cahier de retenue et s'est mise à écrire alors que la classe retenait son souffle et observait Léon, qui n'a plus osé répliquer. Le directeur a averti l'intérimaire: tolérance zéro pour les insultes. L'école a reçu cette année le prix École sans racisme, on ne rigole pas avec ces choses-là ici. Léon a franchi une barrière interdite. Il devra venir en retenue. À midi, il est rentré à la maison et a tout raconté à ses parents. Le père, cela lui a tourné les sangs, il a raccompagné Léon à l'école et exigé de voir le directeur, sur-le-champ.

— Qu'est-ce qui sait cet enfant à son âge, à onze ans on sait rien de la vie et de ces

choses, d'ailleurs cette gamine, elle a pas l'air normale, remarquez, à votre place je la laisserais pas traîner avec les autres filles, et jouer au foot, vous trouvez cela normal vous, d'ailleurs ces gens n'ont qu'à retourner dans leur pays, on a déjà assez d'emmerdes avec les nôtres, on n'a pas besoin d'eux ici, vous verrez ce que vous verrez aux prochaines élections...

Très calme, le directeur maintient la retenue. La soupe au lait retombe et le père de Léon se retire, les épaules rentrées.

— Ces gens ne font qu'apporter des ennuis, faites ce que vous voulez, mais vous verrez que cela finira par tourner mal...

À la sortie des classes, Léa s'est approchée de Lara, soudain un peu timide.

— Je peux te raccompagner un peu ?... Tu sais, je voulais te dire merci pour ce que tu as fait. Y a personne qui avait fait cela pour moi avant.

— On va être amies alors, a dit Lara d'une voix douce et émue, comme si elle aussi n'avait attendu qu'une occasion pour se rapprocher de la nouvelle.

— Juré promis pour la vie. Léa a levé la main gauche, la paume tendue, elle a regardé Lara au plus profond des yeux puis elle a craché par terre.

— À la vie à la mort, on est amies pour toujours.

Le mercredi, au foot, comme Gros Léon faisait sa retenue, les garçons ont demandé à Léa de le remplacer au goal. Elle n'a pas encaissé un seul but de toute la partie. Lara, qui traînait là par hasard, a regardé le match et était toute fière. Et les garçons ont fait la fête à sa nouvelle amie. Le mercredi suivant, Gros Léon n'est pas venu au foot. Louis non plus d'ailleurs. Mais on a joué quand même, à neuf contre onze et on s'est pas mal débrouillé.

— On a trouvé mieux ! a dit Gros Léon, maintenant on joue au 421 et les filles sont pas admises !

C'est vrai qu'on raconte qu'il se passe beaucoup de choses dans la cabane au fond du jardin des parents de Gros Léon, les dés roulent dans le bac, on fume des lianes séchées et même parfois une cigarette, Louis apporte de la bière qu'il chipe dans le garage de son père... Parfois il y a un petit flacon de vodka. À la récré, la bande à Léon se réunit en un petit cercle sous le platane, personne n'est autorisé à s'approcher. Après l'école, s'ils viennent à croiser Léa et Lara, ils parlent très fort entre eux.

— Regardez la gouine et sa salope. On aime pas les gouines, nous, on est pas des pédés.

Tous les mercredis après-midi, Léa joue au foot et Léon joue aux dés. Lara apporte souvent une grande bouteille d'orangeade pour les joueurs, Louis apporte la bière. Le monde semble avoir retrouvé son ordre, et en classe, Léon n'embête plus Léa. Les garçons appellent Léa Léo. Léo, le lion, l'empereur du foot, et Lara est fière de son amie à qui on ne met presque aucun but.

Les mercredis s'enfilent et se ressemblent. On est presque à la fin de l'année. Léo et Lara rentrent du match de foot. Lara porte un sac en plastique avec les vidanges de deux grandes bouteilles d'orangeade qu'elle veut rapporter au supermarché pour récupérer la monnaie. Léo n'aime pas le supermarché, elle attend à l'extérieur pendant que Lara se rend à la caisse.

— Léo, Léo, y a la bande à Léon... Le grand Marco, Spirou, Ptilouis...

Lara est essoufflée, elle a couru depuis la caisse.

— Ils t'ont embêtée ? Léa est tout de suite en alerte.

— Non, non, c'est le contraire, ils nous ont invitées, ils nous invitent à venir les regarder jouer aux dés dans la cabane de Léon. On y va ?

Léo hésite, regarder jouer ! Et puis quoi encore ? Si on y va, elle veut jouer avec les autres, il n'y a pas de raison, mais au fond d'elle-même elle se sent fière de pouvoir entrer dans le clan des garçons, c'est rien que des grands ! Les deux petites filles rejoignent le groupe qui les observe de l'autre côté du parking. Lara, elle, est pour la réconciliation et la paix des ménages, cela crie assez tous les jours entre son père et sa mère, parfois le père cogne, et elle a tellement peur des violents qu'elle ferait n'importe quoi pour que les gens deviennent gentils.

On ouvre la bouteille de vodka que le grand Marco a achetée au supermarché, il a toujours un peu plus d'argent que les autres dans les poches et son père a une grosse voiture. Gros Louis explique que pour faire partie du groupe, il y a des épreuves à passer. On va leur bander les yeux, elles devront avaler d'un coup un petit verre, puis on leur mettra des vers et des limaces dans la bouche, elles ne devront pas mordre dessus, mais juste les sucer comme on suce un bonbon. Si elles ne crient pas, si elles ne pleurent pas, elles seront jugées dignes d'entrer dans la bande.

— C'est cool, dit Léa.

— Ça va, dit Lara, qui a l'air moins rassurée, mais n'ose pas contredire son amie.

— On va jouer aux dés pour savoir qui fera le Grand Exécuteur, c'est lui qui vous mettra les limaces et les vers en bouche. Le perdant de la partie aura un gage : il

devra aller chercher les limaces et les vers de terre au jardin. Les autres feront le jury.

— La vodka avant, vous verrez, avec ça les limaces ont moins de goût... c'est presque comme des escargots ou des huîtres.

— T'as jamais mangé d'huîtres, menteur.

— Si, y en avait à la communion solennelle de mon grand frère...

Au deuxième lancer de dés, Gros Léon a un 4 et un 2, mais le troisième dé s'est arrêté sur une de ses arêtes, le 1 sur la face supérieure.

— 421, j'ai gagné dit Gros Léon.

— Cela compte pas, tu dois recommencer...

— Ta gueule ! dit Gros Léon d'un ton menaçant.

— Bon, bon, ça va, je dis ça je dis rien.

Gros Léon est Grand Exécuteur, Ptilouis, qui a fait le moins de points, se colle la chasse aux limaces et aux vers. On place les fillettes à genoux sur la terre battue. Gros Léon, très solennel, leur met des bandeaux sur les yeux puis leur fait boire un petit verre de vodka rempli à ras bord.

— Cul sec, qu'il dit.

Mais Lara n'y parvient pas, elle avale en plusieurs coups, et Léa a les larmes aux yeux tellement c'est fort.

— Elle doit recommencer, dit Marco.

— Non, cela compte, elle a tout bu, fait Spirou, magnanime.

Ptilouis n'a trouvé qu'une limace, mais plusieurs vers de terre.

— Ça fait rien, elles n'ont qu'à sucer la même limace, il ricane.

Le Grand Jeu continue : Gros Louis introduit une limace dans la bouche de Léa

— Suce. Et Léa suce et surmonte son dégoût, elle vaincra, elle fera partie de la bande à Gros Louis !

— Maintenant les vers.

Gros Louis récupère la limace et fourre deux gros vers de terre dans la bouche de Léa, mais la gamine ne supporte plus le jeu et elle finit par les recracher.

— Cela compte, dit Spirou, plutôt impressionné. Elle peut faire partie de la bande. Lara maintenant.

Lara supporte la limace et la suce rien que parce qu'elle sait qu'elle vient de la bouche de son amie. Ptilouis, qui est ressorti, revient avec d'autres vers, mais Lara se met à gémir et les refuse. Marco insiste, mais Lara refuse toujours.

— Vas-y, c'est presque fini, l'encourage Léa, qui a ôté son bandeau.

— J'peux pas.

— J'ai une idée, dit Marco, et il se met à déboutonner son pantalon, et en sort une longue chose rose et molle qu'il fourre sous le nez de la gamine.

— Tu préfères ce vers-là ?

Léa a poussé un rugissement de fureur et s'est mise à frapper les garçons. Lara a arraché son bandeau et se met à hurler, un long cri qui se répand dans tout le quartier, un cri qui vient des intestins et d'une longue lignée de femmes battues et souillées.

— C'est trop, arrêtez, dit Ptilouis, c'est plus le jeu...

— Vos gueules, si mon père entendait, dit Gros Léon.

— Le premier qui ose encore la toucher aura affaire à moi.

Léa pousse son amie vers la porte entrouverte de la cabane. Gros Léon essaye de la rattraper, mais il tombe nez à nez avec sa mère qui est accourue au jardin.

— Et ça va, maman, y a rien, on voulait juste jouer...

— Tu es sûr que tout va bien mon chéri ? Ne traînez quand même pas trop, tu sais que ton père n'aime pas que vous vous enfermiez dans sa cabane.

Lara ne reviendra pas à l'école, paraît qu'elle a des migraines, qu'elle vomit tout le temps et qu'elle a maigri. Peut-être que l'école devrait envoyer l'assistant social. Sa mère a interdit l'entrée de la maison à Léa. Mais le temps passe, les grandes vacances sont arrivées et l'école a oublié Lara. À la rentrée, suite aux conseils du directeur, on a changé Léa d'école. On a gardé Gros Léon, il est redevenu *keeper* de l'équipe de foot et règne sans partage sur la classe. La maîtresse est revenue et son bébé va bien, paraît même qu'elle en veut un deuxième. On a déjà oublié l'intérimaire. Ptilouis a tellement grandi qu'on l'appelle Louis à présent. Léa est retournée au bois communal, elle joue à nouveau toute seule, elle est Léo Zorro et elle délivre la belle Lara des griffes du sergent Garcia qu'elle imagine avec les traits de Gros Léon. Elle s'est acheté un couteau à cran d'arrêt qu'elle porte toujours sur elle à présent, pour se défendre et pour défendre toutes les Lara du monde. On ne la surprendra plus jamais mal armée. Dans le bois communal, Léo Zorro joue à dépecer le sergent Garcia, elle lui coupe le zob, elle lui tranche les couilles, elle l'écorche vif. Garcia meurt dans une lente agonie. Elle se dirige ensuite vers la cabane du forestier où elle a emprisonné les acolytes du sergent Garcia qui sont ligotés et bâillonnés et qui pleurent, ils ont les traits du grand

Marco, surtout du grand Marco, – pour Marco, elle fait comme pour Garcia, mais avec plus de raffinement –, puis, s'il lui reste du temps, elle s'occupe de Spirou, et de Ptilouis, aussi.

Un coup de dé

Jamais

N'abolira

Lea Zar

Le risque

Écrire le sida / écrire sur le sida pour le plaisir de l'écriture

Anca Porumb

Le sida comme révélateur des âmes et de la situation sociopolitique dans
Angels in America de Tony Kushner

Ulrike Neidl



Écrire le sida / écrire pour le plaisir de l'écriture

Anca Porumb

Cluj-Napoca, Roumanie

Le thème qui fait l'objet de cette analyse est délicat, mais actuel. Le sida ne cesse de bouleverser le monde entier depuis les dernières décennies. Présente à tous les niveaux, la maladie a jeté la science dans un combat avec le temps. Psychologie, sociologie, médecine se limitent à l'aspect purement médical. La littérature a compris que l'importance de parler du sida va au-delà des expériences faites sur les personnes infectées, d'autant plus que la plupart des écrivains est directement concernée.

Le roman du sida est encore aujourd'hui assez inconnu des lecteurs. Il est vrai que le sujet est à la fois nouveau et inclassable, même si ces deux adjectifs attribués au roman sont à discuter. Nouveau, pas tout à fait, parce que ce ne sont pas les années 1960-1990 qui ont apporté sur la scène littéraire le thème de l'homosexualité et du sida. N'oublions pas que Gide et Proust n'ont pas caché leur homosexualité. Inclassable, oui, parce que dans la production littéraire le roman n'appartient qu'à lui-même.

Consciente de l'importance de l'aspect esthétique que le sida implique, notre analyse se propose de partir à la recherche des coordonnées qui définissent le roman du sida.

Concentrée autour des trois auteurs qui ont peut-être marqué le plus la littérature de l'homosexualité (Dominique Fernandez, Hervé Guibert et Yves Navarre), cette étude se propose de démontrer que le mot gouvernant leur univers caché est toujours l'écriture puissante et salvatrice. Dans ce but, les aspects visés seront la description du corps malade et les implications que le sida a sur l'écriture.

Dans un premier temps notre étude s'arrête sur le problème de l'écriture de la décrépitude. Attentifs à tous les détails de leurs corps, Fernandez et Guibert nous plongent dans un réalisme cruel de la maladie. Dégradation physique et morale vont de pair et nous offrent un tableau qui tombe dans le naturalisme, tant les images sont violentes. La lecture des œuvres des deux écrivains laisse voir qu'elle a été leur intention concernant la présentation de cette maladie qu'est le sida, soit au moment où ils ont choisi d'écrire sur le sida (Dominique Fernandez) soit d'écrire effectivement le sida, Hervé Guibert. Quelles sont les techniques par lesquelles ils envisagent se mettre à nu ? Description minutieuse et observation sous l'objectif de la caméra sont les principes de leur écriture dont nous essayerons de saisir le message dans les lignes à suivre.

Il nous reste à voir la place qu'occupe dans la présentation de la thématique du sida Yves Navarre. Pour lui la relation homosexuelle signifie plus que maladie et souffrance. Les protagonistes ne se préoccupent pas de leur état physique en dégradation. Pierre, Joseph, Roland, Julien sont tous penchés vers la description de leurs relations tumultueuses où la découverte du corps signifie la découverte de leur identité en tant qu'homosexuels. Pourtant l'absence de toute trace de douleur physique provoquée par le sida nous semble suspecte dans les romans de Navarre. C'est pourquoi dans un deuxième temps nous analyserons l'image du corps qui fait voir le plaisir de l'écriture. Derrière ce désir de voir tout d'une manière idyllique, Navarre nous transmet autre chose que les autres auteurs à travers le pouvoir des mots qui y jouent le rôle primordial.

Les trois écrivains présentent trois façons différentes d'écrire la maladie. Notre objet sera par conséquent de faire la découverte de la clé qui ouvre la voie vers l'essence de l'œuvre de Fernandez, Guibert et Navarre.

I. LE CORPS ET L'ÉCRITURE DE LA DÉCRÉPITUDE

A. De soi aux autres

Le sida s'est transformé en un phénomène culturel touchant directement tous les domaines. La littérature n'a pas tardé, elle non plus, à faire entendre sa voix. Au moment où les écrivains ont parlé, la réaction a été évidente. La société

n'était pas encore prête à accepter une chose qui dépassait la normalité, parce que l'inconnu de la maladie effrayait tout le monde.

À cette époque-là, l'apparition du roman *La gloire du paria*^[1] de Dominique Fernandez vient offrir une image concrète de l'atmosphère générale de l'après 1968 où les homosexuels faisaient l'apprentissage de la liberté de leur choix. Le couple Marc-Bernard part de ses expériences pour peindre le tableau de l'homosexuel incapable de jouir de sa liberté. Aller du particulier au général, ce sera la technique consistant à décrire et se décrire chez Fernandez. Les deux personnages du roman transposent leur situation à celle des politiciens. Maurice Coignard, l'ancien ministre, vit le même drame que Bernard. Le manque de persécution, quelle qu'elle soit, l'amène au seuil de la désespérance. Comment vivre comme les autres ? Comment tomber dans la banalité ? Le sentiment d'appartenir à la majorité donne à Coignard ainsi qu'à Bernard l'impression de se perdre dans l'ordinaire :

Dans Coignard, je vois celui qui n'a pu se résigner à n'être plus clandestin. Tout à coup, le grand jour, la victoire, la reconnaissance officielle ! Comment faire lorsqu'on a joui à fond du privilège de vivre à part, d'agir en secret, de ne sortir que la nuit ? Comment accepter d'être admis, fêté, adulé ? Coignard n'a pas supporté ce passage de l'ombre à la lumière. Lui, le traqué, le persécuté, dépouillé brusquement de l'aurole qui s'attache aux proscrits... Tomber d'un coup dans le banal de la vie quotidienne... N'avoir plus rien qui le distingue... Pareil aux autres ! Finis les délices de la crainte, de l'angoisse !^[2]

Bernard a l'obsession de se croire un paria toute sa vie. D'autre part, la voix de Marc approche le monde moderne. Né dans la liberté, le partenaire de Bernard, lui aussi intéressé par la politique et les journaux, essaie d'inculquer à celui-ci l'idée de la jouissance totale d'une relation homosexuelle vécue au grand jour. Bien que Marc soit convaincu des droits gagnés, nous remarquons même chez lui une hésitation à y croire entièrement.

Si des circonstances personnelles expliquent qu'il n'ait jamais pu accepter sa condition d'enfant trouvé, de bâtard, de souffre-douleur des hospices, ni toi ni moi, aucun de nos amis, personne n'a plus le droit de se croire, maintenant, un rebut de la société, un paria. Jean Genet est mort, rendons-lui hommage pour son génie, mais osons dire qu'il se trompe, que sa philosophie est radicalement erronée.^[3]

Philosophie erronée celle de penser qu'un mouvement social pourrait effacer toute une histoire de marginalisation. C'est pourquoi il leur faut un témoignage,

le sida, comme certitude que l'homosexualité restera à jamais à la marge de la société. Bernard en fera encore plus une question culturelle, en supposant déjà les réactions des gens au moment où il aura achevé d'écrire sa pièce de théâtre qui porte sur ce sujet.

Pourquoi parler de la maladie ? Nous assistons à une inversion de rôles chez le couple Marc-Bernard. Le premier accepte l'idée de dévoiler son homosexualité, mais se montre réticent envers l'épidémie de sida qui menace la communauté homosexuelle. Le second a du mal à se conformer à la liberté de vivre à la lumière du jour ses aventures gays, mais est prêt à écrire sur la maladie. D'autant plus, Bernard est très enthousiasmé par ce que Marc voit comme une malédiction :

Tu me donnes une idée superbe. Laissons aux savants la réalité scientifique du sida. Mais le sida est bien autre chose. C'est un phénomène de civilisation, un révélateur.^[4]

et entrevoit les diverses possibilités de faire face à l'instant de la découverte d'une contamination :

Parmi ceux que l'épidémie menace directement, j'entrevois une variété infinie de réactions. Il y aura celui qui renonce à toute activité sexuelle, celui qui devient maniaque des précautions, celui qui ne change rien à ses habitudes, par résignation fataliste ou par orgueilleux défi, celui qui va mettre un cierge à l'église, celui qui envoie son chèque à l'Institut Pasteur pour hâter la découverte du vaccin, celui qui pense que le danger est seulement pour les autres, celui qui le cherche volontairement, le joueur qui essaie la roulette russe, le mystique qui court au-devant de l'immolation... Oui, toute la richesse des émotions humaines s'offrira à l'auteur qui abordera ce sujet.^[5]

Rien ne résume mieux l'agonie par laquelle la population homosexuelle passe. Cette énumération d'images contient le vrai message de Bernard, qui veut nous éclairer encore une fois sur le côté social du sida.

Dominique Fernandez a préféré être l'observateur externe de la réalité de son époque. L'auteur est resté seulement le porte-parole de la minorité gay, sans trop se dévoiler. Il a peut-être ressenti le péril de la maladie qui le guettait à tout moment, mais n'a pas envisagé le sida en tant que problème individuel, sinon de groupe.

Trois ans se sont écoulés depuis l'apparition du roman de Fernandez quand l'année 1990 plonge le monde littéraire dans la confusion avec le roman *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*^[6] d'Hervé Guibert. Guibert n'est plus l'auteur réaliste qui se contente d'écrire sur le sida. Il y a chez lui un hyper-réalisme qui va plutôt vers le naturalisme. En un seul mot, l'œuvre guibertienne pourrait se définir comme

choquante. Choquante par la richesse des détails cruels sur le corps humain en dégradation ; choquante par le penchant de l'écrivain à s'observer à chaque étape de sa maladie. Hervé Guibert ne se veut pas le représentant de la communauté homosexuelle. Il veut tout simplement faire une analyse de soi à soi et de soi aux autres. Dans les deux romans qui lui ont apporté le succès, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*^[7] et *Le protocole compassionnel*^[8], Guibert ne ménage personne. La sincérité avec laquelle il parle le rend controversé. Peut-être l'a-t-il voulu, parce que le début du roman n'a plus besoin d'aucun commentaire :

J'ai eu le sida pendant trois mois. Plus exactement, j'ai cru pendant trois mois que j'étais condamné par cette maladie mortelle qu'on appelle le sida.^[9]

Ce début n'est pas que controversé, mais ambigu aussi. L'auteur continue à nous surprendre par les lignes qui suivent :

Or je ne me faisais pas d'idées, j'étais réellement atteint, le test qui s'était avéré positif en témoignait, ainsi que des analyses qui avaient démontré que mon sang amorçait un processus de faillite.^[10]

Est-il ou n'est-il pas atteint de la maladie ? S'il joue avec nous dans les premières pages, Guibert ne plaisantera plus en parlant du sida et de lui-même. Il a le sida sans doute. Le titre du livre en est la preuve et il assure à la fois l'unité du roman. Bien que son œuvre ressemble à un traité de médecine, la trame est née de l'existence d'un personnage, Bill. C'est l'ami américain d'Hervé Guibert qui refuse de lui procurer le médicament pouvant le guérir. Maintenant l'auteur sera l'acteur et le metteur en scène du scénario de la mort qui approche. Fernandez est un observateur extérieur de la maladie. Guibert choisit ce qui est le plus dur : s'écrire en tant que malade et écrire les expériences sinistres par lesquelles le sida l'oblige à passer, en essayant de trouver une explication, ou plutôt une définition au mal qui le ronge :

... le sida n'est pas vraiment une maladie, ça simplifie les choses de dire que c'en est une, c'est un état de faiblesse et d'abandon qui ouvre la cage de la bête qu'on avait en soi, à qui je suis contraint de donner pleins pouvoirs pour qu'elle me dévore, à qui je laisse faire sur mon corps vivant ce qu'elle s'appropriait à faire sur mon cadavre pour le désintéresser.^[11]

Faisant du sida une question personnelle, individuelle, Guibert n'a que le propre corps sur lequel il peut se pencher. C'est tout ce qui lui reste, et l'auteur en fait une obsession. Il surprend d'abord la dégradation physique par le truche-

ment des amis. Comme un préambule à ce qui suivra, Guibert fait l'apprentissage de la maladie et de la fin inévitable en racontant les expériences des autres. Les changements de leurs corps aussi bien que ceux de leur psychisme le bouleversent comme s'il les vivait lui-même. De plus, l'auteur se rend compte du péril dont le sida menace, la perte de l'identité.

... il [Muzil] me raconta à quel point le corps, il l'avait oublié, lancé dans les circuits médicaux, perd toute identité, ne reste plus qu'un paquet de chair involontaire, brinquebalé, par-ci par-là, à peine un matricule, un nom passé dans la moulinette administrative, exsangue de son histoire et de sa dignité.^[12]

En associant la dégradation du corps avec la perte de l'identité, Guibert touche au côté social du sida sans trop insister. Plus attentif que jamais aux transformations physiques causées par la maladie, l'auteur nous met en présence d'un véritable traité de médecine. Sa démarche est explicable. Sa souffrance étant si grande, Guibert ne se sent plus appartenir à son corps. Celui-ci s'est détaché de l'âme et agit séparément. L'équilibre est rompu et le corps sera toujours un pas en avant, en disposant à son gré de la vie de l'écrivain. Devenus déjà personnages principaux du livre, le sida et, implicitement, le corps sont trop présents et mènent à l'insupportable.

Puisque le corps se retrouve frustré, par cette annonce de la malformation rénale bénigne puis cette théorie de la spasmophilie, dépossédé momentanément de ses capacités de souffrance, sans doute avide il se remet à forer en lui, au plus profond, aveuglement, à tâtons. Je ne faisais pas de crises d'épilepsie, mais j'étais capable à chaque instant de me tordre littéralement de douleur.^[13]

Contrairement à Fernandez qui n'était pas directement impliqué dans la question du sida, Guibert est lui-même l'objet de son analyse. Nous remarquons une grande différence entre la manière d'envisager la maladie et la mort chez les personnages de Fernandez et le personnage Hervé, auteur et narrateur à la fois. Dédiés à leur projet de faire du couple homosexuel une œuvre d'art et d'avoir la certitude que le sida leur assurera une fin digne d'un paria, Marc et Bernard attendent sereinement la mort. Pour eux mourir de sida signifie atteindre la perfection. Pour Hervé la mort est une provocation. Son projet d'écrire le sida, de finir ses livres et de nous laisser le témoignage complet de sa dure expérience le rend combattant. Tel un film de science-fiction médicale, l'auteur se surprend d'une manière à mi-chemin des genres médical et romanesque. C'est son style de dire les choses, parce que la maladie l'a éloigné de la description littéraire. Guibert

mène une lutte continuelle avec le sida qui devient le maître de son corps. Celui-ci ne répond plus à ses désirs et il n'a qu'un seul souci, celui d'avoir le temps et la force de raconter son histoire jusqu'à la fin.

Le livre lutte avec la fatigue qui se crée de la lutte du corps contre les assauts du virus. Je n'ai que quatre heures de validité par jour, une fois que j'ai remonté les stores immenses de la verrière, qui sont le potentiomètre de mon souffle déclinant, pour retrouver la lumière du jour et me remettre au travail. [...] Ce livre qui raconte ma fatigue me la fait oublier...^[14]

Dans toute cette tragédie, Guibert trouve, tel le couple de Fernandez, le côté positif de la maladie. La description qu'il en donne fait preuve de son sang froid et aussi de la maturité de sa pensée. Les associations inédites des mots démontrent à quel point le malheur peut changer la vision de la vie. L'auteur se considère déjà le partenaire du sida, qui lui ouvre d'autres perspectives dans la façon de voir le monde et son existence.

Et c'est vrai que je découvrais quelque chose de suave et d'ébloui dans son atrocité, c'était certes une maladie inexorable, mais elle n'était pas foudroyante, c'était une maladie à paliers, un très long escalier qui menait assurément à la mort mais dont chaque marche représentait un apprentissage sans pareil, c'était une maladie qui donnait le temps de mourir, et qui donnait à la mort le temps de vivre, le temps de découvrir le temps et de découvrir enfin la vie...^[15]

Chez Hervé Guibert le sens des mots peut tromper et nous tomberions dans le piège de croire que les rares moments où il emploie un vocabulaire plus doux, son attitude changerait. Ce doute nous pousse à chercher plus loin dans l'intimité de la maladie pour nous rendre compte de ce que sa présence au niveau de la société entraîne dans les relations inter-humaines. L'ordre dans lequel nous choisissons de nous lancer dans des recherches plus profondes est aléatoire. Quand il s'agit du sida toute relation est importante, qu'elle soit avec la famille, le partenaire malade lui aussi ou le monde médical.

B. Relation malade / médecin

S'agissant de l'analyse d'une maladie, nous préférons commencer par constater jusqu'où peut aller le cynisme médical. L'impossibilité de maîtriser l'épidémie jette les médecins dans un état de confusion et de compétition. Ce n'est pas le patient qui compte, mais leur ambition de trouver le plus vite le vaccin

qui leur apportera la gloire. Les hôpitaux ne sont plus le lieu où l'on vient pour apaiser ses souffrances et pour guérir. Pour les personnes infectées par le virus il n'y a plus de guérison, mais il n'y a pas non plus d'attitude humaine. Le rejet leur vient de la part de ceux qui auraient dû les protéger. L'aliénation de l'âme et du corps est à comprendre, parce que la maladie suit son cours. Ce qui révolte, c'est l'aliénation du malade en tant qu'individu. Le système enlève l'identité à celui qui n'est plus utile à la société. Alors, où trouver de l'appui si le monde médical refuse tout contact humain avec la personne contaminée ?

L'atmosphère sombre de l'hôpital fait partie de l'existence des protagonistes de Fernandez et de Guibert. Lors des visites chez les malades (Bernard) ou qu'ils se rendent à la clinique pour leurs propres traitements (Hervé), tous remarquent la même chose : le manque d'intérêt du côté des médecins et la condamnation avant la mort du côté des malades. Fernandez envoie son personnage, Bernard, dans un voyage dans l'enfer. La clinique s'est transformée en une prison où tous les contaminés sont condamnés à la peine capitale. La raison leur en est inconnue. C'est pourquoi la réaction d'un patient qui n'a plus de nom, sinon un chiffre, bouleverse les visiteurs :

Des visages humains ! s'écria-t-il d'une voix cassée qui avait l'air de s'éparpiller comme des morceaux de verre. Je suis donc guéri ? Les personnes qui entrent dans ma chambre, pourquoi me cachent-elles leur visage ? Elles me parlent masquées, me soignent masquées, m'apportent mon repas masquées.^[16]

Les rôles ont changé. Ce n'est plus le paria qui porte le masque pour faire semblant de la normalité. Maintenant c'est la société qui se cache pour se donner l'illusion de la perfection. Ou elle est trop effrayée par l'inconnu de la maladie pour ne pas se protéger du danger qui menace son équilibre.

Au-delà de cette interprétation qui va plutôt vers le général, restons au sens dénotatif des mots et des images qui nous transmettent un signal d'alarme. Quelle que soit la position dans une clinique, de l'infirmier au médecin, personne n'adopte une attitude plus tolérante envers les malades. Pour l'infirmier la personne infectée est à isoler. Ignorant ou méchant, celui-ci réduit le malade à l'état de bête dangereuse n'ayant pas le droit de vivre parmi les hommes.

Faut vous dire, chef, reprit l'autre, que Gérard, tout à l'heure, a encore refusé de poser le repas sur la table du 15. Il a entrouvert la porte et poussé du pied l'assiette dans la chambre. Je passais par là. « C'est quand même pas un chien ! » que je lui ai dit.^[17]

Pour le médecin le malade n'est pas un péril. Il est un objet bon à faire des expériences qui aideront l'homme de science à découvrir le remède. Dans un dialogue entre Bernard et Xavier, son ami, la naïveté de Bernard qui consiste à voir une trace d'humanité dans la démarche du médecin fait que l'écrivain met dans la bouche de Xavier des mots qui caractérisent plutôt Guibert.

Toujours aussi pomme ! fut la répartie. Le professeur Suppé n'agit pas par humanité. Il n'a qu'un seul but, pauvre tordu. Battre les Américains, tu comprends ? Trouver le vaccin avant eux. Les enfoncer, leur river le clou.^[18]

Chez Hervé Guibert les épisodes à l'hôpital dominent les livres. Suite à un début si brusque de la maladie, les allées et retours de la clinique à la maison deviennent une habitude. Les investigations qu'il a été obligé de subir accentuent encore plus sa souffrance physique. Les douleurs provoquées par le sida sont le plus souvent suivies par celles causées par les examens médicaux durs auxquels il a été soumis en tant que patient. Il nous est difficile de faire le choix des livres d'Hervé Guibert. Son œuvre est construite à partir du drame d'un homme qui, au bout de ses forces, pense à une possible guérison à l'aide de l'écriture. Ainsi se met-il à écrire sa maladie et les expériences médicales par lesquelles il passe. Et il le fait à sa façon, violente et inquisitoire. Il y a dans le roman de Fernandez une seule séquence où l'un des protagonistes a une réaction de révolte, alors que chez Guibert les épisodes envahissent les livres. Trop souvent dans les hôpitaux pour des traitements médicaux durs parfois, l'écrivain a beaucoup de temps pour observer le comportement des médecins. Il complète ainsi l'image des cliniques d'où est absent le bonheur de sauver des vies :

Pour le docteur Domer, je n'étais qu'un petit pédé infecté de plus, qui allait de toute façon crever, et qui lui faisait perdre son temps. Il faisait d'une pierre deux coups : il réalisait la fibroscopie, pour quoi il touchait des honoraires à l'hôpital, mais il ne la faisait pas lui-même, puisque j'étais personne...^[19]

La conclusion de Guibert pourrait s'associer à la conclusion de la société entière. Il ne vaut pas la peine de s'impliquer dans la question du sida. D'abord parce que les cliniques investissent trop dans les recherches sur une maladie qui ne fait pas assez de victimes^[20]. Ensuite, parce que les efforts de guérir sont inutiles. Les personnes atteintes par le virus vont mourir malgré les traitements expérimentés par les médecins.

En parlant de la société et du monde médical surtout, Guibert essaie de nous faire comprendre l'attitude de rejet et le manque d'intérêt à l'égard d'une

population vouée à la disparition. Ce qui dépasse notre capacité de compréhension, c'est le comportement de la famille. Celle-ci n'accepte pas la présence d'un membre infecté, soit-il homosexuel ou hétérosexuel.

C. Relation malade / famille

Le sida détruit l'homme physiquement et psychologiquement à la fois, en l'éloignant de tout le monde. L'isolement auquel le malade est obligé ne vient pas seulement de l'extérieur. Si ce n'était que la société qui le repousse, sa vie serait plus sereine. Il n'est pas si traumatisant de savoir que les gens condamnent le penchant vers l'homosexualité et, si cela arrive, qu'ils en condamnent aussi les conséquences. Être rejeté par les autres est une période que tout malade pourrait dépasser. Au moment où il ressent que le rejet vient de l'intérieur du foyer, son existence sera une tragédie. L'anéantissement de la personnalité à cause de l'abandon des autres qui sont des étrangers est plus supportable que l'abandon de la famille.

Chez les écrivains dont nous discutons ce problème est lié à leur homosexualité. L'homosexualité et le couple homosexuel sont envisagés de manières différentes par Fernandez, Guibert et Navarre. Liberté de choix et perfection du couple chez Fernandez, recherches et mécontentement du couple chez Navarre ou violence et maladie du couple chez Guibert. Le sida est l'élément commun aux personnages de ces auteurs. Les protagonistes adoptent la même attitude envers leurs familles. Ne rien dévoiler de leur souffrance est une chose nécessaire. D'abord, pour protéger la famille de la honte d'avoir un membre, le plus souvent le fils, contaminé par la maladie la plus controversée. Puis, pour se protéger eux-mêmes du rejet certain de leurs proches. Voilà comment réagit Bernard, le personnage fernandezien, encore inconscient de la maladie, mais se rapportant à son homosexualité, dans un dialogue avec son partenaire, Marc, quand celui-ci lui pose la question la plus difficile :

Tu l'as dit à tes parents, alors ? Comment l'ont-ils pris ?

Bernard changea de couleur.

Impossible. Je leur ferais trop de mal. Ils me maudiraient. Ils ignorent tout de ma vie privée. Je la leur laisserai toujours ignorer.^[21]

La certitude d'avoir caché la vérité à sa famille sur son homosexualité et, plus tard, sur le sida, est secouée par la visite discrète de la mère de Bernard. Le tableau est touchant et d'un symbolisme extraordinaire. La mère rend visite à son fils pendant l'absence de celui-ci, en étant consciente du fait que son fils tenait à ce que tout soit un secret. Elle accepte et respecte sa décision, contrairement à la

voix générale des mères qui refusent tout contact avec leurs fils dans ces cas-là. Le sacrifice est immense des deux côtés :

Mais il a besoin de continuer à croire que son père et sa mère refuseraient de l'aimer tel qu'il est. Il a besoin de se faire souffrir avec cette conviction. [...] Je dois payer le prix de son bonheur, en acceptant d'être exclue de sa vie.^[22]

La mère est aveugle. L'impossibilité de voir que Fernandez attribue à la mère est-elle son moyen de se protéger de la vérité ? L'auteur a voulu peut-être réhabiliter la situation des homosexuels malades et a construit un personnage atypique à l'époque. C'est une mère qui se culpabilise elle-même pour la rupture survenue entre le fils et ses parents. Le regard intérieur dont elle se sert pour en trouver l'explication est le meilleur message de Fernandez, qui conseille aux familles de juger avec l'âme :

À force de scruter dans le passé où la faute a pu être commise, j'ai perdu l'usage de mes yeux. C'est peut-être mieux ainsi. Les yeux tournés en dedans, je trouverai bien en quoi j'ai pu l'offenser.^[23]

La douceur du style rencontrée chez Fernandez est unique. Aucun des deux autres écrivains ne présente la famille dans une lumière si favorable. Yves Navarre ne parle pas de la question du sida, bien que ses personnages restent dans la famille et passent par des souffrances qui nous font penser à cette maladie. Hervé Guibert est l'écrivain du sida. Lui, en tant que protagoniste, se confond avec le sida. À peine pouvons-nous décider qui écrit qui. La maîtrise totale que le sida a sur l'auteur donne un récit qui nous fait nous sentir mal à l'aise. La violence des images ainsi que la violence des mots continuent à nous surprendre même quand l'auteur parle de sa famille. Les répercussions que la maladie a sur la relation avec la famille vont jusqu'à une violence extrême. Hésitant entre l'amour et la haine envers ses parents, Guibert ne fait qu'adopter l'attitude caractérisant les personnes infectées par le sida. Il veut s'isoler, en épargnant ainsi à tout le monde sa souffrance et la honte d'avoir connu un paria. Il privera ses parents même de sa mort, parce que la mort n'apaise pas les sentiments de révolte :

Non, mes chers parents, vous ne récupérez ni mon corps malade, ni mon cadavre, ni mon fric. Je ne viendrai pas mourir dans vos bras comme vous l'espérez en disant : « Papa – Maman – je vous aime. Je vous aime certainement, mais vous m'énervez. Je veux crever tranquille, sans votre hystérie et sans la mienne, celle que vous déclenchez en moi. Vous apprendrez ma mort dans un journal.^[24]

Auteur du temps futur, Guibert est fidèle à sa façon de dire les choses, quoi qu'il veuille décrire. L'ironie qui va vers le cynisme est son arme contre tout ce qui est injuste dans le peu de vie qui lui reste. Ce sera toujours lui qui s'attaquera à la critique d'une autre relation existant dans le cas de la maladie de sida, celle entre les malades.

D. Relation malade / malade

L'analyse de cet aspect, évident chez Guibert, peut avoir deux directions : 1. elle portera d'abord sur l'univers des cliniques où les malades vivent ensemble le même drame, continuant ainsi l'idée avancée dans les chapitres antérieurs ; 2. ensuite notre attention sera dirigée vers l'univers intime du couple homosexuel. À ce propos la critique^[25] affirme qu'il n'existe aucun souci de protéger le partenaire dans un couple où l'un des deux est infecté. Nous remarquons le contraire dans les romans de Guibert.

Toujours mécontent de la condition des malades du sida, Hervé Guibert décrit la relation étrange à laquelle ceux-ci sont obligés. La découverte du virus avait mis en difficulté le monde médical, impuissant devant l'épidémie qui éclate dans les années 1980. Aucune certitude pour les malades d'échapper au sida, parce que les médicaments sont presque inexistantes ou en phase de tâtonnement. La société n'appuie pas les recherches pour la découverte d'un vaccin, en considérant inutile tout effort pour des personnes qui doivent payer de leur vie leur choix d'une relation homosexuelle.

Le début de la maladie de Guibert coïncide avec l'apparition de l'AZT, un possible remède pour le sida et le seul traitement existant à l'époque. Dans le chaos produit à cause de nombreux morts, on acceptait tout, pourvu qu'on puisse sauver sa vie. À part les images choquantes du corps en dégradation, l'auteur fait de son roman *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* un document accusateur dirigé contre la personne qui lui a refusé la chance de guérir. Bill, son ami américain, oublie sa promesse d'emmener Hervé aux Etats-Unis pour profiter des dernières découvertes sur le traitement du sida. L'AZT est peu à peu remplacé par un autre médicament, le DDI, et la situation devient vraiment dramatique. La déshumanisation atteint son comble. La relation malades / médecins se caractérisait déjà par l'indifférence parce que leurs intérêts n'avaient pas de points communs. Mais le sida détruit en outre le sentiment d'unité qui animait autrefois les communautés gays. Hervé peut continuer son projet d'écriture grâce à la disparition d'une autre personne malade. Le DDI était obtenu au marché noir, dès lors, attendre la mort

de quelqu'un reste la seule possibilité d'espérer une guérison. Peut-être y a-t-il une continuité dans les sensations similaires que l'autre éprouve suite au traitement.

Ainsi je tirais mes forces d'une substance qui était destinée à un mort. [...] J'avais le même goût que lui dans la bouche, je reproduisais ses grimaces, et je finissais ses munitions. C'était parce qu'il était mort que je pouvais bénéficier de ce produit avec une semaine d'avance, un temps qui était devenu crucial par rapport à l'état où j'étais tombé. [...] C'était sa mort qui me sauverait la vie.^[26]

Le sida ne signifie pas déshumanisation au niveau du couple malade. Le souci de l'autre réussit à survivre même si l'un des partenaires ne connaît pas le malheur. Chez Fernandez, Marc préfère s'isoler du monde pour rester auprès de Bernard, quelque effort que les amis fassent pour le convaincre qu'il y a encore le temps de se sauver. L'abandon n'est pas une solution et Marc est capable du sacrifice suprême : rester et mourir ensemble. Guibert dévoile cette fois un peu de son côté humain. La relation purement médicale avec les autres provoque chez lui de l'indignation, mais il l'accepte. Quant à la relation avec ses intimes, les choses changent bien. D'ailleurs, chez Guibert tout est plus compliqué, parce que lui, en tant que personnage du livre, est entré dans la vie d'un couple hétérosexuel. Hervé et Jules sont tout le temps soucieux de la possible contamination de Berthe. Par son attitude nous voilà au moment où nous remarquons l'interférence des opinions des protagonistes fernandeziens et guibertiens. Quant à la présentation des réactions des malades du sida, Bernard devine les possibles réactions des malades du sida (« Parmi ceux que l'épidémie menace directement, j'entrevois une variété infinie de réactions. [...] Oui, toute la richesse des émotions humaines s'offrira à l'auteur qui abordera ce sujet. »^[27]), tandis qu'Hervé les expérimente pleinement :

J'ai maintenant peur de la sexualité, en dehors de tous les empêchements liés au virus, comme on a peur du vide, de l'abîme, de la souffrance, du vertige. Je continue à avoir des émotions esthétiques, ou érotiques, dans la rue, en croisant de jeunes garçons, mais l'éventualité de la sexualité me semble ou impossible ou intolérable. J'ai peur de salir un garçon...^[28]

Les témoignages laissés par les personnages des romans de Fernandez et Guibert contredisent l'opinion de ceux qui considèrent que le couple homosexuel sacrifie la santé pour le plaisir.^[29] Tout au contraire, le malade pense toujours à sauver l'autre et, si les deux sont condamnés, alors il leur reste encore la possibilité de s'inquiéter pour ceux qui les entourent.

Yves Navarre est l'écrivain qui a évité de faire du sida un sujet de ses romans. C'est pourquoi nous essayerons de découvrir ses vraies intentions quand il a choisi pourtant d'écrire sur son homosexualité et sur celle de ses personnages.

II. LE PLAISIR DU CORPS, DÉFI CONTRE LE SIDA

Le chapitre précédent n'a fait que s'arrêter sur les deux premiers écrivains (Dominique Fernandez et Hervé Guibert) qui ont montré la dimension sociale et médicale de la maladie. Plus précisément, ils ont eu le courage d'aborder ce sujet délicat du sida. D'autant plus, ils se sont aussi laissés reconnaître par les lecteurs soit en tant que protagonistes de leurs romans (Guibert), soit en tant que porte-parole d'une catégorie sociale marginalisée (Fernandez).

Les personnages fernandeziens et guibertiens se moquent de la société, de la famille, de la mort. Nous avons remarqué leur désir de se mettre à nu et de braver au moment de la certitude d'une contamination. Chez eux le sida est une chose évidente, un sujet à débattre. Yves Navarre se détache nettement des deux autres auteurs par la manière de toucher à cette question. Chez lui le sida est suggéré, aperçu poétiquement à travers le problème de l'homosexualité. L'agonie de la maladie par laquelle passaient les protagonistes de Fernandez et de Guibert n'existe pas chez Navarre. Celui-ci se penche sur l'approche poétique et rêveuse des choses. À peine pouvons-nous trouver des passages comportant des indices clairs sur le sida. D'ailleurs, ce mot n'est prononcé par aucun des personnages navarriens. Bien que l'auteur ne soit pas présent entièrement dans ses livres, nous décelons son intention de mettre sur le papier ce qu'il n'a pas réalisé en réalité : le bonheur d'un couple parfait. Le drame de l'imperfection que Navarre vit à travers ses personnages est compensé par le style qui coule, parfois trop vite, et qui a une mission importante, celle d'aider l'auteur à se retrouver et à s'accepter tel quel. Pour s'accepter et se connaître, il lui faut d'abord accepter et connaître son corps qui frissonne, sent, aime. La fascination éprouvée à la vue du corps est unique et aucun détail ne doit être omis. C'est le souci de Navarre qui revient constamment sur l'image du couple se découvrant à travers le corps.

... et petit à petit nous nous retrouvons et l'un, et l'autre, et le corps de l'un, et le corps de l'autre, à bien nous regarder, nous toucher et nous mouiller s'il le faut. Secrètement, je pense qu'il n'y a de plus grand mystère et de plus possible et première découverte que celle de l'autre, par le corps, d'abord, ses doigts, ses bras, sa peau, ses orifices. Rien de plus immense et doux que la paume d'une main, la plante d'un pied, ou le bombé d'un genou. Comment faire pour ne rien oublier ?^[30]

Envisagé comme essentiel, le corps aide l'auteur à prendre conscience de soi, surtout de sa condition d'être qui ne se conforme pas à la normalité sociale. Le corps et l'âme nous définissent en tant qu'êtres humains. Dans les romans de Navarre c'est l'âme qui souffre. Le drame provoqué par l'impossibilité d'une relation totale anéantit le bonheur de vivre. Les personnages navarriens pensent souvent au suicide dans leur difficile chemin à la recherche du partenaire idéal.

Si l'âme est pervertie et impuissante, où chercher le plaisir ? Si plaisir il y a encore. Les nombreux passages des romans de Navarre où les protagonistes font la découverte de leurs corps, le plus souvent près d'une rivière, nous mènent à affirmer que l'auteur développe le mythe de Narcisse. Refusant l'amour d'un jeune homme, Narcisse est maudit par celui-ci. Les personnages de Navarre sont eux aussi maudits, mais à cause de leur choix d'un amour homosexuel. Narcisse se découvre dans l'eau et ne pourra jamais connaître son reflet. Navarre essaie de se retrouver dans l'image des autres, mais il aboutit toujours à l'inachèvement. Quand Narcisse trouble l'eau dans laquelle il se regarde, il ne voit plus rien. Cela l'effraie tant qu'il se meurtrit. Chez Navarre il n'y a pas de meurtre, mais celui qui se cherche à travers l'autre arrive à l'échec de la rencontre. Toucher son corps et celui de l'autre n'a pas de finalité. La cicatrice de la perte du partenaire ainsi que celle de la perte de l'identité restent à jamais ouvertes parce qu'il y aura toujours des choses à découvrir.

Le corps de l'autre demeure toujours à découvrir. Une vie entière n'y suffit pas. Où sont mes crayons de couleurs ? Les murmures, les plaintes ou les soupirs masquent mal le fait qu'une vie, justement ne suffirait pas. Sublime repas. Trouver les mots qu'il faut. Et qu'ils carambolent, loin de l'érotisme et loin du pornographisme. L'autre et moi, ici, attachés à ces phrases, nous sommes.^[31]

Voilà une nouvelle étape dans la technique descriptive du corps que Navarre préfère. Après avoir touché à l'érotisme pur pour nous introduire dans l'univers de ses romans, l'auteur passe à un niveau plus élevé du genre romanesque, celui de l'écriture. Conscients de la menace du temps, ses personnages ne se contentent plus de décrire les aventures sensuelles dont leurs corps sont témoins. Ils vont de l'image aux mots ayant l'espoir de regagner l'identité perdue du corps. Mais personne et rien ne peut donner la certitude du succès. Ni toucher ni parler du corps ne rend les personnages maîtres de leurs corps. La connaissance de soi s'avère impossible une fois que le langage n'a plus la capacité de nommer et d'achever le travail. Et la découverte de la réalité cruelle pousse à des affirmations dures :

Nous ne serons jamais heureux. Mais heureux ne veut rien dire. Alors, nous ne serons jamais satisfaits. Ceux qui prétendent l'être se mentent à eux-mêmes. Nous ne reviendrons jamais totalement là d'où nous sommes sortis. [...] Les mots n'en finissent jamais de tramer leur drame. Rien ne se dénoue vraiment. L'aller et le retour, en même temps. Et tout recommence, obstinément. Demeure l'idée qu'ils se font d'une différence : je suis leur pédé, le pédé.[32]

Au moment où la technique change, le style change lui aussi dans les trois romans qui font l'objet de cette analyse : *Le temps voulu*^[33], *Le petit galopin de nos corps*^[34] et *Portrait de Julien devant la fenêtre*^[35]. Roman journal à rebours qui est né en même temps que la mort de Joseph (*Le petit galopin de nos corps*), récit des ruptures que le professeur Pierre Forgue vit (*Le temps voulu*) ou discours révolté de Julien devant le tribunal (*Portrait de Julien devant la fenêtre*). Yves Navarre démontre encore une fois son génie dans la construction de son œuvre. À la fois différents et ressemblants, les romans navarriens font preuve de diversité et de poésie. Les textes coulent comme un poème dédié au corps, lieu de tous les plaisirs. Nous remarquons qu'en dépit des dépressions qui suivent les protagonistes, le plaisir du corps reste comme une dernière tentative de lutter contre l'ennemi le plus redoutable, qui est la mort. Ce qui frappe le lecteur, c'est l'obsession des couples de s'écrire et d'écrire leur homosexualité avant que la mort n'interrompe leur projet. Pourquoi cette peur d'une fin d'ailleurs inévitable ? Hervé Guibert voulait finir ses livres le plus vite possible pour dire tout avant le départ final causé par le sida. Dominique Fernandez n'a pas forcé ses personnages, Marc et Bernard, à donner tous les témoignages de leur relation et de leur maladie. En échange, l'auteur leur a offert la chance d'une fin grandiose.

Cette fois-ci, Yves Navarre nous laisse l'impression qu'il cache quelque chose. D'où viennent le mécontentement et la dépression dans ses livres ? Pourquoi les protagonistes ne mènent-ils pas à bonne fin leurs projets ? L'impossibilité de dire tout de leur couple n'a rien à faire avec la pudeur de révéler l'homosexualité. L'intensité des relations est plus que convaincante et edificatrice. S'il y avait eu quelque secret, Navarre aurait adopté dès le début une attitude ambiguë. Au contraire, l'écrivain adore les descriptions érotiques sans aucun ménagement envers les lecteurs. Alors, si Navarre reconnaît son homosexualité en même temps que ses personnages, devrions-nous chercher plus en profondeur pour voir où l'auteur joue avec nous ?

Chaque ligne de ses romans est un hymne à la poésie et à l'amour. Rien ne laisse percevoir une tragédie et pourtant le mot « mort » revient comme un *leitmotiv* dans la bouche du couple Roland/Joseph. Chez Navarre il n'y a rien de la violence des mots et des images présente dans l'œuvre d'Hervé Guibert. Il

n'y a pas non plus le désir de faire du sida un problème social à la manière des personnages de Dominique Fernandez. Caractère rêveur et romantique, Navarre touche timidement à la question de la maladie. Le sida et l'homosexualité restent un problème de famille, vécus dans la discrétion. Ménager les proches est le désir des personnages navarriens. C'est pourquoi les passages décrivant la maladie sont rares. Le roman où la maladie dont Joseph souffre est le sida, c'est *Le petit galopin de nos corps*. Navarre y parle de la maladie d'une manière si voilée que nous avons du mal à nous rendre compte de la souffrance de Joseph. Le mot sida n'est même pas prononcé parce que l'auteur veut garder l'aspect idyllique auquel il nous a habitués. Peu à peu, l'effort de mieux connaître Joseph rend Roland douteux de la santé de son partenaire et nous fait partager ses sentiments :

Quelque chose me dit que Joseph Terrefort porte en lui une douleur dont il ne veut pas se plaindre, un mal qu'il veut taire, une chose tapie qui ne se nourrirait que d'asphyxie et que, pour lutter contre cela, il s'impose une respiration profonde, purifiée, extraordinairement mesurée.^[36]

Douleur, mal, chose, mais jamais « nommer le nommable ». Par respect pour l'autre ou par désir de l'intimité, Joseph n'aime pas la dimension collective du sida préférée par les protagonistes des romans de Fernandez et Guibert. Il n'en parle pas et c'est à Roland de l'observer et de surprendre le moindre geste qui fait penser à la maladie et à la façon de vivre avec :

Robuste, Joseph Terrefort n'en est pas moins atteint quelque part au plus secret de lui-même. Un mal dont il ne parle pas, tant, étonné, fâché, il choisit de le taire pour mieux l'affronter.^[37]

Le silence et l'isolement choisis par Joseph jusqu'à la mort protègent sa famille, mais jette Roland dans l'agonie d'un jeu où la connaissance de soi lui échappe. Dire tout sur soi-même serait un soulagement. Car s'accepter tel quel signifie se donner l'identité perdue dès l'enfance. Cela signifierait aussi un défi contre les accusations et contre les dangers que sa relation implique. Alors, le dialogue imaginaire que Roland a avec Joseph n'en est que le témoignage :

Comprends-le, Joseph, j'ai besoin de nous dire. Notre seule qualité, notre unique raison d'être, réside en ce que nous avons eu, et pu, assumer un désir, quand tout notre temps et de notre siècle tend à quantifier et codifier cela, à le qualifier aussi en termes de succès à prévoir. Ce que nous avons vécu, vit encore, et vivra en marge de toute morale et de toute loi, là où les êtres humains acceptent d'être ce qu'ils sont et ne s'en contentent jamais.^[38]

En lisant ces lignes, nous remarquons encore une fois le génie de Navarre. À l'aide des mots l'auteur réussit à se moquer le mieux de la condition marginale assumée aussi par les deux autres écrivains. Navarre n'a pas besoin de tomber dans le naturalisme tel Guibert. Il n'a pas besoin non plus de l'art pour crier sa situation. L'auteur parle en silence, en laissant aux mots la tâche de nous transmettre son message : le désir de vivre ouvertement sa vie d'homosexuel sans jamais se cacher derrière un masque.

De la révolte, il y en a dans les romans navarriens, mais il ne s'agit pas d'une révolte contre le système médical (Hervé Guibert) ou contre l'attitude de la société (Dominique Fernandez). Yves Navarre peut s'en passer très facilement parce qu'il n'attend pas la compassion des autres. Le couple est le seul à décider son destin en dehors de l'opinion publique. Pourtant la liberté de décision lui coûte cher. Dans ses livres aucun couple homosexuel n'est content de sa vie. Soit le partenaire n'est plus là à partager les bonheurs et les chagrins (Joseph et Roland), soit la famille les empêche de jouir de la félicité absolue de leur amour, soit l'égoïsme et la fierté mènent à la rupture (Pierre et Duck).

Ce que les personnages de Navarre n'acceptent pas, c'est l'hypocrisie des gens et leur rapidité à renoncer à leurs propres valeurs pour s'aligner sur celles que la société impose. Il n'y a rien de plus humiliant pour quelqu'un que de s'anéantir en tant qu'individu. Ce n'est pas l'homosexualité et le sida qui obligent l'homme à une double personnalité. Malheureusement, c'est l'homme même qui se punit et se réfugie dans la normalité générale venant de l'extérieur comme si toute une existence pouvait être effacée et une autre vie recommencer.

Si je note tout cela, propos abrupts, calculés, gestes mesurés en tout, étrange convenance, c'est par étonnement de la facilité avec laquelle les êtres humains se réfugient vite dans un semblant de normalité quand l'urgence d'une expérience leur a fait entrevoir la grandeur et les dangers d'un abandon.^[39]

L'impossibilité de trouver le refuge dans ce qu'on considère normalité devrait convaincre les gens de garder intacts leurs principes et, surtout, de ne pas pervertir leurs vrais plaisirs. S'abandonner est dangereux d'autant plus lorsque les autres ne t'abandonnent pas.

Yves Navarre ne peut pas s'empêcher de jouer avec nous et il le fait à travers les mots. Le corps charnel cède peu à peu la place au corps textuel. En dépit de son désir de mépriser la maladie, celle-ci entre dans l'existence des protagonistes et oblige l'auteur à faire appel à la poésie au moment où la mort enlève le partenaire et les souvenirs à la fois.

Aujourd'hui 8 juin 1935, pas même un mois après ta mort, Joseph, par le secours de cette encre, et de ce stylo que je saisis comme nous nous sommes brandis, je vois bien que notre vie tient aux mots, et que peut-être nous n'accusons les mots de nous la prendre que par désir de jouer double.[40]

Le pouvoir des mots est limité et la révolte s'intensifie. Le procès imaginaire de Julien Bréville, personnage principal du roman *Portrait de Julien devant la fenêtre*, est une allégorie dont l'écrivain se sert pour arriver à son but, celui de parler des contraintes de la société. Par la voix de Julien Navarre réussit à faire ce qu'il n'avait pas osé faire auparavant : accuser la société des malheurs de ceux qui sont différents. L'avocat Rinqes qui apparaît dans le roman représente l'opinion générale des gens qui aimeraient voir tous les homosexuels isolés, loin du monde normal, ainsi que les criminels. L'auteur se déchaîne maintenant à travers Julien, sans se soucier des conséquences : « Vous êtes tous des cons, des vieux. Malades. Des riens du tout, des solstices, des mouchoirs parfumés ou des bouseux. »^[41] Parler devant le tribunal, c'est parler devant la société qui se hâte de condamner tout ce qui n'est pas conforme à la loi. Alors, si la loi n'est pas respectée, il faut absolument s'effacer avant que les autres ne viennent t'écraser. Et quel est le moyen le plus simple ? Annuler tout ce qui fait l'objet de l'indignation de l'autre pour se protéger :

D'abord, Bréville, c'est pas mon nom mais celui du village de ma première nourrice. Julien, c'était le nom de mon père. Alors, côté identité, Julien Bréville, connais pas. On m'appelle ? Je regarde à droite, à gauche, c'est peut-être le voisin. C'est pas moi.^[42]

À partir de ce moment-là, tout se complique parce qu'on veut nommer des choses qu'on n'a pas le droit de nommer. L'impuissance est totale, mais le désir d'aller jusqu'au bout de la confession est plus fort. Julien change de personne, passant de la première à la troisième personne parce qu'il vaut mieux « parler de lui comme d'un autre, vivant sa propre histoire. »^[43]

Quel est le plaisir du corps chez Navarre ? L'auteur nous amène graduellement à la découverte du plaisir dont il parle. La disparition du partenaire (Joseph) ou l'absence de celui-ci (Julien) attribuent à l'écriture le rôle qui consiste à compenser le manque du corps de l'amant par le corps du texte qui s'écrit au fur et à mesure. Corps textuel qui doit être immortel et assurer la continuité de la relation même après la mort. En même temps, le texte se dévêt de toute interdiction pour dire la vérité après avoir essayé de nier l'authenticité des événements :

Je viens d'essayer de parler de moi comme d'un autre. Or, tout me ramène au récit et à moi-même, présence de ce cahier, corps étranger que j'investis, corps dénudé qui appelle.^[44]

Le corps du cahier que Xavier écrit fait revivre son corps qui commence à signaler sa présence. Le voilà qui nous fait partager sa souffrance physique dont nous avons été tenus à l'écart jusqu'à présent. La maladie revient dans le roman de Navarre. Cette fois-ci, elle apparaît vers la fin du livre comme pour conclure l'idée lancée par l'auteur :

Le corps, piégé, parfois, aveuglement nous guide. D'où vient ce mal qui brusquement m'entreint ? Comme une boule au fond de la gorge, une pesanteur à l'estomac, ces lancements, au bas du ventre, crampes, douleurs vives. J'avais oublié mon corps, voici qu'il se signale. [...] La vérité est plus banale. Je suis souvent malade, souffrant, mais j'attends guérir et je n'en parle pas.^[45]

Le silence reste et le mot de la maladie cruelle n'est pas encore prononcé. En fait, ce mot ne sera jamais dit dans l'œuvre d'Yves Navarre. La guérison que les personnages attendent est celle finale où tout sera dit par le truchement de l'écriture. Et l'auteur nous avertit de ne pas voir dans ses livres de pures histoires, sinon des vérités.

Il faut se méfier des histoires qui ont l'air de n'être que racontées. Elles cachent souvent un flagrant délit. Celui des êtres. Ou d'une société.^[46]

Un flagrant délit menant à un conflit qui ne pourra jamais finir, ayant d'un côté les inculpés (les homosexuels) et de l'autre les bourreaux (la société).

Nous avons essayé par notre analyse de surprendre les aspects purement pratiques dans l'écriture d'une maladie qui a secoué l'humanité. Écrire sur le sida, tel Dominique Fernandez et Yves Navarre ou écrire le sida, tel Hervé Guibert, implique du courage. Le travail sur les textes des trois écrivains nous a dévoilé la richesse des techniques descriptives, qu'il s'agisse du côté lumineux de la description où nous étions les témoins des aventures érotiques des personnages ou du côté sombre où le corps malade et la maladie même devenaient les protagonistes des romans.

Nous n'avons pas la prétention d'avoir trouvé toutes les explications des techniques descriptives employées par Fernandez, Guibert et Navarre. Une étude exhaustive n'est pas possible dans la littérature, parce qu'il y aura toujours des choses cachées qui attendent d'être découvertes. Si nous n'avons pas pu épuiser l'analyse des romans envisagés, nous sommes sûrs du fait que ceux-ci s'inscrivent

dans un réalisme fort, à mi-chemin du réalisme classique et du réalisme des choses.

«Décrire, ce n'est jamais décrire le réel, c'est faire la preuve de son savoir-faire rhétorique, la preuve de sa connaissance des modèles livresques...»^[47], c'est l'opinion de P. Hamon pour qui la description signifie connaître les choses et les mots. Nous ne contestons pas le savoir-faire rhétorique dont un écrivain se sert, mais, revenant à notre analyse, la description du corps, du sida, des relations homosexuelles est tout à fait réaliste. Les auteurs sont devenus même les protagonistes de leurs livres (Hervé Guibert). Alors, les événements racontés sont plus que réels.

Après avoir parcouru l'œuvre de Fernandez, Guibert et Navarre, nous serions plus proches plutôt d'une autre affirmation de Hamon, qui voit deux tendances dans le projet descriptif : l'une horizontale et l'autre verticale. Désirant « aller sous le réel », l'auteur décrit pour trouver un sens à la réalité qu'il vit. C'est ainsi que la description acquiert un statut herméneutique : « dévoiler, découvrir, ôter les masques, révéler, sonder, déchiffrer, lire, percer à jour, soulever le couvercle, démonter la machine, étudier les coulisses, mettre en lumière, aller au fond des choses... »^[48]



Angelus Novus – Paul Klee

**Le sida comme révélateur des âmes
et de la situation sociopolitique dans
Angels in America de Tony Kushner**

Ulrike Neidl

Le pouvoir et la vulnérabilité se rencontrent, chacun imprégné l'un de l'autre. La compassion et la cruauté dansent l'une autour de l'autre. Le désespoir est rehaussé par l'humour, et approfondi par une inévitable timidité. Le réel et le fantastique échangent leurs places comme si le gouffre qui les sépare n'existait pas. Des personnages masculins sont joués par les femmes et vice-versa^[1].

Angels in America est une pièce de théâtre épique composée de deux parties chronologiques, à savoir *Millennium Approaches* et *Perestroika*. Le drame dans cette pièce de théâtre de Tony Kushner naît du sida. Le sida est l'événement qui, comme la peste au XIV^e siècle ou la tuberculose dans *La Montagne magique* de Thomas Mann, sert, en quelque sorte, de révélateur des âmes, comme critère d'élection ou de damnation. Mais au-delà, la maladie reste un prétexte pour parler d'autre chose, des aventures des hommes, et de la fin du terrible siècle dernier.

Angels in America fut mis en scène pour la première fois au «Jewish Old Folk's Home» de San Francisco. Selon l'auteur, le public plutôt âgé demeura assis pendant huit heures, à savoir de sept heures du soir à trois heures du matin. Les spectateurs remercièrent Kushner par le biais d'une lettre qui disait que la pièce était très intéressante mais qu'elle gagnerait à être abrégée. Kushner qualifie cette soirée d'une des plus marquantes de sa carrière.

La première de *Millennium* eut lieu au Mark Taper Forum à Los Angeles en 1990 et en 1992 la pièce y fut également présentée dans son intégralité – avec la deuxième partie de *Perestroika*. Les réactions populaires et professionnelles furent d'un enthousiasme surprenant. Aux yeux des critiques littéraires, *Millennium Approaches*, avec ses sous-entendus plus pointus, serait la plus intellectuelle des deux parties. *Perestroika* est décrite comme plus drôle mais d'une qualité toujours remarquable. *Angels* a obtenu plusieurs prix, dont celui du *Pulitzer Prize for Drama* (1993) et le *Tony Awards for Best Play* en 1993 et 1994.^[2] La première partie de cette pièce fut aussi mise en scène au théâtre d'Aubervilliers en 1994 et la deuxième partie au théâtre de la commune de Pandera en 1996. *Angels in America* fut aussi présentée au théâtre du Châtelet à Paris en 2004 et la même année un DVD est sorti avec Al Pacino et Meryl Streep comme acteurs principaux.

Kushner se sert de la technique brechtienne pour exposer des problèmes moraux et méditer sur la société. L'action se déroule dans différents lieux: New York, Salt Lake City, l'Antarctique et même au paradis. En outre, de nombreux membres des différentes religions y apparaissent, avec les Mormons, les Juifs et les WASP (*White Anglo Saxon Protestant*), ce qui permet de constater les différents comportements de leurs adeptes face à la politique, aux sexes et à l'orientation sexuelle.

Il est fondamental d'étudier le sens symbolique et littéral des contrastes et parallélismes qui constituent la pièce. En outre, c'est par l'étendue du savoir de Kushner et par son refus de porter un jugement sur des notions aussi controversées que celles du paradis ou de l'enfer, que le lecteur ou le spectateur s'aventure dans un parcours dont l'objectif est la reconnaissance d'une discrimination et des

situations quotidiennes embarrassantes pour la communauté homosexuelle et toutes les minorités en général et en dernier ressort, la prise de conscience du sida et de la discrimination que ce dernier induit. Kushner pense aussi que le sida, par la solidarité et la compassion qu'il génère parfois, a fait surgir certaines qualités qui devraient exister dans chaque société. L'épidémie a pu au moins unifier la société américaine puisque la discrimination ne se fonde désormais plus sur la «race», l'orientation sexuelle ou le sexe mais sur la séropositivité en général.

La pièce comporte plusieurs parties; or on comprend déjà que derrière le sens littéral de ces titres se dissimule une intention ironique et que les mots renvoient à une interprétation morale et métaphysique. *Angels in America* est une métaphore qui se défait, cependant, lorsqu'un des personnages affirme: «Il n'y a pas d'anges en Amérique.»^[3] Par-là, il fait allusion à l'absence de foi et de spiritualité dans les sociétés occidentales de tendance capitaliste. Il n'y a plus d'anges et cela signifie que les USA sont un enfer où règnent la brutalité et l'absence de sensibilité morale. La signification littérale du sous-titre *Millennium Approaches* cadre bien l'action de la pièce à l'entrée prochaine dans le XXI^e siècle et exprime une peur millénariste comme en l'an mille où l'on croyait que la fin du monde allait arriver. *Perestroika*, le titre de la deuxième partie, dépasse sans doute la seule allusion à la réalité politique de l'URSS et son changement politique, mais fait également allusion aux changements des comportements moraux et sexuels. Le sous-titre «A Gay Fantasia on National Themes» englobe les deux mots clés: «gay» et «national».

Nous parlerons en premier lieu du malade, dans son rapport à la société, à la politique, à l'éthique mais aussi dans son rapport à la souffrance psychique et physique. Nous verrons en quoi le sida est finalement révélateur des âmes et nous analyserons l'extrême dualité que développe l'auteur à travers sa pièce, ainsi que l'effet de la contamination physique et spirituelle de l'autre –les personnages se retrouvant face à une apocalypse– au niveau personnel et universel.

«Le sida nous montre les limites de la tolérance»^[4] – Le sida et son aspect sociopolitique dans *Angels in America*

Au moment du drame de Tony Kushner, la mort de Rock Hudson, star hollywoodienne et victime du sida, met les États-Unis en état de choc. Il s'ensuit une sorte d'hystérie collective. Toute la société est alors prise de panique. Cette réaction face à la maladie concerne non seulement le milieu biomédical mais aussi le milieu personnel ou socioculturel, car dans la perception américaine, le

sida était, et est toujours, associé aujourd'hui à la sodomie ou à la toxicomanie. Cette maladie s'inscrit alors dans plusieurs matrices contradictoires : d'un côté l'épidémie tend à être maintenue dans un cadre rationnel de type médical et d'un autre côté, on la situe dans un discours moralisateur. En vue d'une manipulation religieuse ou politique, on associe au sida des figures comme la faute, la culpabilité, la punition et l'exclusion, comme pour les fléaux du passé.^[5] C'est pourquoi, dans les années 1980, on n'a pas mis l'accent sur la recherche pharmaceutique. Comme l'historien américain Thomas Reeves le souligne, un sondage de Gallup en 1987, montre que 43% des Américains considéraient le sida comme une punition, une régression morale. On trouve l'illustration de ce phénomène dans le refus d'informer et d'encourager l'utilisation des préservatifs.^[6]

Ronald Reagan fut relativement peu confronté à la panique soudaine provoquée par le sida. Il fut pourtant vivement critiqué pour n'avoir pas fait le nécessaire afin d'éloigner la maladie et de lutter contre l'épidémie. C'est seulement en 1988, sept ans après la découverte du virus, qu'un programme massif d'information fut entamé montrant que le sida constituait une menace pour chacun. 245 621 cas de sida ont été comptabilisés durant la présidence de Ronald Reagan et de George Bush, accusés d'avoir négligé le phénomène. En 1993, on comptait plus de 171 890 victimes du sida et d'autres maladies résultant de la contamination. Les autorités sanitaires finirent par comprendre l'enjeu interne et mondial du fléau. Celui-ci fut déclaré « comme une pandémie »^[7] par le W.H.O (World Health Organization). Avec l'apparition du sida, le monde homosexuel, visiblement le plus touché fit son entrée dans le monde littéraire et culturel.

La crise du sida a donc fortement influencé les milieux du théâtre aux USA car beaucoup d'artistes, homosexuels, ont été touchés par cette maladie : « leurs morts révèlent l'importance des homosexuels talentueux dans le monde du théâtre »^[8]; les dramaturges essayant de faire face à leur deuil, à leur peur tout en commémorant le décès de leurs collègues et en se battant contre l'homophobie régnante.

Angels in America témoigne de l'intérêt porté par les écrivains au phénomène du sida qui va désormais acquérir une qualité littéraire. Si jusque-là, les pièces avaient un ton larmoyant, Tony Kushner au contraire, met en scène un personnage malade sans pour autant être passif et soumis – grâce à quoi d'ailleurs, il finit par survivre. La description de la maladie est tout à fait réaliste sur un plan physique et psychologique. Montrer la possibilité, malgré le diagnostic de la séropositivité, de vivre encore des années fructueuses et épanouissantes était de toute première importance pour Kushner. Dans l'épilogue de *Angels in America*, Prior, un des deux personnages atteints du virus du sida, vit encore cinq ans après la découverte de sa séropositivité. D'ailleurs, il est possible qu'il vive encore bien plus longtemps que

prévu, malgré ses difficultés constantes. – La fin de *Perestroika* ne fait pas verser de larmes. Les spectateurs n'ont en effet pas l'occasion de pleurer un mort. Certaines personnes en firent d'ailleurs la remarque à Kushner : « Il n'est pas mort à la fin. Est-ce réaliste ? » Ils sentaient qu'ils étaient privés de leur scène de mort.^[9] Tony Kushner rompt avec la tragédie classique.

En traitant du sida, la pièce de théâtre de Tony Kushner est justement une injonction à combattre le sida. Mais c'est aussi un moyen de condamner l'attitude générale à l'égard de la maladie dans les années 1980 aux Etats-Unis. Kushner a souvent exprimé son mépris envers Ronald Reagan en lui reprochant d'avoir : « cyniquement manipulé un sujet et permis à la situation d'empirer. »^[10] La pièce démontre donc très bien, comment la lutte contre le sida est liée aux politiques concernant la sexualité, l'éthnicité et la société.

Le Sida et ses aspects éthiques

La maladie, comme la couleur noire de la peau, devient une stigmatisation : « un stigmate biologique ineffaçable »^[11], ce qui est à l'origine des préjugés. Le sida réactualise donc ce qu'il y a de plus archaïque dans les comportements humains : dans un processus que l'on pourrait qualifier de « dé-modernisation », la contagion redevient une pollution ou une souillure et l'on se remet à opposer le pur à l'impur.^[12] Ce fait est brillamment illustré par le personnage Roy Cohn dans la pièce, lorsque celui-ci oblige son médecin à diagnostiquer qu'il souffre d'un cancer du foie et non du sida : « Non [...] J'ai le cancer du foie. »^[13] Mais pire encore, la discrimination due au sida n'est pas seulement le fait d'hétérosexuels, on la retrouve aussi au sein de la communauté homosexuelle elle-même :

D'abord le SIDA n'est pas un fait brut que l'on pourrait exclusivement qualifier de pathologie car il est d'emblée interprété par les pouvoirs publics et les opinions en termes sociopolitiques. Tout se passe comme si le phénomène et le mot lui-même qui le désigne déclenchent immédiatement une réponse : la riposte de la stigmatisation et de l'exclusion de celui par qui le mal arrive, se propage, se répand et risque à travers sa course de relais d'envenimer l'ensemble du corps social. Mais ce n'est pas tout. La maladie honteuse réveille des réactions de haine de l'autre et des processus de condamnation morale et religieuse que l'on pensait être d'un autre âge. Il/[elle] a péché, ce n'est que justice de le/[la] condamner, de le/[la] punir en lui faisant, par la ségrégation qui précédera sa mort fatale, expier son péché.^[14]

Roy Cohn dans *Angels in America* souligne que «Le plus dur quand on est malade en Amérique, [...] c'est qu'on ne fait plus partie du spectacle. Les Américains n'ont pas d'emploi pour les malades.»^[15] Les malades sont, en effet, considérés comme inférieurs, exactement comme certaines «races» le sont. Pourtant, l'infection du VIH est tout sauf discriminatoire. En effet, elle concerne des gens de toutes couleurs, religions, croyances politiques et crée une réelle communauté : «[Le Sida] est la meilleure représentation du mouvement de l'arc-en-ciel. Le sida est le melting-pot dans lequel ethnicité, le sexe, les classes sociales, et la sexualité se sont fondus.»^[16]

Dans *Perestroika*, le sida est également représenté comme une force motrice du changement. La maladie va faire évoluer Prior de manière positive, dans la mesure où il commence à se battre pour sa vie. En ce qui concerne Roy, comme nous allons voir dans la partie *Problématique psychanalytique du malade*, c'est au travers de la maladie qu'il devient une personne plus humaine et, même s'il est surtout décrit comme l'incarnation de Satan, ce n'est pas sans ambivalence. Les spectateurs ne peuvent le condamner comme un personnage maléfique. Ce serait avoir une vision simpliste que de seulement tenir compte du point de vue de Louis : «[Roy Cohn] est l'Étoile Polaire du Mal, c'est l'être humain le pire qui ait jamais existé sur la terre, il n'est même pas humain.»^[17]

Néanmoins le public peut s'identifier avec sa lutte pour la vie, peu importe les actes qu'il a commis dans le passé. Le sida a fait de Roy une personne terrifiée et souffrante. À la fin, son identité sexuelle et ethnique sont restaurées, car il est reconnu par les représentants de la communauté homosexuelle et juive. Belize, son infirmier et ancien drag queen, ouvre la voie à la rédemption de Roy. Après avoir insulté son ennemi, il lui pardonne. Le dégoût réciproque laisse place au respect mutuel. Bien que Roy soit raciste, et qu'il essaie d'empêcher la formation d'alliances entre communautés marginalisées, Belize lui octroie le pardon : «c'était quelqu'un d'abominable. Il a eu une mort affreuse. Alors peut-être que... une reine peut pardonner à son ennemi vaincu.»^[18]

Le sida aura donc au moins appris à Belize, Ethel et Louis à pardonner. Le drag queen noir, la communiste exécutée et le juif coupable d'abandon se retrouvent pour pardonner et embrasser l'autre : «Nous voyons comment une partie du Moi se confronte à l'autre avec un regard critique et l'adopte tel un objet.»^[19] Ils ne jugent plus et c'est d'ailleurs en acceptant «l'autre» qu'ils commencent à s'accepter eux-mêmes.

À travers le sida, Tony Kushner soulève une problématique inédite qui est celle de la difficulté à aider l'autre :

On nous a dit que l'égoïsme était la clé pour toute vérité et bonté, beaucoup de gens qui n'étaient pas éduqués dans l'art du sacrifice, il leur était demandé de faire des sacrifices incroyables et de surmonter leur tendance naturelle de fuir la calamité. [...] Représenter des choses comme telles est un des devoirs du drame.^[20]

Kushner répond à cette problématique par l'attitude de Louis. Celui-ci après avoir abandonné son amant, se ronge de culpabilité. De plus, le texte de Kushner semble avoir une portée moralisatrice sur le public. Kushner insiste sur un sujet sensible, un sujet que les gens préfèrent en général éviter. Mais dans cette pièce de théâtre le public s'investit personnellement et compatit avec les malades du sida et de cette façon, les spectateurs sont obligés de repenser et réviser leur opinion concernant cette maladie. Le but est d'obtenir du public davantage de compréhension envers les gens atteints du sida et par conséquent réduire la discrimination et la stigmatisation dont les malades sont quotidiennement victimes.

Problématique psychanalytique du malade

– De la détresse initiale de Prior à la découverte de sa maladie vers un mieux être paradoxal

*Kaposi, mon chou. Lésion number one.
Regarde. Le baiser carmin de l'ange de la mort.*^[21]

C'est précisément au moment de l'enterrement de Sarah Ironson, la grand-mère de son amant Louis, que Prior prend tout son courage à deux mains et révèle sa maladie. Il a terriblement peur car il craint la mort : « J'assure plutôt pas mal, non ? Je vais mourir. »^[22] Cependant il est également terrifié à l'idée d'être abandonné par son partenaire : « J'avais peur, Lou [...] que tu ailles me quitter. »^[23] Prior est évidemment sous le choc et dans une situation de détresse extrême, car l'annonce de la contamination par le VIH risque de provoquer des effets désorganisateur particulièrement intenses et durables sur son propre psychisme. La vulnérabilité traumatique de Prior est donc maximale, car il est à la fois confronté à la mort et à l'abandon. Dans *Inhibition, symptôme et angoisse*, Freud définit la situation traumatique comme une situation de détresse où le Moi impuissant est débordé par le surgissement d'excitations d'origine externe ou interne qui ne peuvent être maîtrisées.^[24] Cependant, Prior, malgré sa peur et son angoisse essaie de garder son sens de l'humour et son ironie. Pendant l'enterrement de Sarah Ironson, il blague même, faisant des allusions à sa propre mort : « C'est lui que je veux pour mon

enterrement. [...] Oh. Les gaîtés du cimetière. Faut pas rater ça.»^[25] Son ironie et son humour sont alors un moyen de défense contre son propre traumatisme. «On peut concevoir qu'il y ait pour chacun une limite [différente] au-delà de laquelle son appareil psychique échoue à maîtriser les quantités d'excitation qui exigent d'être liquidées.»^[26] La vulnérabilité traumatique est donc variable d'une personne à une autre. En plus de vouloir conserver son humour, Prior veut également protéger Louis : «Je ne vois pas comment, j'aurais pu te ménager, mon chou. [...] Le moment est mal choisi, l'enterrement, tout ça, mais je me suis dit, tant qu'à faire, puisqu'il est question de mort...»^[27]

Lors de son choc émotionnel, douleur et angoisse se mêlent étroitement. La douleur, «pure épreuve impensable et indicible» est, selon Freud, «la réaction propre à la perte de l'objet.»^[28] La perte pourrait être la perte anticipée de soi et de ses objets d'amour et aussi de la perte de l'objet interne, qui se trouverait pulvérisé par le déferlement des excitations. L'angoisse ressentie par le séropositif Prior, est de type automatique ; une telle angoisse traumatique a été différenciée par Freud de l'angoisse, signal d'alarme donné par le Moi percevant un danger, signal qui motive l'inhibition et le refoulement.^[29] Freud précise que l'angoisse, signal d'alarme, est caractéristique des psychonévroses, tandis que l'angoisse automatique correspond aux névroses actuelles. C'est bien une telle angoisse «non psychiquement liée» qui envahit le séropositif Prior, soumis comme certains traumatisés de guerre à une menace de mort. Freud a lui-même évoqué une similitude entre les névroses traumatiques de guerre les névroses actuelles :

Il est vraisemblable que l'analyse de l'angoisse des névroses traumatiques de guerre, terme qui d'ailleurs englobe des affections de nature très diverses aurait montré que nombre d'entre elles ont des caractères communs avec les névroses actuelles.^[30]

Cette angoisse automatique peut provoquer un malaise physique, une tension plus au moins intense résultant en nausées, vomissements, sensation d'étouffement, transpiration, insomnie et dépression. Prior aussi souffre d'une dépression car il se sent soudainement exclu de la société «saine» et il devient un «marginal». Un sentiment d'aliénation persiste donc :

[...] Désolé de ne pas pouvoir me joindre à votre bande de nécrophages, ou ce qu'il en reste, mais, moi, contrairement à vous, je n'ai aucune raison de me réjouir. Laisse tomber.^[31]

Prior vit donc une sorte de «cataclysme apocalyptique» étant infecté par ce virus qui menace directement la conservation du Moi. Étant confronté à la

mort, il souffre de crises d'angoisse, il est pris de panique : « Je veux Louis. Je veux mon putain de mec, bordel où est-ce qu'il est passé ? Je vais mourir, je vais mourir, où est Louis ? »^[32] Face à la déchéance de son corps surgit une sensation d'impuissance et une angoisse envahissante :

Chevilles douloureuses et enflées [...]
Les nausées ont quasiment disparu [...]
Mes ganglions gros comme des noix [...] et
bien sûr, que je suis en train de devenir dingue.^[33]

La pression de l'angoisse automatique fait apparaître dans le cas de Prior, des rêves répétitifs et même des hallucinations, et il commence à entendre une voix. Selon Freud, des pensées sont remplacées par des hallucinations et de ce point de vue, il n'y a aucune différence entre des représentations visuelles et des représentations acoustiques :

La transformation de la représentation en hallucination n'est pas l'unique façon dont le rêve s'écarte d'une pensée vigile qui pourrait éventuellement lui correspondre. À partir de ces images, le rêve met en forme une situation, il présente quelque chose comme étant au présent, il dramatise une idée [...] : lorsqu'on rêve – en règle générale, les exceptions exigeant un éclaircissement particulier –, on est persuadé non pas de penser mais de vivre quelque chose, et l'on accueille donc les hallucinations avec une croyance entière.^[34]

Ces hallucinations font aussi peur à Prior, car il craint d'être dans une phase d'affectation cérébrale due au VIH, connue chez les séropositifs. Néanmoins, il décide de se battre pour sa vie, sa survie et de faire face à la mort. La mort devient alors dans *Angels in America* le révélateur métaphorique du mal de vivre. La mort apparaît dans un rapport indirect comme une inquiétude, un soupçon, une menace dont Prior s'attache à deviner l'ombre : « [...] Comme mes jours sont comptés, je sens une certaine attirance pour tout ce qui demeure suspendu, ce qui n'a pas de fin [...] »^[35]

La mort dans *Angels in America* est représentée sous de multiples formes allégoriques et nous rappelle l'*Eros et Thanatos* de Sigmund Freud : le pressentiment de l'apocalypse, une voix érotique qui parle à Prior et enfin l'apparition de l'Ange de la mort. À l'apparition de l'ange, Prior décide de suivre le conseil de son amie Hannah : « Et là vous luttez, jusqu'à ce qu'il cède. »^[36] L'ange tout habillé de noir, l'air terrifiant, symbolise la mort. Une mort qui est refusée par Prior, car il est « drogué de la vie ». Sa lutte physique avec l'ange symbolise sa détermination à vivre : « Je ne te laisserai point aller que tu ne m'aies béni. [...] rendez-moi ma liberté, relâchez-moi. Bénissez-moi [JE VEUX] ENCORE DE LA VIE. »^[37]

Prior est, malgré sa maladie et sa déchéance physiques, quelqu'un d'intègre, prêt à affronter les difficultés, comme une autre amie, Harper, le reconnaît très justement: «Tout au fond de vous, il y a une part de vous, la part la plus intime de vous, qui échappe entièrement à la maladie.»^[38] En termes jungiens, son «élévation» correspond à la venue à la conscience de la «totalité» du soi, parce que «la coordination du moi et du soi réalise la totalité, quels que soient les blessures et les manques. Car il ne s'agit pas de tout avoir ni d'être tout, mais d'exister selon une structure où jouent des principes opposés.»^[39] Prior devient une personne très forte, une personne qui s'accepte à part entière, un exemple pour tous, le prophète dans *Angels in America*. Christopher Bigsby le confirme:

Le refus de Prior de laisser place au désespoir, ou de nous laisser détourner de cet horrible spectre, sont des qualités qui font de lui le prophète dans *Angels in America*.^[40]

– «**Non. Le Sida, c'est ce que les homosexuels ont. Moi j'ai le cancer du foie**»^[41] **ou Roy et le déni de la séropositivité**

G. Groddeck le premier, dans un mouvement parallèle à celui de Freud, va éclairer la maladie somatique par la psychique, et en pionnier, faire passer l'idée que la maladie est d'abord l'expression d'un mal-être, l'expression d'une parole qui ne peut s'exprimer autrement.^[42]

Roy Cohn est le personnage le plus complexe et le plus contradictoire dans *Angels in America*. À l'annonce de son diagnostic, il se montre indifférent et refuse de se considérer comme séropositif ce qui est aussi étrangement lié au déni de sa propre homosexualité:

[...] ce que je suis est entièrement défini par qui je suis. Roy Cohn n'est pas un homosexuel, Henry. Roy Cohn est un hétérosexuel qui s'envoie en l'air avec des mecs [...] ^[43]

Son jugement vise donc à récuser sa maladie et son homosexualité qui sont pourtant des «faits». Le déni (*Verleugnung*) flagrant de son identité sexuelle et de sa maladie est ce que Freud a su identifier chez les enfants et puis chez les fétichistes comme étant un refus de reconnaître l'absence du pénis chez la femme. Cette notion, qui englobe plus tard tout rejet d'une réalité extérieure pénible, peut être appliquée à certaines réactions des séropositifs. Le déni peut alors constituer «un mode de défense consistant en un refus par le sujet de reconnaître la réalité

d'une perception traumatisante.»^[44] Ce déni peut donc prendre la forme d'un rejet pur et simple du diagnostic, la personne peut refuser l'idée que le virus ait pu pénétrer dans son corps, comme c'était le cas pour Roy Cohn : «Alors tu penses que je suis un junkie, Henry, est-ce que tu vois des marques ?»^[45]

Le déni peut alors ne porter que sur le danger du virus. Ce processus défensif peut revêtir la forme d'un déni d'inquiétude ; Roy ne se souciant pas de sa séropositivité, néglige tout symptôme d'alerte et ne procède pas tout de suite aux soins qui lui sont prescrits : «Oh putain, ce que je peux détester les hôpitaux, les infirmiers, tout ce temps perdu et... On perd son temps, on perd ses forces.»^[46]

«Une telle défense ne permet pas que s'opère le transfert de la libido du pôle objectif au pôle de l'autoconservation.»^[47] Le processus de déni s'accompagne d'un phénomène de «clivage du moi» : ce qui est dénié, c'est-à-dire la menace de mort trop «excitante» et donc trop insupportable, sera éjecté dans un secteur de moi séparé du reste du moi :

Le clivage du moi ou le déni et le clivage du moi nous semblent être une des formes les plus extrêmes de l'action de la pulsion de mort à l'intérieur du « moi » et donc de l'appareil psychique.^[48]

Les solutions défensives rigides, déni et clivage, entravent la circulation énergétique et mènent vers le refoulement, la dénégation : il en résulte donc une perte considérable d'énergie, un appauvrissement du fonctionnement psychique et des explosions émotionnelles brutales qui par la suite affaiblissent aussi le système immunitaire du patient, comme c'est le cas pour Roy Cohn :

PLUTOT MORT QUE ROUGE ! [...] Depuis Dieu assis sur son trône jusqu'aux démons du fond des enfers, vous pouvez tous aller vous faire foutre et vous tirer tout de suite une balle dans la tête, parce que JE N'AI PEUR NI DE VOUS, NI DE LA MORT, NI DE L'ENFER, NI DE QUOI QUE CE SOIT D'AUTRE !^[49]

Psychisme et corps sont donc étroitement liés. –Il est intéressant de voir que Roy Cohn, qui nie entièrement son identité homosexuelle, sa maladie et même son appartenance au judaïsme va mourir dans la pièce pendant que Prior tout en s'acceptant va au-delà de lui-même et survit. Même Belize qui est aussi l'infirmier de Roy se rend compte du refus et de la «dénégation» (*Verneinung*) de ce dernier :

Roy. [...] Est-ce que je vous connais ?
Belize : Votre négation.

Roy. [...] L'infirmier de nuit nègre, ma négation. Tu es venu pour m'escorter jusqu'en enfer. [...] Quelque chose de noir créé en mon absence.^[50]

Le terme «*Verneinung*» désigne tout simplement une négation, mais la traduction dénégation est préférable pour montrer la spécificité de l'inconscience : «*il s'agit de l'acte verbal par lequel un sujet, notamment un patient pendant l'analyse, énonce et récuse un état de fait qui s'avère effectif, ce qui révèle une dénégation inconsciente du refoulé.*»^[51]

Comme nous l'avons déjà vu précédemment Roy Cohn déteste les homosexuels malgré son homosexualité évidente et ne peut pas supporter quand Joe, son protégé, lui avoue son homosexualité, il en est même révolté :

JOE. Je vis avec quelqu'un. D'autre.
[...] Avec un homme.
ROY. Un homme ?
[...] J'AI DIT LA FERME.
Tu rentres chez toi. Avec ta femme.
Si tu avais autre chose en tête, tu oublies ça, immédiatement.
Ou tu vas le regretter^[52]

Par cette réaction, Roy Cohn exprime ici sa propre difficulté à assumer sa propre identité qui s'accompagne des préjugés et des stéréotypes «*auto-dépréciateurs*». En effet, Cohn est quelqu'un de très égocentrique, destructeur, sans pitié, et détesté par tout le monde à l'exception de Joe.

À la fin de sa lutte, juste avant sa mort, il a des visions d'Ethel Rosenberg, la femme qu'il a pratiquement condamnée à mort. Ces visions «*correspondent effectivement à des régressions, c'est-à-dire qu'elles sont des pensées transformées en images, et seules connaissent cette transformation les pensées qui sont en corrélation intime avec des souvenirs réprimés ou restés inconscients.*»^[53] Et même dans ces visions, il ne parviendra pas à faire la paix avec Ethel et son entourage. Il meurt seul sans reconnaître sa faute ni ses erreurs passées :

Je m'en vais, Ethel. Enfin, j'en ai enfin fini avec ce monde, après tant de temps. Tous mes ennemis se tiendront debout sur le rivage d'en face, la bouche ouverte comme les poissons abrutis [...].^[54]

En juxtaposant deux personnages atteints du sida Tony Kushner propose une réflexion plus profonde sur la maladie. La maladie du sida devient dans cette pièce de théâtre une lutte qui mène ces deux personnages à la rencontre de leur vérité intérieure, souvent douloureuse ; en se confrontant au soi, à travers la

maladie et ses symboles spontanés qui l'expriment, le moi en fait une expérience intime et tragique, car elle «représente une défaite de l'ego.»^[55] Le sida permet à Prior de grandir et de s'accepter entièrement tandis que Roy vit cette maladie comme un échec déchirant et n'arrive pas à se dépasser et meurt sans avoir goûté au plaisir de passer par-dessus sa personnalité égotique. La maladie dépasse donc dans cette pièce de théâtre la simple réalité de l'épidémie pour permettre aux spectateurs d'explorer les profondeurs de l'âme humaine.



L'ambiguïté

Effacements

Pascal Leray

Ma femme est mon plus beau des mecs

Jean-Claude Cintas

— Effacements —

Pascal Leray



Poursuivre le journal. Tenter de le poursuivre «contre vents et marées», contre la tentation de l'indicible, tentation de dire: Ceci (ce qui survient, ce que je vis) est proprement inexprimable».

Pourtant, que dire ? Il y avait une très-belle fête hier chez Inditsi -- et nous avons dansé et nous avons tous sué énormément vraiment beaucoup. Le sentiment d'amertume ne provient pas de cette soirée, pas exclusivement non mais: si j'ai été écarté, repoussé même, par cette personne que je ne désirais pas vraiment (je l'avais déjà vue d'ailleurs et hier soir je me suis montré infoutu de la reconnaître), je sais que là n'est pas l'important. Bientôt je reverrai Yisni, j'ai des papiers à lui remettre. Des choses vraiment importantes; c'est ce qui accaparera toutes mes appréhensions.

Hier. Il a plu -- un bel orage, court mais d'une violence rare par ici. C'était une grande rafale continue qui tombait de biais contre la maison. Postés à la fenêtre, nous avons regardé ça un bon moment avec Zitnsichi. Rien à dire là-dessus. Nous nous sommes bornés à estimer que l'orage avait dû éclater très près, à cause des éclairs qui étaient suivis presque immédiatement de coups de tonnerre.

Je me suis couché tôt hier; plutôt tôt -- moins que je ne le croyais pourtant. J'ai un peu poursuivi... J'ai tenté de planter des clous au mur pour accrocher des tableaux, mais le mur résistait, c'était à peine croyable. J'ai porté les coups les plus violents au mur en pensant à Ishni, je bandais, c'était sévère. Je me suis frotté contre une tringle ensuite, du coup. Je me suis endormi sur les Motets de Jean-Sébastien Bach.

Un week-end banal, mémorable en fin de compte. J'ai eu l'occasion de revoir un peu Snii et Vlijdi parce que tous les deux, ils ont perdu leur travail et ils ne savent plus quoi faire, du coup. Je les ai vus ensemble. Ils se trémoussaient bien et je m'attendais à ce qu'ils me proposent de faire quelque chose avec eux. Je crois que j'aurais refusé mais est-ce que j'en suis si sûr ? Finalement, lorsque je suis rentré, l'idée me plaisait bien -- mais je m'en suis voulu parce que dans l'ensemble, ils venaient de me faire part de nouvelles plutôt mauvaises, extraordinairement même. Je pressens une catastrophe du coup. Elle nous concerne tous mais ma

situation à moi n'est pas si claire et j'ai un peu l'impression de tout embrouiller, là-dedans.

C'était samedi. Toute l'après-midi, je l'avais passée avec Liizn et Michnihin dont nous avons gardé la petite sœur. Elle a cinq ans et elle est presque folle, tous les jours enfermée. Mais elle était très excitée et toute l'après-midi elle a réclamé après sa mère. Finalement nous étions tous très énervés. Nous avons bu nerveusement et ri et on a un peu peint, aussi.

Cette nuit j'ai rêvé d'un voyage. Il était organisé par une institution famineuse. Nous arrivions dans un hôtel situé en bord de mer, je crois. En Angleterre ? Mais dans une zone desservie par le bus, depuis la banlieue parisienne, à un point de la ligne dont les stations ne portaient pas de nom (alors que, pour ce qui est du reste du trajet, elles en portaient).

Une fois à l'hôtel, nous sommes entrés dans un vestiaire. Quelqu'un (peut-être Indvijdi) a demandé un tee-shirt à l'employé qui tenait le vestiaire. J'étais d'accord, j'en voulais un aussi. L'employé nous a montré des tee-shirts noirs et marrons. Il y avait différents types de tee-shirts noirs et marrons, toute une gamme. J'en ai choisi un noir. Les tee-shirts noirs me semblaient plus secs.

*

C'est un prisonnier maigre, squelettique même. Les images sont en noir et blanc, un peu rapides peut-être. Il a un air de crétin, au sens médical du terme. Il soulève son maillot et le laisse retomber. Il fait ça plusieurs fois (découvrant sa poitrine aux côtes saillantes).

Il y aurait un montage à faire avec tout ça. Il faudrait retirer toute référence précise à la vie sexuelle des patients. Les discussions entre les médecins et les malades, sur les pratiques masturbatoires de ces derniers, sur les viols subis, les viols commis. On ne gardera que les délires et les imprécations. À la limite, on

pourrait retenir des histoires de nourriture mais souvent elles trahissent quelque chose de sexuel. Non. On ne gardera que les délires, les imprécations. On fera quelque chose de révolutionnaire. De politique, on les montrera bien et on dira : « ce sont nos gars, voyez comme ils sont bien ! » Et on dira : « Et ils en ont subi des choses mais on a pu les rattraper, voyez ! » On ne gardera que les délires (à la limite). On fera surtout attention à ce que tout cela ne trahisse pas d'une manière trop évidente les obsessions des malades. Tout commencera avec des propos fades, bien banals.

Chez Vniidni. Mais pour combien de temps ? L'écran, je le regarde à peine en fait. Tout le reste me vient en tête et je me dis : « Vniidni n'est pas sympa à force. Peut-être que je pourrais l'aider, selon sa propre expression, à tuer un peu le temps et après ? » Il y a eu entre nous une sorte d'alliance morbide qui ne devait durer que quelques jours, au bout du compte. Avec des pertes atroces, de plus. Est-ce que moi-même, je tiens à lui répondre maintenant ? Je ne sais pas. Je répondrais sans conteste oui s'il n'y avait pas eu ces trois ou quatre semaines de folie. Je suis blessé par ce qui a – ou non – eu lieu... Je pense souvent que je devrais pouvoir dire que c'est fini, fini et j'aurais peine à croire, même, aujourd'hui, qu'il puisse en être autrement mais j'agis assez bien, sans conviction, pour que tout se poursuive. Même dans le dérobement, l'effacement.

Et même : comment pourrais-je dire non aujourd'hui, maintenant ? Est-ce que cela m'aiderait à me sentir moins humilié et est-ce que je tiens à me sentir moins humilié, même ? Est-ce bien là ce que je désire ? Il me semble quand même que des attaches se sont créées. En dépit de mes doutes, est-ce que je devrais prendre une décision brute et est-ce que j'en ai la force ? Il suffirait que j'aie le moyen de décharger un bon coup, au fond. Je pourrais aller chez Fniin – et de passer et de repartir mais où aller ensuite ? Que faire puisque ça ne servirait à rien ? Ça me soulagerait, vraiment ?

*

- Je n'irai pas. Ils me feront du mal.
- Vous sortirez ce soir, demain au plus tard.
- Comment le savez-vous ?
- Vous associez Dieu aux toilettes. C'est pour cela que vous êtes schizophrène.
- Je pourrais sans peine me passer d'aller aux toilettes pendant plusieurs jours ! Je vais très bien.

Frederick Wiseman - *Titicut Follies* (1967)

*

Une soirée difficile hier avec Vlichni. Une crise de nerfs après de longs silences. Puis une heure calme, presque tendre et de tristes moments. Je la regardais pleurer et je jugeais son attitude ; maintenant je me demande ce qu'il attendait de moi, vraiment. Certes, nous avons échangé toutes sortes de caresses, lentes ou violentes, je l'ai pénétré même -- j'étais fatigué, pourtant, et tout cela a été très machinal. J'aurais presque préféré ne pas pouvoir, au fond. Je garderai un souvenir atroce de cette soirée (en entrant dans le bus). Je me souviens aussi qu'avant de m'endormir, je lui ai demandé de ne pas me parler lorsque nous nous réveillerions. Ce matin je n'ai pas retenu le moindre rêve, ce qui m'a agacé.

Une sensation de vide, d'abandon à tout ce qui doit survenir. Désir et impossibilité combinés de dire adieu. Quel jour est-on ? Est-ce bien aujourd'hui que les poubelles passent ? Quel mois est-on à présent ? Le mois d'août ? Quel étrange mois d'août ! L'été depuis deux ans n'est vraiment plus ce qu'il était. Il s'est probablement nourri de tout ce que j'ai fait de mes étés auparavant. Il y a eu des déplacements longs dans une ville qui était à la limite de l'abandon, et je pouvais résoudre des séries entières de fantasmes solitaires alors, dans les rues, sous les volets fermés des maisons qu'on longe, l'été, le long des rues silencieuses l'été, dans l'abandon des zones pavillonnaires en été.

C'était un été accablant. Tous les étés sont accablants.

Quel est votre été préféré ?

Je me souviens de l'année 1987: j'ai manqué de me pendre et ils ont été plusieurs autour de moi à se pendre simultanément. C'était au printemps, non à l'été. -- Mais tout ceci a enflé par la suite. Je ne sais plus ce que j'ai fait de tout l'été et des étés qui ont suivi. Je sais que j'ai couru. Ou c'était il y a deux ans ? Je voulais me foutre en l'air peut-être. Ou non, pas tant que ça mais j'étais bien environné, avec la chaleur surtout, d'idées de mort, de corde, etc. Dans une sorte d'érotique, au fait ? Bon, on ne se refait pas. Aujourd'hui dans le bus, est-ce que je préfère ma situation ? Un institut de beauté, un bar-tabac, une cabine téléphonique, une boulangerie et des panneaux de signalisation, un passage ferroviaire, la grille grise rouillée d'un jardin en friche (tournant), une école primaire, une porte cochère, une station de bus sans nom (arrêt), des pavillons, la place de l'Europe peut-être, une place en tout cas, et un chantier qui vient de démarrer, et maintenant la route est bordée de platanes (tournant), une haie, des bâtiments à la façade récemment ravalée, un pont sous lequel passent deux enfants (arrêt) : les deux enfants entrent dans le bus.

On les attirera. On les prendra et on leur fera chanter des chansons salaces. On leur demandera de lire des textes. On les fera jouer et on leur dira: « Vous êtes de vraies femmes maintenant ». On les introduira -- à des techniques de civilisation. Il y a à comprendre ce que ce serait que cette « civilisation » et tous ces mêmes qui ne demandaient rien nous l'apprennent, lorsqu'ils grandissent le ventre non seulement déchiré mais dévoré, le ventre ardent et s'ils ne détruisent pas, gagez qu'eux-mêmes, ils se détruisent, qu'ils sont bons et qu'ils nous couvent bien la civilisation. On en fait une question de civilisation, ou de civilité.

Devant la porte entrebâillée de l'entrée d'immeuble, le premier bâtiment d'une cité qui paraît importante, la porte chargée de graffitis seyants finalement, deux personnes discutent.

- Pourquoi ce cercueil a-t-il des roues ?
- C'est pour faciliter le transport des corps.
- C'est impossible voyons ! Un mort ne roule pas !
- Eh bien celui-là, si. Vous savez d'où il sort ?
- Nous reviendrons l'année prochaine.
- Où allez-vous ?
- En silence.

Il n'y a ni commencement ni fin. La chose la plus ancienne dont on puisse croire se souvenir est tout à fait bénigne.

Et que dire d'hier ? Et d'aujourd'hui ? Hier: une nuit passée chez moi après une soirée au cinéma avec Lizjil, Snidilni et Knildni, et ce dernier on l'a retrouvé par hasard dans la rue près du cinéma. Je ne sais pas ce qu'il faisait ou ce qu'il comptait faire ni même pourquoi il a bien voulu nous rejoindre, ça le concerne au fond. Quant au film, c'était une histoire peut-être sordide, avec des personnages assez mauvais mais qui ne commettaient pas de crime, pas au sens propre du terme. Peut-être qu'elles se contentaient de vivre. Je n'ai pas suivi le film dans son déroulement : il y avait Lizjil à côté de moi et je ne me souviens pas bien ce qu'elle me faisait, pourquoi elle me lançait de tels regards, j'étais gêné pour elle et pour les autres ; et pour moi, surtout. Mais tout le film avait une structure un peu minimaliste, ce qui me plaisait bien ; il y avait des murs blancs en pente et des choses qui faisaient penser à François Morellet : pas de « mal foutu » surtout, à part dans le jeu des acteurs qui était sale, tout entier dans le « mal foutu » pour le coup, dégageant des séries vraiment-mal et érotiques, mais dans un érotique bien glauque, ce que l'on aimait. J'aimais aussi les trains ; ils défilaient rudement vite et on riait fort à cause de cela.

Quant à la musique... C'était de la musique sérielle, pensez-vous ! Sur le coin de l'écran, il y avait un con (quelqu'un qui jouait un rôle de con) qui énumérait les notes de la série, et il avait de plus en plus de mal du fait qu'à chaque note, de nouvelles séries se dégageaient, les unes, tirant sur les timbres, les autres organisant les attaques et les intensités, etc. Ah c'était une belle musique sans ce con dans le coin. -- Et avant d'arriver chez Svilnidi : un désir de suicide -- je

pensais faire un voyage sans retour; un abandon total. Au téléphone avec Snifni : «C'est dur ? -- Oui, c'est dur. -- Que va-t-on faire ? -- je ne sais pas.» Inutile téléphone.

Et puis il y a eu ce joli film ce matin à la télévision : on voyait deux jeunes femmes se gamahucher. Un film anglais dont l'action se déroulait dans une ambiance victorienne : cette vieille bonne femme omniprésente fait sans cesse la morale à l'héroïne. Un mari charcutier mais hideux, surtout. Un homme comme un porc, en fait. Les deux héroïnes se disaient au final : «Les hommes se transforment en porcs» et elle riaient. Elles se gamahuchaient parce qu'elles s'étaient rencontrées deux semaines auparavant dans une boucherie. Je ne sais plus ce qu'elles devaient y faire.

Après une série de solitudes que je pouvais juger violente malgré tout, malgré le calme riche de sérénité et d'ivresses diverses qui l'accompagnaient, la folie prend un nouveau tour mais je ne suis pas fou, juste malade. Si je tuais des gens aujourd'hui pour me calmer, je ne vois pas d'issue, demain peut-être je retournerai à mon travail -- je brasse des gens dans une situation de gêne souvent atroce, voyez-vous. Surtout, c'est la gueule des passagers dans le bus qui effraie, aussi tourné-je la tête brutalement à un moment. Non, je ne parviens pas à lire. Je serai en retard, tant pis. Ce soir nous nous retrouverons avec Ziqnihi et nous visiterons un centre culturel (je crois) (je ne sais plus lequel d'ailleurs).

D'où viennent les idées justes ? Tombent-elles du ciel ? Non. Sont-elles innées ? Non. Elles ne peuvent venir que de la pratique sociale, de trois types de pratique sociale : la lutte pour la production, la lutte de classes et l'expérimentation scientifique.

Mao Tse-Toung, «D'où viennent les idées justes», in *Cinq essais philosophiques*, Éditions en langues étrangères, Pékin, 1976, p. 291.

Dans le bus. La circulation est bien fluide et quand bien même elle ne le serait pas, pourquoi est-ce que je devrais m'en faire ? Tout à l'heure il y a eu une sorte de tremblement mais rien de grave, finalement, une petite secousse. Un tremblement, rien, presque rien enfin. Un tremblement, et puis... il y avait deux gars qui faisaient des trucs marrants, dans le fond et je les enviais, mais je me sentais mal à l'aise surtout. C'est que je me sentais drôlement transformé depuis la dernière fois où Jnidni m'avait demandé de jouer la femme pour lui. J'avais même mis la robe pour lui complaire et je m'étais dit qu'avec ça, il se pourrait que j'écrive un roman. Mais ça n'était pas drôle. Sa brutalité m'avait surpris. Il me pinçait les seins et ce sont des manières que je n'apprécie guère, au fond. Alors ça n'a pas duré. Voilà qui ne pouvait pas durer, en effet ! Mais le lendemain je me suis réveillé et j'étais plutôt mal, mais rien de grave, non. Plutôt de la fatigue. J'ai regardé ma peau et je l'ai trouvée belle, plus que d'habitude. Donc, je l'ai caressée et au bout d'un moment, je me suis senti ridicule. Comme si -- et c'était de cela que j'avais l'impression -- il avait fallu que ce soit Pminzild là en train de me regarder et même, de prendre des notes sur mon compte ? Mais non.

Des gens affirmeront qu'un diable les tourmente (les possède). Quand ils auront à dire de quoi il en retourne, ils s'y prendront naïvement et ils commenceront à dire : « Satan ! Satan ! » en dansant comme des idiots ou des mystiques. Et il faudra entrecouper les bandes de scènes vertes, pour donner une bonne allure à ces crétins. À cause de la hiérarchie surtout, qui attend de bonnes choses. Pas des crétins hilares, bornés, maniaques. On s'emploiera à faire de ces gens des gens corrects. Le standing est à ce prix.

Lundi. Après un week-end passé avec Jniid chez elle, je suis parti (il était huit heures vingt) et j'ai acheté un ticket hebdomadaire que j'ai inséré dans ma « carte de transport » ; j'ai pris le métro. Changement à Stalingrad pour Bobigny. Le bus (le 134) jusqu'à Suzanne Buisson. De là, j'ai marché dans la boue. Du coup j'ai fini par rejoindre un petit bureau pas très propre où des gens défigurés venaient me voir et me criaient aux oreilles, ce qui m'a semblé doux à entendre, étrangement. Je mangeais devant eux, une femme frappait un homme derrière la vitre du bureau (j'ai beaucoup ri enfin). J'ai vu un homme sans lèvres. Il n'a parlé que très longtemps après s'être assis. Je lui ai dit que nous avions un scénario pour

lui. Un rendez-vous fut arrêté. L'heure tournait. Je suis arrivé chez moi vers une heure et demi et j'ai mangé en regardant un vieux documentaire où l'on voyait des maniaques délirer dans une sorte d'établissement spécialisé mais très mal équipé, où les gardiens se comportaient comme de vrais fous et où les médecins interrogeaient tout le monde avec une précision scrupuleuse et obscène, en sorte qu'à la fin, on ne savait plus vraiment qui était qui. J'ai appelé Igny pour lui parler de ça. J'ai pris une douche ensuite. Je me suis brûlé le dos avec de l'eau très chaude.

En me rasant, je faisais exprès de me couper les joues. Des morceaux de peau entiers venaient et venaient. Je suis parti le lendemain à huit heures quinze. J'avais rendez-vous avec des agents de l'État. Nous avons discuté des heures pour n'aboutir à rien mais j'ai fini par sortir un poignard et les ai liquidés tous les trois, l'un à la suite de l'autre. Je me suis enfui dans une grande gabardine grise. Mais il me restait cinquante francs maintenant ! Et je me sentais mourir de faim. J'allais perdre mon travail. Je ne savais plus quoi faire. Je suis rentré chez moi et j'ai fait cuire du riz en pensant à Dviniï surtout; je l'ai huilé jusqu'à ce que je me sente parfaitement écœuré, comme lorsque j'avais déversé de l'huile sur le ventre de Jniid qui me plaisait.

Je n'ai rien mangé du tout, au final ! Je me suis laissé tomber dans un fauteuil en me disant : « C'est la faute de l'œil ! C'est la faute de l'œil ! » Et j'ai... un peu poursuivi de regarder ce film documentaire. Je ne me déplace plus beaucoup aujourd'hui. Hier j'ai fait à peu de choses près le même trajet que la veille; inutile de recommencer.

Parce qu'hier j'ai effectué une série de démarches qui m'ont laissé un goût amer en bouche: je ne voudrais pas recommencer. J'ai couru, d'un bureau à l'autre d'une administration immense, où l'on me disait en ricanant : « Revenez ! Écrivez ! ». Je me suis effondré vers quatre heures dans l'après-midi. La chaleur était épouvantable. Deux branlettes consécutives (sommeil interstitiel: combien de fois par jour ? -- Parfois trois, monsieur. -- C'est beaucoup trop !) Une bonne crise de nerfs finalement. – Coup de folie le soir; scène de pleurs jusqu'à neuf ou dix heures. Un rêve: je me rasais au sang, juste comme la veille. La situation devient tout à fait intenable et ne me laisse rien au bout du compte: ni sérénité ni

fierté ni amour ni folie ni argent ! -- Rien. Mes relations avec le reste du monde sont devenues exécrables je crois ; je m'aperçois un jour en lisant je ne sais trop quelle gazette que ce qui me reste à gagner (et encore) aujourd'hui, ce serait la folie, enfin. Je criais hier « Folie, folie ! » dans le métro mais je ne savais pas ce que je disais, voyez-vous ? Et je n'étais pas dingue non mais : si j'ai été plus que violemment rejeté par quelqu'un que je tentais d'approcher dans le métro hier, un soir de pleine lune, ce n'est pas simplement que j'étais ivre. Il y a autre chose. Voir.

On tournera un film là-bas. Quelque chose qui résume ce que nous avons pu faire. En 1987, je me souviens, plusieurs personnes de mon entourage ont disparu. Je pourrais situer ce point comme celui d'un basculement. Mais dites, la nature de ce basculement est difficile à définir tout de même. Je n'ai pas tellement changé de bain après tout. Non, non -- je me suis souvenu un peu mieux, c'est tout. Autour de moi les gens riaient et ensuite criaient. On va donc faire des interviews avec tous ça. Ceux qui ont basculé, on les prendra et ce ne sera pas gratuit, si on leur fait subir des supplices quelconques. Non ; et je parierais bien au changement maintenant -- mais dans quel sens ?

(à suivre)

Jean-Claude Cintas

Ma femme est mon plus beau des mecs

Avant-propos

Des attributs homosexuels dans la pratique du sexe et du dialogue érotique dans un couple hétérosexuel. Contre-pied. Ici le poète, tantrique, transfuge et magnifie les pratiques sexuelles relatives aux homosexuels dans celles d'un couple hétérosexuel qui dîne à la lumière d'une bougie aux confins d'un bois. Seuls, au bord de la nuit. La soirée ne fait que commencer. Le désir des protagonistes est, ici, sanctifié dans ce long poème suggestif et fort excitant couché sous l'emprise de la seule écriture automatique. À l'instinct. Le poème ne laisse volontairement planer aucune ambiguïté dans le dialogue et le rapport érotique des personnages de ce couple complètement envoûté, autour d'un met alcoolisé, par leurs pulsions sexuelles réciproques. Homme/femme, homme/homme, femme/femme, ni masculin, ni féminin, hermaphrodites, interchangeable, les rôles sont interchangeables dans ce poème infiniment sexuel. D'un bout à l'autre, le poète s'essaie, par ses choix prosodiques, à l'orgasme littéraire veillant à entraîner le lecteur dans cet élan paroxystique. Le poème s'arrête après un deuxième orgasme sur « Ma femme est le plus beau des mecs » alors que le repas n'est pas fini, la soirée ne fait que commencer et la nuit est tout juste entamée... invitant le lecteur à poursuivre, lui aussi, l'histoire et l'émotion déclenchée.



Effluves d'un Whisky écossais pur malt
Martini rouge on the rocks
Tchin
Brise d'été
Fouet de douceur
Tchin
Le jour se couche
Tchin
La nuit se réveille
Tchin
Mots de rire
Mots de soupir
Parle
Laisse-moi dessiner le contour de ta joue
Du bout des ongles
Frisson
Duvet dressé
Laisse-moi descendre dans ton cou
Parle
Continue de parler
Sous mes ongles guitaristes perle ta peau
Peau d'orange
Peau d'orange bleu nuit
L'ongle griffe ton épaule
Mouille
Mouille tes lèvres au Martini rouge
Mouille encore
Mouille sous le frisson du soir jusqu'au fond des entrailles
Mouille
Frissonne sous la lumière évanescence du soir
Mouille
Hume
La lumière du soir se soustrait à la lumière de la bougie

Hume mon haleine à la lumière de la bougie maintenant reine de la nuit
Flamme de bougie balayée par la brise du soir
Volatile
Anarchique
Tout émoustille dans le noir alentour
Seuls sur la terre
Seuls au milieu des bois
Seuls et sans lois
Martini on the rocks
Carillon de glace
Maracas cristallines
Trace d'alcool sur le verre transparent
Trace de doigts
Trace de toi
Malt écossais évanescant dans la brise estivale
Trace de moi sur le verre
La bougie absorbe complètement le jour couchant de sa flamme ondulante
Bougeoir verginal toujours planté là
Statut de la liberté
Oriflamme d'ivresse pointé vers le ciel
Sexe enflammé léchant la brise
Parle
Laisse-moi te griffer
Continue et parle
N'arrête pas le flot
Gorgée de pur malt
Une de plus
Glups
Humer
Volutés alcoolisées maltaises
Tremper les lèvres
Humer
Tremper les naseaux

Griffures des sens
Hum
Sang contaminé
Sens retournés
Parle
N'arrête pas le flot des mots
S'enivrer à tes mots
C'est beau
C'est bon
Utopique
Nirvana
Paradisique
Parle, tu m'excites
Parle de cette voix sans issue que celle de me séduire
Continue
La lumière verginale de la bougie dessine ton visage flottant dans le noir
mi-ombre
mi-démon
Caresser la bougie
Tu as raison
Encore caresser la bougie
Coulée dégoulinante soudaine
Caresser encore
Tu as toujours raison
Ne pas perdre la raison
Bougie fondue
Projection sur la nappe au pied du bougeoir
Projections
Traces blanches
Tâches blanches
Amoncellement de cire immaculée sous la brise volubile
Encore caresser la bougie dans le noir assiégeant de la nuit
Seuls et uniques

Regards scintillants
Regards caressants
Regards confondus
Voir au-dedans
Au-dedans de l'autre
Glups
Puis humer sans relâche
Humer
Effluves d'alcool et phéromones
Salope
Tu n'ès qu'une salope
Coupelles vides évaporées d'un alcool aphrodisiaque
Ta main
Oui, ta main
Ta main, en un éclair, descend ma fermeture
Ta main sous la toile de lin
Ta main griffe sous la toile de lin
Ta main saisit tout sous la toile de lin
Ta main caresse fort sous la toile de lin
Va, viens
Salope
Tu n'ès qu'une salope
Oui, tu acquiesces
Va, viens de ta main
Salope
Tu n'ès qu'une salope
Oui, oui, oui
Trois fois oui
Ta main va et vient sous la toile de lin
De la toile de lin, mon cierge s'extirpe
Ta main caresse et va et vient
Caresses nouvelles
Caresses infidèles

Caresses brûlantes
Salope
Tu n'es qu'une salope
Ivresses des mots
Ivresses de l'instant
Ivresses soumises
Mon cierge brûle de sa flamme libidineuse
Tout est permis
Tous les coups bas sont permis
Même les plus bas
Salope
Suce sans te soucier du monde
Suce le cierge allumé
Engorge-toi et mouille-moi
Mouille-toi et coule en même temps
Engorge-toi mon cierge en apéritif
La soirée ne fait que commencer
Mouille encore mouille
Engorge-toi à t'en racler les cordes
Vocalise-toi de mon cierge
Gorge profonde engorgée d'un sexe
Écoeure-toi dans cet engorgement
Écoeure-toi aux plaisirs insondables de la fellation
Charge-toi
Charge-toi
Charge-toi
Prends
Charge
Prends
Salope
Suce sans te soucier du monde
Suce sans te soucier du monde
Suce sans te soucier du monde

Ah

Ouh

Ah

Malaxe mes testicules gorgés de foutre

Malaxe et engorge-toi

Malaxe

Aïe

Douleur déchirante

Aïe

Et de ton autre main se détache un doigt

Puis deux

Deux doigts tendus comme des lances

Deux doigts qui s'introduisent au-delà du périnée

Ah

La bougie éclaire de ces mouvements ta bouche hydrophile

Absorbant mon cierge sous les frôlements testiculaires

La bougie éclaire de ses mouvements tes doigts pénétrants

Pénétration anale

Palpation prostatique

Fellation associée

Brûlure intérieure

Transe cosmique

Prisonnier sexuel

Objet sexuel

Provocation de désir infini

Provocation

Prolongation

Encore et encore

Ah

Prolonger

Encore et encore

Ah

Soumission provoquée

Manipulation des désirs
Maître-chien
Ah
Joue de tes énergies
Charge et donne
Donne et prends
Prends et charge
Ah
Vibrations perforantes
Vibrations dévorantes
Vibrations envoûtantes
Vrille anale
Ah
Virer de bord
Ah
Salope
Tu n'ès qu'une salope
Oui, oui, mais oui
Mordu goulûment
Déchiré analement
Malaxé sauvagement
Ah
Limites
Dépasser les limites
Se perdre au-dedans
Perdre connaissance
Prendre connaissance de contrées repoussées
Découverte de nouveaux mondes
Ah
Aïe
Surprendre son être
Le perdre à l'autre
S'en remettre à l'autre

Ah
Tu me tiens
Tu me tiens dans tes va et vient
Tu me tiens comme on tient un chien en laisse
Maître-chien
Tu me tiens salope
Tu aimes ça
Tu pousses loin
Trop loin
Tu aimes ça
Aïe
Ouh
Soumis l'insoumis aux dictats du plaisir
N'être plus que toi
Disparaître de soi
Dépouillé de soi
N'être plus qu'une énergie primale
Ne vivre que d'énergie aux confins du suicide
N'être plus rien que son énergie vitale
Se perdre à s'en exploser les neurones
La flamme de la bougie vacille sous la brise orgasmique
S'en foutre
Sans éjaculation
Orgasme
Orgasme seul
Foutre préservé
Énergie réservée
Caravane de lune perdue dans le désert
La sagesse s'épanouit
Les tympons sifflent
Aaahhh
Tes yeux se lèvent
Satisfaits sous la lune gibbeuse

Mouillés de luxure
Dissipés peu à peu
Salope
Tu n'ès qu'une salope
La soirée ne fait que commencer
Le ciel a retrouvé ses étoiles
Allumer une autre bougie dans le noir silencieux
Craquer l'allumette
Ah, que la lumière soit
Revenir à terre
Atterrir sur terre
Effluves d'un Bordeaux Maucaillou
Coulures d'alcool sur le flanc bombé du verre à pied
Humer, humer
Hum
Humer
Reparle-moi
Parle-moi
Parle, tu m'excites
Tchin
Cliquetis du cristal bombé
Ponctuation sonore dans la nuit
Point d'exclamation extatique
Tchin
Lèvres happant les effluves du vin
Tourbillons d'ivresses
Bacchanale de saveurs
Tes yeux m'absorbent de sexe
Tes yeux débordent de sexe
Rageurs
Prêts à en croquer de nouveau
Salope
Tu n'ès qu'une salope

Le vin au palet s'écoule
Gloussement d'air
Vapeurs boisées et terriennes
Hum
L'air engrange les poumons
Soupirs d'appréciation
Hum
Aux marches du palet des sens
Écoulement dans l'arrière-gorge
Tes yeux
Tes yeux parlent
Toujours tes yeux débordant de sexe
Tchin
La nuit est pleine de noir
Intense sous la lumière de la bougie
Tchin
Mots de cire
Mots de soupir
Parle
Laisse-moi dessiner le contour de ta joue
Parle
Laisse-moi dessiner le contour de ta nuque
Ne cesse de parler
Parle
Ton visage est seul sous la lune
Ton visage de lune
Quelle lune
Parle
Bois du Maucaillou
Bois
Goûte le goûteux magret de canard
Goutte
Mais parle, que je te boive

Que tu m'abreuves
Mais parle donc
Saoule-moi en n'en plus pouvoir de désir
Parle-moi
Parle, tu m'excites
Restaure ton corps d'un magret de canard
Accompagnements goûteux
Brocolis mousseux
Champignons hallucinogènes
Croque de tes dents sucreuses
Croque comme si ce fût mon cierge
Goûte aux plaisirs de la table
Sans gêne
Sans reproche
Laisse-moi dessiner le contour de tes reins
Imagine-moi retourné par l'envie que tu provoques
Comment tenir dans ce dessein
Laisse-moi dessiner les contours de ton cul
Avant que vienne le dessert
Fruit de l'imagination
Laisse-moi dessiner
Laisse-moi dessiner
Baigner dans tes yeux humides du désir invincible
Salope
Tu n'ès qu'une salope
Entretenir l'indicible désir
Jouer sa vie à l'autre
Le rendre fou à lier
Salope
Tu n'ès qu'une salope
Fourchette empalée d'un mets portée à ta bouche
Suce
Oui, suce la fourchette maintenant vide

Suce pour envahir tous les espaces des sens
Suce
Sens-tu ma main vagabonde
Ne me laisse plus dessiner tes formes à ma seule imagination
Sens-tu ma main vagabonde dans l'entrecuisse
Poursuis ton mets
Ma main vient te dévoyer
Mais c'en est beaucoup
Tu te dresses au bord de la table
Le désir tétanise
S'y soustraire maintenant
Lâcher tout
S'extraire de soi
Salope
Tu n'es qu'une salope
Sur le dos à même la nappe immaculée sous la nuit
À même les monticules de bougies fondues
Jambes relevées et écartées
S'offrir comme un morceau choisi
Comme un Maucaillou
Comme un magret de canard
Comme des brocolis accompagnés de champignons
Croquer le désir
Le désir n'est qu'esprit
Partition libre
Ad libitum
Cierge tendu sous la nuit
Cierge tueur de désir
Cierge enflammé
Chalumeau du plaisir
Aller où tes doigts le conduisent
Cierge durci d'envie
Aller où tes doigts le conduisent

Là
Oui, là où tes doigts l'exigent
Au-delà du périnée
Bouche anale ouverte
Bouche anale ouverte d'appétit
Impatiente bouche anale
Aspirateur
Ah
Cierge pénétrant
Cierge percutant
Cierge s'enfonçant
Cierge déroulant
Empaler l'espoir dans cette bouche tèteuse
Dans cette bouche suceuse
Cul suspendu
Salope
Tu n'es qu'une salope
Suce de ton cul et prends
Prends et suce de ton sphincter
Allume le cierge à le faire fondre
Allume-le
Cierge limeur
Cierge ferrailleur
Cierge enculeur
Marteau piqueur d'amour
Laisse-moi dessiner les contours de tes hanches
Y accrocher mes mains pour mieux t'enfourcher
Y accrocher mes mains pour mieux te dominer
Y accrocher mes mains pour mieux t'enculer
M'engorger dans ton cul
Salope
Tu n'es qu'une salope
Crier à gorge déployée

Tu peux
Crier
Oui, tu peux
Au fond des bois, nul ne t'entend
Seuls
Sous le couvercle étoilé de la nuit
Seuls
Tu peux encore crier
Scintillements dans tes yeux révoltés
Scintillements dans tes yeux retournés, à l'envers
Scintillements dans tes yeux débordants de sexe
Dégoulinants de sexe
Hum
Plein les yeux et plein le cul
Prends et suce de ton sphincter mon cierge minaret
Déverrouille les tabous tout au fond de ton cul
Sodomie désirée
Sodomie exigée
Sodomie, sodomie, sodomite
Tes doigts m'ont conduit à ton cul
T'enculer, quel honneur
Vibrations telluriques sous les coups de mes reins
Vibrations délirantes
Encore et encore
Oui
Encore
Vibrations transcendantes
Vibrations anales
Explosion orgasmique d'un anus éclaté
Explosion de ton corps propulsé hors de lui
Explosion délirante
Encore et encore
Puits de plaisir orgasmique d'un anus absorbant

Puits de plaisir
Cris de plaisir
Salope
Tu n'ès qu'une salope
Mon cierge paroxysmique décoche son orgasme
Mon cierge paroxysmique retient sa semence
Retient sa semence
Orgasme paroxysmique s'ensemence en toi
Orgasme paroxysmique sans semence
Orgasme sodomite sans semence
Sans semence
Ah
Se réserver
Ne pas s'en foutre
La nuit ne fait que commencer

Et ma femme est mon plus beau des mecs !

L'humour

Tite annonce
Serge Meitinger



Tite annonce

Serge Meitinger

[L'action de cette nouvelle se situe dans l'île de La Réunion et la plupart des traits référentiels sont empruntés au contexte réel.]

Il découvrit avec surprise et inquiétude sa propre petite annonce dans *Le Gratuit*, le supplément hebdomadaire d'un des grands quotidiens de l'île, distribué par la poste dans 160 050 boîtes aux lettres, sous la rubrique « Messages » : « *Voudr. faire votre connaissance, JF en jean blanc, haut noir, vue au glacier du Colosse le 21/02 à 15h50, moi JH brun face à vs* ». C'était la première fois qu'il osait et cet étalage inédit de son désir lui parut tout à coup indécent : il était exposé nu sur la place publique à des milliers de regards... Il se rassura vite en pensant que son annonce ne s'adressait qu'à une seule personne et que, tout compte fait, il y avait peu de chances (peu de risques ?) qu'elle la lise, qu'elle se reconnaisse et comprenne, qu'elle réponde...

Quand, quinze jours après, il reçut une lettre – enveloppe toilée saumon et parfumée bien que l'écriture grossière de l'adresse ne fût pas féminine (celle bien sûr de l'employé du journal qui assurait la transmission) –, il revêcut toute la rencontre. Assis sur l'une des chaises métalliques, si inconfortables, du glacier

du Colosse à Saint-P., un complexe commercial associé à plusieurs salles de cinéma, en ce milieu d'après-midi d'été, juste après un film (lequel ? il a déjà oublié !), il s'ennuyait devant une glace plus grosse que son appétit. Il était seul, à son habitude, et passait machinalement d'une fesse sur l'autre lorsqu'il la vit et fut tétanisé. Elle s'assit à quelques mètres de lui sur l'une de ces horribles chaises malcommodes et grinçantes mais son allure, la tournure déliée et souple de ses gestes, son parfum même qu'il pressentait donnaient à son mouvement une aura de légèreté et de rêve. Il ne put détacher son regard de cette présence, d'elle seule présente à cette heure dans ce monde banal et dégradé, animé de fantoches. Sans chercher le contact, sans risquer sur place la rencontre (elle n'était pas seule, elle !), il la dévora de toute sa puissance et se gava de son image mouvante égale, supérieure à son désir : il se grava dans les yeux, l'esprit et le cœur, le jean blanc qui moulait une ferme croupe plutôt carrée, le haut noir gonflé d'une poitrine un peu flottante mais généreuse et légère à la fois, respirante... Il ne vit pas le groupe de filles efflanquées et un peu fofolles qui l'accompagnaient et minaudaient assez sottement, il ne la regarda pas non plus vraiment au visage, notant seulement sans y prêter une attention soutenue qu'elle avait la peau blanche, trop blanche même, et des cheveux blonds qui laissaient l'impression d'être teints...

C'est en ouvrant la lettre qu'il se rendit compte avec terreur qu'il n'avait pas mémorisé ses traits, son allure seulement, prise et comme sculptée dans cet ensemble noir et blanc qui scandait sa silhouette, et il se dit douloureusement qu'habillée autrement, il ne la reconnaîtrait même pas. La lettre, écrite en une cursive moulée et affectée, était d'une prudente banalité : la belle se présentait à peine, elle avait vingt-quatre ans, habitait l'est de l'île et avouait qu'elle n'avait pas vraiment remarqué son adorateur muet mais suggérait qu'un rendez-vous était possible à condition que le jeune homme brun se présente, lui, plus intimement et qu'il joigne une photo. Une adresse était indiquée, celle d'une certaine Jo, à Saint-A. Se présenter ? Il entra dans une perplexité inquiète, car que dire qui pût l'être sans se disqualifier ? Il était né, le jeune homme « brun » c'est-à-dire « noir de peau » dans l'idiome local, à Madagascar d'un père réunionnais et d'une mère malgache, il y a déjà vingt-huit ans ! Conduit ici, dans cette île où il ne connaissait personne, à l'âge de dix ans et placé d'office, par un père qui ne tenait pas plus que ça à s'occuper de lui, à l'École militaire du Tampon où il resta huit

ans, jusqu'au bac. Puis les classes préparatoires à la formation des pilotes de chasse à Salon de Provence, puis l'inscription en licence d'allemand à Montpellier et en études d'économie. Mais il a tout raté, tout entrepris, rien terminé... Il n'est devenu ni pilote, ni prof, ni cadre... Revenu dans l'île, il fut accablé plus de trois années entières par une maladie psychosomatique d'un type rhumatismal qui l'empêcha même longtemps de se tenir debout. Il va mieux depuis bientôt deux ans grâce aux médicaments d'un marabout. En attendant, érémitique, vivant dans une solitude à couper au couteau en un petit appartement propre où il reste le plus souvent comme l'oiseau en cage mais un oiseau sans ailes qui ne peut pas même s'envoler quand la porte s'ouvre, quand la porte est ouverte car elle l'est... Il ne cesse, de fait, de former des projets ni démesurés ni inaccessibles, pour un avenir apparemment tout proche, mais chaque matin, au lever, il remet, il diffère le geste, l'action ou le mouvement relativement simples à accomplir et qui enclencheraient le processus... Comment dire, avouer tout cela ?

Une photo ? Était-il seulement encore le beau garçon qu'il avait été à dix-huit ans quand tous se tournaient en souriant vers le svelte métis au teint foncé mais aux traits délicats et aux cheveux lisses, pas trop musclé mais finement et fermement architecturé ? Il avait alors été poursuivi d'assiduités féminines mais y avait peu répondu, en raison de la claustration du pensionnat militaire, de sa timidité et de la rigueur de son éducation. Il avait été élevé dans les rites et les devoirs d'un catholicisme formel qui faisait du péché un crime légalement poursuivi et du pécheur un inculpé toujours voué à l'indignité même après repentir et pénitence. La plus grave des fautes était la tentation de la chair et la parole, la pensée, l'image mentale tournées vers le sexe (on disait le vice) étaient pires que l'acte car on voulait y lire la marque d'une perversité intrinsèque qui rongerait l'être au plus profond... Aussi le jeune garçon, l'adolescent puis le jeune homme s'était-il au maximum abstenu de penser aux filles, de parler d'elles, de leur parler... Il est vrai qu'un labeur scolaire acharné remplissait ses heures et usait ses forces vives, incitant à l'oubli et au sommeil des sens. Pourtant ses propres pensées le faisaient parfois blêmir même quand il était seul ; et l'enchaînement presque mécanique de ses actes l'effrayait quand la nature parlait et qu'il se soulageait maladroitement, sans éprouver de plaisir. Il y eut bien, un temps, la bouche toujours accueillante, humide et profonde d'un camarade qui aimait à rendre service à nombre de ses

copains, bouclés comme lui à l'internat, et qui les entraînaient dans les toilettes ou les champs de canne lors de leurs sorties et escapades. Mais la honte et le remords annihilèrent tout de suite la jouissance et il s'enfuyait chaque fois littéralement paniqué. D'ailleurs, même avec le recul du temps, il n'y pensait jamais sans une grimace de dégoût. Son expérience des femmes était donc très limitée : il avait eu à Montpellier une amie de cœur mais leurs relations étaient restées platoniques, à son grand soulagement. Les quelques fois où il avait répondu à des avances précises et circonstanciées, il s'était laissé aller, laissé faire par des filles plus expertes que lui mais n'en avait gardé qu'une vague impression d'écoeurement : le contact des chairs nues et suantes, les poils, les remugles corporels, les écoulements physiologiques, l'allure, la forme et la couleur, le comportement souvent déconcertant des parties intimes exposées à la vue, offertes au toucher de l'autre, et tous les problèmes liés à la friction de deux épidermes comme à la pénétration le désarmaient presque jusqu'à l'impuissance. Depuis son retour en l'île, après ses études ratées, à cause de sa maladie, il avait vécu dans l'abstinence, hors de toute présence féminine et, bien qu'il ne cessât de proclamer à qui voulait bien l'écouter que c'était horrible de vivre ainsi sans femme, il se savait aussi velléitaire en cette matière que dans les autres...

Et quelle photo ? Il n'en avait pas sous la main ou seulement des anciennes. Il voulait être honnête et ne pas offrir de lui une image menteuse. Il se prit donc à s'examiner au miroir et, pour la première fois depuis longtemps, il constata ce qu'il était devenu. Certes il n'avait plus l'élégante sveltesse de ses dix-huit ans mais il avait tout de même perdu les kilos disgracieux accumulés pendant sa maladie et son visage comme son corps, redevenus fins, restaient agréables à voir. Il se déshabilla même pour se regarder sous toutes les coutures et fut surpris de cette soudaine indécence envers lui-même qui, cette fois, le stimulait. Il pensa (en blémissant, une fois encore) se faire photographier (mais par qui ?) en maillot de bain et s'imagina ainsi (presque) nu devant elle. Il pensa à un portrait en pied mais habillé (simplement et avec goût), ou à mi-corps en légère contre-plongée, et opta pour la solution neutre, sobre de la photo d'identité. Il ne voulait ni choquer ni excessivement surprendre celle qu'il voulait plus que tout connaître. Il se présenta donc en soulignant ses avantages : son niveau d'études, son sérieux et sa

tempérance ; en estompant ses carences : il expliqua qu'il cherchait un emploi enfin à la hauteur de sa qualification et, s'il ne conduisait pas, c'était pour des raisons de santé. Il fixa un rendez-vous à Saint-D., en un lieu public et plutôt passant qui ne compromettrait personne, un jardin public en bord de mer et en ville, près d'un parking (ce qui, en cette île placée sous le diktat absolu de la circulation automobile, était d'une fort appréciable commodité).

Il se prépara pour cette rencontre avec autant d'émoi qu'un adolescent à peine pubère qui se rend pour la première fois *avec une fille* à une soirée. Il s'aperçut d'ailleurs que c'était vraiment la première fois qu'il donnait un tel rendez-vous et allait s'y rendre. Il veilla à s'habiller sobrement, à faire tenir sur sa personne les signes d'une modeste décence et les promesses avenantes d'un tempérament calme et réfléchi. Pendant qu'il attendait, largement à l'avance, à l'endroit qu'il avait lui-même déterminé, il eut par deux fois un impérieux besoin qui le contraignit à s'écarter avec la peur vibrante de manquer son but. L'heure arriva et il commença, le cœur battant, le ventre lourd à nouveau, à compter les minutes, à guetter tous les véhicules en tentant d'y discerner celle qu'il attendait. Ce n'est qu'au bout d'un gros quart d'heure qu'il vit s'avancer presque jusqu'à lui une petite 205 rouge, pleine à craquer de formes féminines criardes (dans son émotion, il n'arrivait même plus à distinguer les individualités), et en sortir d'une façon bizarre, comme un diable sort de sa boîte, une jeune fille en jean blanc et haut noir. La voiture fit marche arrière en vrombissant et s'éloigna avec sa cargaison agitée et roucouillante. C'était elle et ce n'était pas elle : il en resta cloué. Elle s'approcha et s'adressa à lui, disant qu'elle le reconnaissait, et c'est ainsi qu'il la reconnut à son tour, malgré la voix un peu éraillée et discordante, et surtout une allure qui lui parut moins souple, moins légère que dans son souvenir. Mais il entra alors dans l'orbe magique de son parfum, dans le monde de son odeur, un bouquet impérieux d'émanations charnelles retenues et amplifiées par les étoffes et orchestrées par la senteur sur tout son corps largement répandue. Il entra dans le halo de cette féminité avec le désir de n'en plus sortir jamais, de se laisser bercer à l'infini comme un enfant insouciant. Et il ne put retenir vraiment tout ce qu'elle lui dit, ce que lui-même dit, tant il était subjugué par cette aura quasi palpable. Il ne fixait pas non plus son regard sur le visage mais ses yeux étaient fascinés par les mouvements onduleux d'une poitrine aérienne et mobile qui paraissait

sans cesse sur le point de s'envoler et ses mains ballantes et frustrées en rêvaient déjà. Cette présence patente l'éblouissait, l'arrachait à lui-même, l'anéantissait. Ils échangèrent, de fait, quelques banalités, quelques points de repères assez évasifs mais avouèrent l'un l'autre se convenir assez pour envisager un autre rendez-vous, plus intime celui-là. Car la belle était pressée, ses amies devaient revenir la chercher... La demi-heure passa en un éclair, telle une unique seconde arrachée au cours du temps, et elle repartit comme elle était venue, laissant tout de même des coordonnées téléphoniques et la promesse d'un proche revoir. Une fois que la 205 fut partie, secouée par un rire général, penaud, dérouté, vaguement inquiet, il crut longtemps avoir rêvé.

Au retour en son petit nid vide, il tenta de faire le bilan de cette entrevue et il lui revint des bribes d'informations, des impressions, des fragments d'images et comme des plans fixes. Il se rappela qu'elle lui avait dit travailler au téléphone en tant que standardiste et qu'hôtesse, que ses horaires étaient assez excentriques puisqu'elle exerçait ses fonctions plutôt en soirée et le week-end. Elle lui avait fait part de ses goûts culinaires et esthétiques : elle restait dans la moyenne de sa génération et il se sentait un peu supérieur en raison de sa culture et d'un esprit critique qu'il estimait mieux informé donc plus solide. Il se rappelait les intonations qui lui avaient semblé curieuses, des gestes brusques et apparemment incontrôlés, des mouvements des membres qui avaient quelque chose de brutal, de non apprêté et qui allaient contre l'idée même de coquetterie alors que les propos s'efforçaient de polir une image douceuse et sans aucune âpreté. Il la voyait encore se gratter l'aile droite du nez ou l'oreille avec une application maniaque et une détermination sans arrière-pensée. Il n'avait pas trop apprécié non plus la brièveté de l'entretien et l'attitude désinvolte, pour ne pas dire grossière, des amies qui l'avaient accompagnée : de ce côté, il éprouvait un malaise comme devant une équivoque qu'il ne s'éclaircissait pas. Mais le souvenir de son enlèvement sur les vagues moelleuses d'un parfum lourd comme une chair de femme, corsé comme une épice aphrodisiaque, sombre et éclatant comme son désir ne cessait d'opérer son miracle et il eut, ce qui ne lui était pas arrivé depuis bien longtemps, une rêverie érotique dont elle fut l'unique objet. Descendant en un jardin tropical, à la fois ombreux et clair, chaud et rafraîchi, il découvrait sur un sofa couvert de coussins colorés une odalisque qui était *elle*, nue, offerte, les deux bras repliés

derrière la tête, mais, comme dans un tableau de Picasso, en une posture étrange (qu'il ne s'expliquait pas) puisqu'elle montrait à la fois sa poitrine dont les deux mamelons étaient étoilés chacun d'un point lumineux irradiant qui aspirait ses seins vers le ciel et sa croupe large, arrondie, ouverte où vrillait un point noir. Cette scène l'excita tellement qu'il atteignit plusieurs fois la jouissance coup sur coup et il eut l'impression de renaître dans une pureté et une insouciance d'avant la faute.

Ce rêve haut en couleurs l'empêcha de retomber dans son ornière velléitaire car il voulait, pour la première fois depuis des siècles, *depuis toujours peut-être*, donner carrière à un élan qui le saisissait enfin aux racines et s'affirmait comme instinct et plus que tel puisque approuvé par la totalité du corps, du cœur, de l'esprit et... du songe. Il résolut dès le lendemain matin de tout mettre en œuvre pour brusquer le prochain rendez-vous. Il composa le numéro qu'elle lui avait laissé, celui d'un poste fixe (pas de portable ? ou précaution supplémentaire ? choix de la distance ?). Une jeune voix virile lui répondit et elle lui plut car elle avait un timbre analogue à celui de Jo : c'était son frère qui l'appela et la lui passa. Elle s'offusqua un peu, mais pas trop, de cette impatience. Elle invoqua ses horaires spéciaux, des obligations familiales, amicales, sportives et associatives... Bref, elle n'était pas libre avant dix jours. Ils décidèrent qu'ils iraient au restaurant en début de soirée, car elle devait travailler à partir de 23h30 ! Ils convinrent d'éviter les amies, cette fois, ces fofolles patentées et vulgaires ! Elle conduirait elle-même sa petite voiture un peu vieillotte et sans aucun standing, mais ce serait mieux ainsi, plus simple et plus intime... Dès ce moment, lui qui n'avait pas grand chose d'autre à faire, ne vécut plus que pour l'instant de cette nouvelle rencontre. Il s'imagina point par point les modalités et tournures de ce moment à passer ensemble, se jurant de mieux regarder, de mieux écouter, de toucher enfin pour ne rien perdre de ces instants précieux et uniques. Il voulait découvrir et tenir son visage, ses bras, ses mains et déjà l'envelopper, la caresser, poser ses lèvres sur sa peau à l'orée de sa chevelure, à côté de son oreille. Il s'en construisit de nouveaux fantasmes, ayant peur d'user trop vite le rêve oriental de l'odalisque qui continuait à l'obséder. Pendant tous les jours de cette attente, il ne perdit rien, au contraire, de sa nouvelle puissance éruptive et il se stimulait souvent, en plus des si belles images qu'il déroulait, en reniflant ardemment sa propre aisselle en sueur, geste

coutumier sous les tropiques, y trouvant un écho troublant au parfum de sa belle.

Le jour vint. Il se prépara avec plus de minutie, de maniaquerie encore que la première fois. Sa panique était immense et, dans les moments d'anxiété qui précédèrent l'heure fixée, il fut dix fois tenté de laisser tomber et de fuir... Mais quelque chose de puissant le gouvernait et conduisait d'une main de fer et il parvint au lieu convenu à l'heure exacte tout comme la belle en sa petite voiture : cela commençait au mieux, ce soir-là ! Ils avaient choisi un restaurant qui permettait de manger en plein air dans un jardin dont les verdure nocturnes tempéraient l'éclat des lampes et ils s'étaient assis face à face dans une pénombre qui brouillait les traits, Jo ayant pris le parti de tourner le dos à la source lumineuse la plus proche. Pleinement présente, elle maintenait toutefois la distance ! Mieux habillée que la première fois, grâce à une robe ample et fermée, grâce à des manches longues, elle dérobaient ses formes, son corps et sa carnation. Et, dans la réalité brute de ce tête-à-tête, plus rien ne ressemblait aux images ressassées dans ses rêves mais il en éprouva plutôt un soulagement que de la déception. Il examina son visage cette fois et, malgré la faible luminosité, il déchiffra une figure un peu ingrate car dissymétrique et trouva la coloration et l'implantation de la chevelure trop artificielle ; cette blondeur affadissait un teint déjà excessivement pâle malgré le rouge et le fard. Il en fit la remarque et Jo roucoula sans gêne aucune tout en proposant des transformations prochaines. Ils atteignaient déjà une complicité qui les mettait à l'aise et, lui aussi, fit quelques confidences sur sa situation intime, soulagé par sa propre franchise, consolé par l'accueil sympathique que recevaient ses propos. Ils mangèrent sans vraiment s'en rendre compte comme il arrive en ces cas-là. À table il lui prit la main, serrant avec un peu plus d'ardeur qu'il n'en faudrait ces doigts longs et raides aux longs ongles colorés dont le bouquet refermé avait une assez large carrure : il aimait cette solidité qui s'abandonnait à son étreinte. Il eut, dans la suite de leurs échanges, l'occasion de vérifier que la fermeté et l'exactitude caractérisaient bien le tempérament de Jo. Juste avant l'heure dite, celle où elle devait rejoindre son poste de travail, elle le raccompagna jusqu'au pied de son immeuble. Au moment de la séparation, il la pressa sur sa poitrine, éprouvant à même son thorax la grâce moelleuse de ses seins mouvants, déposant deux gros baisers sur ses joues à l'orée de sa bouche ou plutôt aux confins de son rouge à lèvres, inhalant une longue bouffée de son odeur pour sa fin de soirée !

Il remarqua, à ce moment, que son absence de coquetterie, déjà sensible en plus d'un point, prenait une tournure délibérée dont la brusquerie sans apprêt évoquait familiarité et camaraderie, un franc compagnonnage à venir... Ils se quittèrent ravis l'un de l'autre et décidés à se revoir assez vite.

Toute appréhension l'avait quitté et il attendit le rendez-vous suivant avec le plus grand calme malgré des défoulements et des dérives nocturnes où les images reprisent leur rôle moteur. Il commença à établir des plans pour sa vie future qu'il voulait désormais soumettre à un but, à des règles, à une activité régulière. Il fit le bilan de ses biens, de ses liens, de ses acquis, de ses manques et entreprit des démarches pour reprendre des études à l'université et se mettre en quête d'une occupation rémunérée qui pût lui permettre d'étudier en même temps. Se levant le matin, il savait désormais que faire de sa journée. Il n'attendit pas trop longtemps avant un nouveau contact : les tourtereaux convinrent de s'accorder cette fois une soirée entière et peut-être même la nuit... La veille de cette troisième rencontre, revivant la scène préférée, élue par sa fantaisie et indéfiniment reprise, il vit et sentit l'odalisque bouger : curieusement, les seins étoilés perdirent de leur éclat et de leur renflement aérien, le point noir au milieu de la croupe s'approfondit et une voix prononça lentement et distinctement par deux fois : « Maintenant, elle va se retourner ! Tu vas voir ! ». Il se réveilla en sursaut, au bord de l'éruption, et crut comprendre.

Pour leur première grande soirée, ils avaient décidé de jouer la carte de la décontraction : tenue légère et sans recherche (il faisait encore si chaud en cet fin d'été tropical), repas dans un camion-bar (sympathique institution locale mais sans aucune classe), escapade au bord de la mer... Ils mangèrent quasiment debout et dans la rue, perchés sur ces hauts sièges de bar qui laissent à peine les pieds toucher le sol et contre lesquels on s'adosse plus qu'on ne s'y assoit... Elle avait repris une tenue en noir et blanc, bien cintrée pour souligner ses avantages, mais en inversant les teintes : haut blanc, bas noir... Elle avait aussi changé de coloration et ses cheveux raccourcis flottaient en un mouvement ample et soyeux de tonalité châtain clair désormais. Cela lui allait bien, durcissant moins l'opposition entre le teint de la peau (sobrement maquillée) et la couleur de la chevelure. Elle se tenait de façon assez désinvolte, bombait la poitrine, cambrait

les reins, affichant une évidente insouciance et déployant un dynamisme jusque là contenu, riait et parlait assez haut sans excessif souci de l'entourage (qui réagissait tout de même en aparté, avec parfois des sourires en coin et des rictus, de quasi signes de reconnaissance auxquels elle n'accordait aucune attention apparente) : elle veillait toutefois, en public, à ce que son visage reste toujours dans une ombre à demi protectrice. Lui, devant ce phénomène qui actualisait à ses yeux et aux yeux de tous (lui semblait-il) la révélation ambiguë d'une sorte de reine de la nuit, il se tenait comme en retrait : il parlait peu, écoutait et regardait, gêné par moments mais se disant intérieurement que c'était là pour lui une occasion inespérée, une façon de rentrer (ou d'entrer ?) dans la vie qu'il n'eût pas même rêvée il y a un peu plus d'un mois ! Il s'avancait en territoire étranger, dans un monde tout à fait inconnu de lui mais il le faisait sciemment et en assumant les risques : il se sentait prêt à être le serviteur amoureux et zélé et, pourquoi pas, le roi (ou le roitelet) de cette reine ! Ils mangèrent des pizzas réchauffées tout en buvant de la bière au goulot même des canettes : rien de bien distingué pour un couple royal qui s'en fut ensuite vers la mer dans sa petite voiture vieillotte !

Le bord de mer de cette île presque ronde, en ses endroits non bâtis (pour ne pas dire « sauvages », ce qu'ils ne sont guère), est, dans les nuits des week-ends surtout, le lieu de rendez-vous attitré des couples (le plus souvent illégitimes) soucieux de s'assurer un petit moment d'intimité dans leur automobile ou sur un frêle gazon inégalement répandu sous les filaos. L'observateur désintéressé qui, en ces soirées tièdes et heureuses, parcourt le front de mer s'amuse à trouver, disséminés et espacés dans le noir le plus profond, des véhicules tous feux éteints mais tout de même habités, parfois animés d'un significatif roulis ! C'est vers un lieu de ce type que se dirigèrent nos deux tourtereaux sans qu'ils eussent même eu le besoin d'énoncer ce projet. Le trajet fut silencieux : elle conduisait avec une application de myope, il se tenait bien sage à côté ne risquant ni un souffle ni une main, dans l'attente du moment décisif, gagné maintenant par une légère écume de crainte, submergé par une mixture d'appréhension, de trouble et de désir. Ils s'arrêtèrent comme les autres en ayant soin de respecter les distances... Deux ou trois mots pour s'enquérir gentiment, tendrement déjà, de l'impression exacte de l'autre et leurs mains se cherchèrent puis leurs bras, leurs bouches, raidement d'abord, gauchement. Et ils s'embrassèrent longtemps, jouant des lèvres et de la

langue, quêtant, trouvant l'accord, le diapason. Elle avait la tête renversée très en arrière contre le dossier de son siège et l'appuie-tête et il avait la sensation de peser lourdement, de l'écraser, de l'étouffer même : par un reste instinctif de délicatesse et de sens des convenances, il le regrettait et atténuait son poids mais il le désirait en même temps pour mieux la faire sienne, lui son roi ! Elle proposa d'incliner les sièges, ce qui leur permit de s'allonger presque entièrement, flanc à flanc. Il s'accola alors étroitement à elle, éprouvant sa chaleur, entrant à nouveau dans le monde de son odeur, sentant monter l'attrait irréprouvable, s'appuyant sur elle pour la saisir enfin à bras le corps. Il palpait sa poitrine, voulait dégrafer le petit haut blanc mais elle se déroba, se redressa et le plaça soudain sous elle. Il se laissa aller comme cela lui était déjà arrivé autrefois, avec d'autres. Elle déboutonna sa chemise, lui caressa doucement et longuement la poitrine d'une main légère, embrassa, lécha sa peau, prit son téton droit entre les dents, serra, il gémit sans se débattre encore mais il glissa résolument la main sous l'étoffe du corsage, sentit une masse spongieuse échapper à sa prise et comme se détacher... Un sursaut de surprise le raidit et faillit l'arracher à sa position d'abandon mais elle le retint de toute sa force, le plaquant au siège. Et sa bouche alors brilla, chaude, humide, profonde, entamant une lente, irrésistible et saliveuse descente à partir du sternum tout le long de son ventre dénudé... Il reconnut cette bouche : oui, c'était et ce n'était pas la même... Sans hésiter une seconde, il porta sa main à l'entre-cuisse de la belle en une prise impérieuse et brutale.

Il se rappela, en un éclair, certains contes malgaches de son enfance. L'héroïne de ces petits récits fabuleux proclamait hautement sa peur et son dégoût envers l'ogre ou le dragon. Elle disait à qui voulait bien l'entendre qu'elle s'évanouirait dès qu'elle le rencontrerait. Or elle rencontrait la bête sans d'abord la connaître comme telle et quand, enfin, *elle la reconnaissait*, elle ne s'évanouissait pas du tout, réagissant et agissant au contraire. Les Malgaches en ont tiré un proverbe : « Évanouis-toi, maintenant ! » pour signifier à leur interlocuteur qu'il n'a pas l'attitude qu'il avait annoncée, qu'il réagit autrement (et peut-être mieux) qu'il ne l'avait prévu. Et lui qui avait longtemps grimacé de dégoût, censuré son souvenir, il comprenait maintenant et ne s'évanouirait pas ! Il saisit le monstre à la tête et ne le lâcha plus : roi de cette reine, ou reine de cette reine, ou reine de ce nouveau roi, peu lui importait désormais, il était prêt !

NOTES

Préface - Benoît Pivert - p.11

- [1] Benoît Pivert est maître de conférences à l'Université de Paris XI.
- [2] Comme Frédéric Martel dans *Le rose et le noir. Les homosexuels en France depuis 1968*, Paris, Le Seuil, 1996, cité d'après l'édition Points, septembre 2000 et Florence Tamagne dans *L'histoire de l'homosexualité en Europe – Berlin, Londres, Paris 1919-1939*, Paris, éditions du Seuil, 2000, nous utiliserons le terme « homosexualité » pour désigner aussi bien l'homosexualité masculine que féminine. Toutefois, par égard pour une certaine sensibilité lesbienne selon laquelle des mondes séparent homosexualité masculine et lesbianisme notre titre propose à « Homosexualité » un « s » que nous laissons à la libre appréciation des lectrices et lecteurs.
- [3] Éditions Gay-Kitsch-Camp, 2007
- [4] Éditions Gay-Kitsch-Camp, 2005
- [5] Pour éviter de s'enfermer dans un ghetto, le « Rayon gay » dirigé par Guillaume Dustan sera rebaptisé « Le rayon » avant de disparaître en 2003.
- [6] L'adaptation cinématographique de Jean Delannoy est de 1964.
- [7] Anecdote rapportée par Frédéric Martel dans *Le rose et le noir. Les homosexuels en France depuis 1968*, Paris, Le Seuil, 1996, cité d'après l'édition Points, septembre 2000, p. 150
- [8] p. 262. Les citations entre guillemets chez F. Martel renvoient à Mona Ozouf.
- [9] Gayle Rubin, « Notes on the « Political Economy » of Sex », 1975, « Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality », 1984
- [10] Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English literature and Male Homosexual Desire*, Columbia University Press, 1985
- [11] Dominique Fernandez, *Le rapt de Ganymède*, Paris, Grasset, 1989, p. 300
- [12] D. Fernandez, *ibid.* p. 233
- [13] *Ibid.*
- [14] À savoir : militant(e) d'Act up
- [15] Victoire Patouillard, « Les raisons d'un zap », <http://www.actupparis.org/article1097.html>
- [16] Claudia Larochelle, « Un Bostonien à Montréal », *Le journal de Montréal*, 10/10/2006
- [17] Quoi qu'il en dise, avec *L'objet de mon affection* (1997), *L'art de la fugue* (2004), et surtout dernièrement *Sexe et dépendances* (2007), Mc Cauley est bien l'auteur de romans à sujet homosexuel.
- [18] Dominique Fernandez, *op. cit.*, p. 385
- [19] Yossi Avni, diplomate et officier des Forces armées israéliennes, est publié en hébreu mais *Gan Ha-Etzim Ha-metim* (*Le jardin des arbres morts*) est disponible en allemand sous le titre *Garten der toten Bäume*, Suhrkamp Verlag, 1999.
- [20] <http://www.interalia.org.pl/en/artykuly/homepage.htm>

Le langage homoérotique arabe ou le contraste du corps écrit/décrit - Ahmed Kharraz - p.65

- [1] Remarquons ici que les auteurs qui ont caché leur nom sous un pseudonyme ont pu retourner

chez eux sans problème alors que ceux qui ont affiché noms et photos ont du mal à visiter leur pays d'origine et c'est leur famille qui souffre à leur place (le cas de Abdellah Taïa).

[2] *Par-dessous la Meïda*, p. 17.

[3] *L'enfant ébloui*, éd. Gallimard, 1995.

[4] *Le rouge du Tarbouche*, éd. Atlantica, Biarritz, 2004; réédité à Casablanca, éd. Tarik, 2005. Il est important de signaler que ce livre existe officiellement sur le marché marocain.

[5] Tahar Bekri, *De la littérature tunisienne et maghrébine*, p. 105.

[6] *De la littérature tunisienne et maghrébine*, Tahar Bekri, p. 12.

Essai critique sur *La Religieuse* de Denis Diderot - Marine Piriou - p.71

[1] Denis Diderot, *La Religieuse*, GF-Flammarion, Paris, 1968, p.39

[2] Cf. introduction de *La Religieuse*, p. 18-19

[3] Elizabeth Susan Wahl, *Invisible Relations: Representations of Female Intimacy in the Age of Enlightenment*, Stanford: Stanford University Press, 1999, p.220.

[4] Cf. Florence Dupont, «Rome ou l'altérité incluse», dans *Revue Descartes* n°37, Paris, Ed. PUF, octobre 2002

[5] Diderot, p.28

[6] Diderot, p.41-43

[7] Irene Fizer, «Women «Off» the market: Feminine Economies in Diderot's *La Religieuse* and the Couvent Novel», in *Illicit Sex: Identity Politics in Early Modern Culture*, Ed. T. Di Piero and P. Gill, The University of Georgia Press, 1997, p.90

[8] Diderot, p.67-68

[9] Fizer, p.94

[10] Diderot, p.81

[11] *Ibid.*, p.129

[12] *Ibid.*, p.154-155

[13] Fizer, p.90

[14] Ann C. Vila, «Sensible diagnostics in Diderot's *La Religieuse*», dans *MLN*, Vol. 105, N°4, French Issue, The Johns Hopkins University Press, septembre 1990, p.791

[15] Diderot, p.159-161

[16] Fizer, p.103

[17] Diderot, p.182

[18] *Ibid.*, p.195

[19] *Ibid.*, p.203

[20] *Ibid.*, p.208

[21] Ralph Heyndels, *La Pensée fragmentée*, Ed. Mardaga, Liège, 1986 (réédité en 1991), p.28

[22] Eve Kosofsky Sedgwick, *Tendenciers*, Duke University Press, Durham, 1993, p.38

[23] Diderot, p.208

[24] Fizer, p.89

[25] Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, Trans. C. Porter with C. Burke, Ithaca: Cornell UP, 1985, p.97

[26] Diderot, p.207

[27] Fizer, p.95

[28] Fizer, p. 91

[29] Guy Hocquenghem, *Le Désir Homosexuel*, Paris, Ed. J.P. Delarge, 1972, p.23

[30] Roland Desne, « Introduction », dans *La Religieuse* de Denis Diderot, Ed. GF-Flammarion, Paris, 1968, p.19

[31] *Ibid.*, p.21

[32] *Ibid.*

[33] Herbert Josephs, « Diderot's *La Religieuse*: Libertinism and the Dark Cave of the Soul », MLN, Vol. 91, N°4, French Issue, The Johns Hopkins University Press, Mai 1976, p.747

[34] DESNE, p.24

[35] Léo Spitzer, « The Style of Diderot », dans *Linguistics and Literary History*, New York: Russell and Russell, 1962, p.166

[36] Ann C. Vila, p.783

[37] Desne, p.24

[38] Ann C. Vila, p.789

« Écrire à voix basse » : rhétorique de l'homosexualité masculine dans *Monsieur Auguste* de Joseph Méry. - Przemysław Szczur - p.87

[1] Voir son article « Une subculture d'efféminés ? L'homosexualité masculine sous Napoléon I^{er} », in : R. Révenin (dir.), *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours. Contributions à l'histoire du genre et de la sexualité en France*, Paris, Autrement, n° 132, septembre 2007.

[2] *ibid.*, p.78

[3] À ce sujet, voir les travaux de Wolf Lepenies, p.ex. son texte « Walka nauki z literaturą », in : du même, *Niebezpieczne powinowactwa z wyboru. Eseje na temat historii nauki*, Warszawa, Oficyna Naukowa, 1996, p.52-69. Il y explique dans quelles conditions s'opère le divorce entre la science et la littérature, que la frontière entre elles n'est pas aussi étanche que l'on pourrait le croire : il donne l'exemple de Buffon, dont l'*Histoire naturelle* était appréciée surtout pour ses qualités littéraires et non pas pour sa valeur scientifique.

[4] Baudelaire en a fait l'expérience lors du procès des *Fleurs du mal* : il a été condamné à supprimer du volume, annoncé en 1845 sous le titre *Les lesbiennes*, entre autres, deux poèmes saphiques : *Lesbos* et *Femmes damnées*.

[5] Comme l'écrit T. Todorov : « Pour les écrivains du XVIII^e et XIX^e s. comme pour leurs lecteurs, le réalisme en littérature (même si le mot n'y est pas toujours) est un idéal : celui de la représentation fidèle du réel, celui du discours véridique (...); toute révolution littéraire s'accomplissait alors au nom d'une représentation encore plus fidèle de la « vie ». » In : R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p.5.

[6] Dans une perspective voisine, Sylvie Thorel-Cailleteau considère, dans *La Tentation du livre sur rien : naturalisme et décadence*, la montée des discours comme productive de la théorie du roman naturaliste.

[7] Nous tenons à remercier M. Louis Godbout de l'Université McGill, auteur de l'article pionnier « Ébauches et débauches : la littérature homosexuelle française de 1859 à 1939 », grâce à qui nous avons pu avoir accès à un exemplaire de *Monsieur Auguste*.

[8] Toutes les citations de *Monsieur Auguste* selon l'édition de 1867, chez Lévy.

[9] Selon *Le Petit Robert*, la première occurrence de ce mot en français ne date que de 1891.

[10] Ces deux vocables figurent, à côté de ceux de « clitorisme » et de « tribade » – « terme qu'on évite d'employer » (sic !) – dans le dictionnaire de *Littré*, les deux derniers se rapportant à l'homosexualité féminine. Par ailleurs, la signification de « sodomie » est large, le terme désignant tout « péché contre nature. »

[11] C'est l'une des héroïnes, Agnès, qui qualifie Auguste d'« infâme » vers la fin du livre p.257.

[12] « Tu es un animal que Buffon n'a pas classé », déclare Octave à Auguste p. 51.

[13] Le destinataire est donc cet homme hétérosexuel marié dont le *Code civil* a fait le seul véritable sujet de droit. L'anti-destinataire – la femme, et tout particulièrement la jeune fille : « il n'est destiné pourtant ni aux femmes ni aux jeunes filles », déclare ouvertement le préfacer p. 2.

[14] Pour un aperçu synthétique de leurs caractéristiques, voir p.ex. T. Żabski (sous la rédaction de), *Słownik literatury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, 2006, entrées : « melodramat », « powieść odcinkowa » et « powieść tajemnic ».

[15] Le côté érotique de cet amour, comme tout ce qui touche à la sexualité, n'est pas exprimé directement : son expression passe par le langage conventionnel de la passion romantique. Un autre procédé d'allusion à l'amour physique, dont use surtout M. Lebreton, est la plaisanterie grivoise. Mais ces deux codes complémentaires servent uniquement à l'expression de l'érotisme hétérosexuel.

[16] Dorrit Cohn, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Seuil, Paris, 1981, p. 31.

[17] Philippe Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Droz, Genève, 1983, p. 151.

[18] Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard*, Éditions Amsterdam, Paris, 2008, p. 43.

[19] Arnold I. Davidson traite de ce phénomène dans son excellent livre *L'émergence de la sexualité. Épistémologie historique et formation des concepts*, Albin Michel, Paris, 2005. Il y développe les thèses avancées par Michel Foucault dans la première partie de son *Histoire de la sexualité*.

[20] George L. Mosse, *L'image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*, Abbeville, Paris, 1997, p. 11. Sur l'homosexuel comme contretypage de l'homme, voir pp. 72-76.

[21] Florence Tamagne, *Mauvais genre ? Une histoire des représentations de l'homosexualité*, Eds. De la Martinière, Paris, 2001, p. 54.

[22] Elisabeth Badinter, *XY. De l'identité masculine*, Odile Jacob, Paris, 1992, p. 58.

[23] Florence Tamagne, *op. cit.*, p. 22.

[24] Eve Kosofsky Sedgwick, *op. cit.*, p. 88.

[25] La formule de Marc Angenot, in : du même, 1889. *Un état du discours social*, Le Préambule, Languedoc, 1989, p. 22.

Garçons, putes et vieillards... De l'érotisme homosexuel à l'Expansion cosmique dans l'œuvre de François Augiéras - Jacques Isolery - p.125

[1] Dominique Fernandez, « Une aristocratie morale », in revue *Europe*, dossier consacré à François Augiéras, n° 931-932, novembre-décembre 2006.

[2] *Ibid.*, p. 224.

[3] Richard Millet, *Opprobre*, Paris, Gallimard, Nrf, 2008, p. 89.

[4] Michel P-Schmitt, « Folie pure », in revue *Europe*, *op. cit.*, p. 211.

[5] Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Puf, coll. « Écriture », 1992, p. 41.

- [6] François Augiéras, *Le voyage des morts*, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 2000, p. 80.
- [7] *Ibid.*, p. 45.
- [8] *Id.*
- [9] *Id.*
- [10] François Augiéras, *Une adolescence au temps du Maréchal et de multiples aventures*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Littérature », 2001, p. 70.
- [11] François Augiéras, *Un voyage au mont Athos*, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 1996, p. 278.
- [12] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux: capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1994, p. 320.
- [13] François Augiéras (Abdallah Chaamba), *Le vieillard et l'enfant*, Paris, Minuit, 1985, p. 70.
- [14] *Une adolescence au temps du Maréchal...*, *op. cit.*, p. 24.
- [15] François Augiéras, *Homme ou l'essai d'occupation*, Paris, Grasset, « Les cahiers rouges » 1997, p. 145.
- [16] *Une adolescence...*, *op. cit.*, p. 171.
- [17] Michel P. Schmitt, *op. cit.*, p. 215
- [18] *L'apprenti sorcier*, *op. cit.*, p. 50.
- [19] *Ibid.*, p. 43.
- [20] *Le voyage des morts*, *op. cit.*, p. 60.
- [21] *Ibid.*, p. 45.
- [22] *Ibid.*, p. 59.
- [23] *Id.*
- [24] *Ibid.*, p. 44-5.
- [25] *Ibid.*, p. 59.
- [26] *Ibid.*, p. 17.
- [27] *Ibid.*, p. 37.
- [28] *Ibid.*, p. 26.
- [29] *Ibid.*, p. 61.
- [30] *Une adolescence...*, *op. cit.*, p. 171.
- [31] *Les barbares d'Occident*, *op. cit.*, p. 25.
- [32] *Id.*
- [33] *Ibid.*, p. 62.
- [34] Le terme d'Homme Nouveau ne résonne pas sans malaise à nos oreilles et nous l'associons trop spontanément à un quelconque Ordre Nouveau. Rappelons toutefois la fortune de ce terme dans les années d'après-guerre, pris en charge et revendiqué par tous ou presque les partis politiques en présence. Cf. Michel Surya, *La Révolution rêvée: pour une histoire des intellectuels et des œuvres révolutionnaires 1944-1956*, Paris, Fayard, coll. « L'Histoire de la pensée », 2004.
- [35] Gaston Bachelard, « Instant poétique et instant métaphysique » in *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1992, p. 103.
- [36] Cf. sur ce point, tel ouvrage de Félix Buffière, *Eros adolescent, la pédérastie dans la Grèce antique*, Paris, Les belles Lettres, 1980.
- [37] On consultera sur ces aspects biographiques, l'ouvrage de Serge Sanchez, *Le dernier primitif*, Paris, Grasset, 2006. Je relève pour ma part l'ambiguïté de cette recherche qui, nonobstant les recherches effectuées par son auteur et le résultat extrêmement construit et convaincant, s'inspire en grande partie des textes eux-mêmes et de la correspondance d'Augiéras. Ce qui revient à placer la critique tête-bêche, l'inscrire dans un cercle herméneutique où le narrateur placé en

position de porte-parole du référent existentiel se voit en retour chargé des traits qu'il a lui-même fournis. La démarche est d'autant plus critiquable que les résultats sont probants ! Certes, le cas « Augiéras » présente un profil peu ou prou semblable au cas « Gide » et les connexions entre la vie et l'œuvre y sont incessantes. Mais Gide avait noté combien ses personnages développaient ses propres « bourgeois » autobiographiques. Chez Augiéras, le goût de la ruse, du mensonge et de l'histrionisme sont tels que Serge Sanchez en vient à avouer que, par exemple, c'est dans l'évocation de la « mort du père » que « François révèle au plus haut degré ses talents de comédien » (p.58). Aussi bien, ce qui s'énonce sur le plan de l'écriture littéraire de cette mort ne peut-elle être saisie qu'avec d'innombrables précautions...

[38] Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, « Champs », 1996, p. 35-6.

[39] *Le voyage des morts, op. cit.*, p. 17.

[40] *L'apprenti-sorcier, op.cit.*, p. 33

[41] Je n'en veux pour preuves que deux exemples. Lorsqu'il rencontre son oncle à El Golea, Augiéras a vingt ans. Il n'est certes plus depuis longtemps l'enfant que met en scène *Le vieillard et l'enfant*, ce qui modifie considérablement les perspectives... et jette un voile sur les relations « réelles » que François a pu avoir avec son oncle. Autre exemple : dans une de ses lettres à Paul Placet, François raconte comment il repousse avec horreur les avances d'un moine de l'Athos qui lui avait mis « la main au cul avec une passion sauvage » (François Augiéras, *Lettres à Paul Placet*, Périgueux, Fanlac, 2000, p. 95). Or, dans *Un voyage au mont Athos*, le personnage s'offre sans sourciller à la concupiscence affamée du moine. On peut au moins émettre l'hypothèse qu'entre la vie et les textes d'Augiéras, la concordance terme à terme doit être modulée par les exigences d'une métamorphose indispensable à cette dramaturgie que l'écriture d'Augiéras se donne pour mission de mettre en scène.

[42] Philippe Berthier, « Pan en Périgord », in revue *Europe, op. cit.*, p. 238

[43] François Augiéras, *Un voyage au mont Athos*, Paris, Grasset, « Les cahiers rouges », 1996, p. 238.

[44] *Ibid.*

[45] *Ibid.*

[46] *L'apprenti-sorcier, op. cit.*, p. 33.

[47] *Ibid.*, p. 33.

[48] *Le voyage des morts, op. cit.*, p. 42.

[49] Philippe Berthier, *op. cit.*, p. 239.

[50] *Ibid.*, p. 84.

[51] *L'apprenti sorcier, op. cit.*, p. 66-7.

[52] *Un voyage au mont Athos, op. cit.*, p. 93.

[53] *Ibid.*, p. 137.

[54] *L'apprenti sorcier, op. cit.*, p. 83

[55] Gilles Deleuze, *Dialogues, op. cit.*, p. 114.

[56] *Le voyage des morts, op. cit.*, p. 33.

[57] *Ibid.*, p. 39 .

[58] *Un voyage au mont Athos, op. cit.*, p. 200.

[59] *L'apprenti sorcier, op. cit.*, p. 103.

[60] *Ibid.*, p. 104.

[61] *Un voyage au mont Athos, op. cit.*, p. 96-7.

[62] *Ibid.*, p. 101.

[63] *Ibid.*, p. 202.

- [64] *Une adolescence...*, *op. cit.*, p. 360.
- [65] *Une adolescence...*, *op. cit.*, p. 352.
- [66] *Un voyage au mont Athos*, *op. cit.*, p. 279.
- [67] *Id.*
- [68] *Ibid.*, p. 182.
- [69] Deleuze, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 114-5.
- [70] *Un voyage au mont Athos*, *op. cit.*, p. 45.
- [71] *Ibid.*, p. 52.
- [72] *Ibid.*, p. 53.
- [73] *Ibid.*, p. 176.
- [74] François Augiéras, Paul Placet, *La Chasse fantastique*, Paris, La Différence, « Minos », 2005, p. 51.
- [75] Deleuze, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 57.
- [76] *La Chasse fantastique*, *op. cit.*, p. 51.
- [77] *Le vieillard et l'enfant*, *op. cit.*, p. 19-20.
- [78] Cf. Camille Dumoulié, *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 1992.
- [79] *Les Barbares d'Occident*, *op. cit.*, préface de Paul Placet, p. 7.
- [80] Cet Eros correspond d'ailleurs à l'Eros freudien, instance psychique par laquelle les pulsions de vie tendent à la constitution d'unités psychiques expansive et englobantes (Cf. article « Pulsions de vie », in Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, col. « Bibliothèque de psychanalyse », 1988, p. 378).
- [81] *Le voyage des morts*, *op. cit.*, p. 216.
- [82] *Le voyage des morts*, *op. cit.*, p. 217.
- [83] Pourtant, il me semble impossible de séparer dans cette œuvre le féminin et le masculin qui ne se comprennent à mon avis que dans la perspective holistique d'un cycle. Certes, la quête du père est indéniable chez Augiéras, mais n'est-elle pas subordonnée *in fine* par celle de la mère et réciproquement ? La réponse tient peut-être dans l'analyse détaillée qu'il faudrait opérer des sauts effectués par l'écriture entre les trois niveaux du réel, du symbolique et de l'imaginaire. Ainsi, si la quête du père se situe sur le plan du symbolique, elle passe, quant à l'accès au féminin sur un plan totalement imaginaire, tout en s'inscrivant puissamment dans le rapport érotisé du personnage à la nature qui entremêle sans cesse les trois plans.
- [84] *Homme ou l'essai d'occupation*, *op. cit.*, p. 141.
- [85] *Le voyage des morts*, *op. cit.*, p. 139.
- [86] *Une adolescence...*, *op. cit.*, p. 29.
- [87] *Homme ou l'essai d'occupation*, *op. cit.*, p. 139.
- [88] *Ibid.*, p. 139-140.
- [89] *Le voyage des morts*, *op. cit.*, p. 11.
- [90] Très caractéristique sur ce point, la structure d'*Un voyage au mont Athos* dont l'incipit présente les conditions de réception et de transmission d'un texte qui se trouve être bien sûr celui que l'on va lire.
- [91] Ce phénomène qui articule sans cesse temps du récit et du discours, langage poétique et métalangage pourrait expliquer en particulier l'usage parfois si particulier des temps verbaux, le jeu de leurs différentes valeurs.
- [92] *Le voyage des morts*, *op. cit.*, p. 109.
- [93] *La chasse fantastique*, *op. cit.*, p. 60-1.

- [94] *Le voyage des morts*, op. cit., p. 24.
- [95] *Ibid.*, p. 25.
- [96] *Une adolescence...*, op. cit., p. 217.
- [97] On notera la complaisance d'Augiéras à décréter sa méconnaissance de la grammaire française, à refuser son statut d'artiste, du moins sur le plan littéraire.
- [98] *Un voyage au mont Athos*, op. cit., p. 279.
- [99] *Le voyage des morts*, op. cit., p. 28.
- [100] *Ibid.*, p. 36.
- [101] *Ibid.*, p. 39.
- [102] Camille Dumoulié, *Cet obscur objet du désir: essai sur les amours fantastiques*, Paris, L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 1995, p. 14.
- [103] *Le voyage des morts*, op. cit., p. 51.
- [104] *Ibid.*, p. 52.
- [105] *Ibid.*, p. 33.
- [106] *Ibid.*, p. 17.
- [107] *Une adolescence au temps du maréchal*, op. cit., p. 350.
- [108] *Ibid.*, p. 351.
- [109] *Ibid.*, p. 358.
- [110] *Homme ou l'essai d'occupation*, op. cit., p. 88.
- [111] *Ibid.*, p. 89.
- [112] *Le vieillard et l'enfant*, op. cit., p. 79.
- [113] *Ibid.*, p. 71.
- [114] Claude-Michel Cluny, in *Augiéras le peintre*, textes de Claude-Michel Cluny et Paul Placet, Paris, La Différence, coll. « Les Irréguliers », 2001, p. 32.
- [115] *Un voyage au mont Athos*, op. cit., p. 176.
- [116] *Le voyage des morts*, op. cit., p. 76.
- [117] Philippe Berthier, *François Augiéras, L'apprenti sorcier*, Seyssel, Champ Vallon, 1994, p. 19.
- [118] *Un voyage au mont Athos*, op. cit., p. 188.
- [119] Le terme « transgredient » est employé par Mihhaïl Bakhtine « pour désigner des éléments de la conscience qui lui sont extérieurs mais néanmoins indispensables à son parachèvement, à sa constitution en totalité » (Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981, p. 146, cité in Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p.35.)
- [120] Dominique Fernandez, *Une aristocratie morale*, op. cit., p. 220.
- [121] François Augiéras, « Lettre à Ilo de Franceschi, 1^{er} février 1964 », in revue *Europe*, op. cit., p. 231.
- [122] « le *lu* s'abandonne aux émotions modulées suscitées dans le *Ça*, jusqu'aux limites du fantasme » (Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1986, p. 214).
- [123] « Je n'étais pas assez Français pour faire de l'amour un plaisir » (*Le voyage des morts*, op. cit., p. 187).
- [124] François Augiéras, lettre à Paul Placet, 19 juin 1963, citée in Philippe Berthier, *François Augiéras, L'apprenti sorcier*, op. cit., p. 33.

[1] À ces trois pièces, ajoutons le sonnet « Sed non satiata », « Le Goinfre » (« Bribes »), la « Parodie de Sapho » co-écrite avec Banville, Vitu et Dupont, une « Épître envoyée à Sainte-Beuve » publiée de manière posthume et composée entre 1843 et 1846, et « À une mendiante rousse », odelette écrite symboliquement en vers masculins qui fait référence à une jeune mendiante du quartier latin connue pour sacrifier « sur l'autel de Lesbos, ce qui ne pouvait laisser indifférent le poète des *Lesbiennes* » (Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. de C. Pichois, Gallimard, La Pléiade, tome 1, 1975, p. 998).

[2] La couverture de son Salon de 1846, les deux premières éditions des *Stalactites* de Banville et *Chien-Caillou* de Champfleury, annoncent à paraître prochainement « *Les Lesbiennes*, poésies par Baudelaire-Dufaÿs ».

[3] Ainsi le seul fait de choisir « Lesbos », terme qui disparaît au XII^{ème} siècle, et non « Mytilène », serait symptomatique d'une référence aux mœurs des lesbiennes dans les productions du XIX^{ème} siècle. Si le *Dictionnaire universel* de P. Larousse n'en donne aucune précision dans l'article « lesbienne », cette absence fait sens et renvoie tout simplement à la mentalité de l'époque qui refuse d'aborder la question de l'homosexualité jugée comme une pratique contre-nature : lever le voile de ces tabous était inconcevable sous le Second Empire malgré l'hypocrisie régnante.

[4] Ces termes sont en effet signalés dans le *Dictionnaire érotique moderne* de Delvau, mais ils apparaissent également dans des titres d'ouvrages, romans, poèmes, tableaux sur le thème du lesbianisme. À titre d'exemples, citons *Deux gougnottes. Dialogues infâmes, scènes réelles de la vie de nos mondaines* d'H. Monnier (Bruxelles, Poulet-Malassis, 1864), les poèmes pornographiques de P. Louÿs (« Acrostiche saphique », 1891, qui laisse apparaître verticalement à l'initial de chaque vers les termes « Deux gougnottes »), l'expression verlainienne « toutes ces gousses-là » (Verlaine à propos des *Amies*, lettre à Charles Morice), *Les Amies* de Verlaine, *Les Deux Amies* de Rops, « Douce Amie » de Ponchon, *Les Deux Amies* (tableau plus connu sous le nom *Le Sommeil*) de Courbet...

[5] Sur ce point, voir mon article intitulé « Verlaine et le saphisme : autour des *Amies* », *Europe*, avril 2007, p. 200-211.

[6] Pour de plus amples informations sur ce poème, consulter ma thèse intitulée « *Retour vers l'Eden perdu* : fonctions et représentations de la Grèce dans les œuvres poétiques de T. de Banville » (sous la direction de Steve Murphy, Université Rennes II, 2007) ou mon ouvrage à paraître : *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, Champion, coll. « Romantisme et Modernité », 2009.

[7] Les auteurs du XIX^{ème} siècle utilisent deux orthographes pour la poétesse de Lesbos : « Sappho » ou « Sapho ».

[8] M. Richter, *Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Lecture intégrale*, Slatkine, Genève, 2001, p. 1333.

[9] Sur ce point, voir Flaret, *Traité complet de l'hystérie*, 1846.

[10] Voir J. Dupont et C. Pichois, *L'Atelier de Baudelaire, Les Fleurs du Mal*, Champion, 2005.

[11] M. Quesnel, *Baudelaire solaire et clandestin*, PUF, 2001.

[12] R. Ponchon, « Douce amie », « Gazette rimée », le *Courrier français*, 13 octobre 1889.

[13] L'adjectif « fourmillante » possède un double sens : « abonder, en parlant de ce qui a vie et mouvement » et « fourmillements, picotements » à relier métaphoriquement à l'orgasme. Quant à l'adjectif « pantelant », il renvoie également métaphoriquement à l'orgasme : « qui respire avec peine, par l'effort d'une forte émotion, d'une course trop rapide », « se dit des chairs qui palpitent encore, après qu'un animal vient d'être abattu » (*Grand Dictionnaire Universel du XIX^{ème} siècle*).

- [14] Consulter P. Brunel, *Les Fleurs du Mal, entre « fleurir » et « défleurir »*, Éditions du Temps, 1998.
- [15] Consulter sur ce point: P. Laforgue, « *Delphine et Hippolyte, ou érotique et poétique chez Baudelaire* », *Masculin/ Féminin dans la poésie et les poétiques du XIXème siècle*, sous la dir. de C. Planté, PUL, 2002, p. 269.
- [16] *Œuvres complètes*, éd. de C. Pichois, Gallimard, La Pléiade, tome I, 1975, p. 209; *Les Fleurs du Mal*, éd. de J. Dupont, Flammarion, 1991, p. 323.
- [17] *Mon Cœur mis à nu, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 677.
- [18] Y. Frémy, « Pour un art poétique verlainien », *Revue Verlaine*, n° 6.
- [19] Sur ce point, consulter N.-G. Albert, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, Éditions de la Martinière, 2005.

Une odeur de cadavre et d'encens. Josef Winkler et l'Autriche - Benoît Pivert - p.159

- [1] 1979: prix du concours Ingeborg Bachmann décerné par le jury de Klagenfurt, 1996: Prix littéraire de Berlin, 2001: prix littéraire Alfred Döblin.
- [2] *Der Leibeigene*, Suhrkamp Verlag, Francfort/Main, 1987, traduction française d'Eric Dortu, Verdier, Paris, 1993.
- [3] *Wenn es soweit ist*, Suhrkamp Verlag, Francfort/Main, 1998, traduction française de Bernard Banoun, Verdier, Paris, 2000.
- [4] *Le Serf*, p. 287.
- [5] *Ibid.*, p. 64
- [6] *Quand l'heure viendra*, p. 13
- [7] *Ibid.*, p. 19.
- [8] *Le Serf*, p. 183.
- [9] *Ibid.*, p. 107
- [10] *Ibid.*, p. 19
- [11] J.M. Le Clézio, intro. aux *Chants de Maldoror*, NRF, Gallimard/Poésie, Paris, 1973, p. 8.
- [12] p. 94
- [13] p. 26
- [14] p. 287
- [15] p. 11
- [16] Traduction de Marc Chapiro, La Guilde du Livre, Lausanne, citée dans Mishima, *Confession d'un masque*, Folio Gallimard, Paris, 1988, p. 7.
- [17] Léon Bloy, Le cabanon de Prométhée in *Belluaires et Porchers*, cité d'après *Histoires désobli-gantes*, coll. 10/18, Paris, p. 219 sq.
- [18] Trad. de M. Petit et J.C. Schneider, Georg Trakl, *Œuvres complètes*, NRF, Gallimard, 1974.
- [19] *Le Serf*, p. 266
- [20] Cf. Pastorale de Narcisse, *Poèmes de jeunesse*, NRF, Paris, 1995.
- [21] *Le Serf*, p. 26
- [22] Lautréamont, *Chants de Maldoror, op. cit.*, p. 17
- [23] *Le Serf*, p. 75
- [24] *Ibid.*, p. 79
- [25] *Der Friedhof der bitteren Orangen*, trad. française d'Eric Dortu, Verdier, Paris, 1998.

[26] Traduction française de Bernard Banoun, Paris, Verdier, 2003.

[27] *Domra*, trad. française d'Eric Dortu, Verdier, Paris, 2004.

[28] *Le Serf*, p. 89.

La vie en *clair-obscur*. La figuration amoureuse dans le roman *La course à l'abîme* de Dominique Fernandez - Marius Voinéa - p.171

[1] Dominique Fernandez, *Dans la main de l'ange*, Paris, Grasset, 1982 : ainsi débute l'expérience romanesque fernandézienne sous les traces des artistes immortels. Dans ce roman qui lui a valu, la même année, le prix Goncourt, le romancier cherche à réhabiliter la personnalité de l'écrivain et cinéaste italien Pier Paolo Pasolini.

[2] Dominique Fernandez, *La Course à l'abîme*, Paris, Grasset, 2002, p.14.

[3] Françoise Grauby, *Le Corps de l'artiste*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001, p. 8 : « L'artiste est à la fois dans le monde et défini par une série de parades. Entre le corps social, caparaçonné d'habits et le corps intime, mis à nu, au propre comme au figuré, s'établissent des jeux d'ombre et de lumière. »

[4] Dominique Fernandez, *La Course à l'abîme*, *op.cit.*, p. 118.

[5] *Ibid.*, p. 17.

[6] *Ibid.*, p. 17.

[7] *Ibid.*, p. 28.

[8] *Ibid.*, p. 18.

[9] Jean-François Wagniard, *Le vagabond à la fin du XIX-émet siècle*. Paris, Belin, 1999, p. 61 : « Le vagabond devient alors à la fois un défi à l'ordre existant et une survivance du passé, de ces nomades qui ne veulent pas disparaître, de ces petits métiers qui ne s'intègrent pas dans le monde de l'usine. »

[10] Dominique Fernandez, *La Course à l'abîme*, *op.cit.*, p. 44.

[11] Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 38 : « Il convient de remarquer que les catégories du pur et de l'impur ne définissent pas à l'origine un antagonisme éthique, mais une polarité religieuse. »

[12] *Id.*, p. 39-40.

[13] Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros*, Paris, Jean Jacques Pauvert, 1971, p. 55.

[14] *Id.*, p. 62.

[15] Dominique Fernandez, *La Course à l'abîme*, *op. cit.*, p. 231.

[16] *Id.*, p. 239.

[17] *Ibid.*, p. 241.

[18] René Girard, *Critiques dans un souterrain*, Paris, L'Âge d'homme, 1976, p. 10.

[19] Dominique Fernandez, *La Course à l'abîme*, *op.cit.*, p. 263.

[20] *Id.*, p. 264.

[21] Martin Heidegger, *Être et temps*, Paris, Gallimard, 1986.

[22] Dominique Fernandez, *La Course à l'abîme*, *op.cit.*, p. 272.

[23] *Id.*, p. 273.

[24] *Id.*, p. 330.

[25] *Id.*, p. 276.

[26] *Id.*, p. 279.

- [27] *Id.*, p. 290.
- [28] Susan Sontag, *L'Œuvre parle*, Paris, Seuil, 1968, p. 22.
- [29] Milan Kundera, *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2005, p. 129-130.
- [30] Dominique Fernandez, *La Course à l'abîme*, *op.cit.*, p. 301.
- [31] *Id.*, p. 331.
- [32] Dominique Fernandez, *La Course à l'abîme*, *op. cit.*, p. 332.
- [33] Susan Sontag, *op.cit.*, p. 60.
- [34] *Id.*, p. 60.
- [35] *Id.*, p. 10.
- [36] Denis de Rougemont, *L'Amour et L'Occident*, Paris, 10/18, 2001, p. 25 : « Le culte de l'amour-passion s'est tellement démocratisé qu'il perd ses vertus esthétiques et sa valeur de tragédie spirituelle. »
- [37] Dominique Fernandez, *La Course à l'abîme*, *op. cit.*, p. 333.
- [38] *Id.*, p. 341.
- [39] Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1957, pp. 18-19 : « La reproduction met en jeu des êtres discontinus. Les êtres qui se reproduisent sont distincts les uns des autres et les êtres reproduits sont distincts entre eux comme ils sont distincts de ceux dont ils sont issus. [...] Entre un être et un autre, il y a un abîme, une discontinuité. »
- [40] Yukio Mishima, *Les Amours interdites*, Paris, Gallimard, 1989, p. 15 : « On peut dire que la manière dans les artistes sont contraints de contrefaire leurs sentiments est le contraire de celle dont les gens ordinaires sont amenés à le faire. Les premiers mentent pour révéler, les seconds mentent pour dissimuler. »
- [41] Georges Bataille, *L'érotisme*, *op.cit.*, p.18 : « Il reste cependant un rapport entre la mort et l'excitation sexuelle. La vue ou l'imagination du meurtre peuvent donner, au moins à des malades, le désir de la jouissance sexuelle. [...] Cette vérité n'est pas restreinte à l'horizon du vice : je crois même qu'elle peut être à la base de nos représentations de la vie et de la mort. »
- [42] Dominique Fernandez, *La Course à l'abîme*, *op.cit.*, p. 636.
- [43] Georges Bataille, *L'érotisme*, *op.cit.*, p. 19 : « [...] la mort a le sens de la continuité de l'être : la reproduction mène à la discontinuité des êtres, mais elle met en jeu leur continuité, c'est-à-dire qu'elle est intimement liée à la mort. »
- [44] Dominique Fernandez, *La Course à l'abîme*, *op.cit.*, p. 637.
- [45] *Id.*, p. 638.

Bibliographie critique :

1. *Ouvrages de Dominique Fernandez*
Dans la main de l'ange, Paris, Grasset, 1982.
La Course à l'abîme, Paris, Grasset, 2002.
2. *Bibliographie générale*
 Bataille Georges, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1957.
 Bataille Georges, *Les Larmes d'Eros*, Paris, Jean Jacques Pauvert, 1951.
 Caillois Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950.
 Girard René, *Critiques dans un souterrain*, Paris, L'Âge d'homme, 1976.
 Grauby Françoise, *Le corps de l'artiste*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001.
 Heidegger Martin, *Être et temps*, Paris, Gallimard, 1986.
 Kundera Milan, *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2005.

Mishima Yukio, *Les Amours interdites*, Paris, Gallimard, 1957.
Rougemont Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Paris, 10/18, 2001.
Sontag Susan, *L'œuvre parle*, Paris, Seuil, 1968.
Wignaniart Jean-François, *Le vagabond à la fin du XIX^{ème} siècle*, Paris, Belin, 1999.

L'amour, la mort, la mère dans *Une Femme m'apparut...* de Renée Vivien - Dominique-Joëlle Lalo - p.231

[1] *Une Femme m'apparut...* Rumeur des Ages, La Rochelle, 1999. Publié la première fois en 1904 chez Alphonse Lemerre, éditeur. En 1905, parut une nouvelle édition très remaniée. C'est sur ce second texte que porte notre étude.

[2] Voir à ce sujet, Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses, Vie de Renée Vivien*, Editions Régine Deforges, 1986.

[3] Le dépressif en deuil de la Chose, « fugue à la poursuite d'aventures et d'amours toujours décevantes, ou bien s'enferme, inconsolable et aphasique, en tête à tête, avec la Chose innommée », Julia Kristeva, *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Gallimard, 1987, p. 23.

[4] « Je m'ennuie mortellement », p.31.

[5] *Abrégé de psychanalyse*, PUF, 1992. p. 10.

[6] Marie-Claude Lambotte, *Le Discours mélancolique*, Anthropos, 1993.

[7] « Deuil et mélancolie », in *Métapsychologie*, Gallimard, 1968, p. 150.

[8] « Une Femme m'apparut », p. 13.

[9] L'écrivaine Lucie Delarue Mardrus. Lorély est une représentation de Nathalie Barney.

[10] « Mon amour est assez grand pour rester solitaire [dit, la narratrice à Lorély] Je t'aime, et cela suffit à mon extase et à mes sanglots... » p.17.

[11] « Psychogénèse d'un cas d'homosexualité féminine », in *Névrose, Psychose et Perversion*, PUF, 1995, p. 253.

[12] Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre IV, La Relation d'objet*, Seuil, 1994, p.109.

[13] Nous soulignons.

[14] Nous la trouvons au chapitre XXXII.

[15] « La tête de Méduse », in *Résultats, Idées, Problèmes II*, PUF, 1985. « Décapiter = castrer. L'effroi devant la Méduse est donc effroi de la castration, rattaché à quelque chose qu'on voit. [...] Elle se produit lorsque le garçon, qui jusque là ne voulait pas croire à la menace, aperçoit un organe adulte, entouré d'une chevelure de poils, fondamentalement celui de la mère », p. 49.

[16] Prénom qui résonne du nom de Vivien.

[17] Le Séminaire, *Livre XX, Encore*, Seuil, p. 84.

[18] « Pulsions et destins des pulsions », in *Métapsychologie*, Gallimard, 1968.

[19] Nous soulignons.

[20] Dans la réalité Violette Shillito, l'amie d'enfance de Renée Vivien qui « prendra soin dans *Une Femme m'apparut*, de mettre en scène une Ione totalement fantomatique. Madone lointaine, vierge désincarnée, Ione incarne en fait une composante fondamentale de Vivien : l'idéalisme amoureux mystique », Jean-Paul Goujon, *op.cit.* p.106.

[21] Souligné dans le texte.

[22] « Psychologie des foules et analyse du moi », in *Essais de psychanalyse*, Payot, 1981, p. 131.

[23] « Pour introduire le narcissisme » in *La Vie sexuelle*, PUF, 1992, p. 84.

[24] «La dépressivité du vide pose [...] la question de la reconnaissance de soi. Et cela, dans les termes où Winnicott considère la mère – principalement son visage – comme miroir et où il fait état d'un miroir pouvant ne rien refléter, d'un miroir marqué par l'absence en lui de toute image et se donnant ainsi lui-même pour objet. [...] Ce vide est celui qui s'installe entre un regard et le visage qui ne répond pas, entre un corps de bébé et le geste maternel pensant à autre chose, absent en quelque sorte, entre soi et l'autre qui reste fermé ou ne donne en retour qu'une image trompée – une image dans laquelle le bébé ne se reconnaît pas», Pierre Fédida, *L'absence*, Gallimard, 1978, p. 219.

[25] Marie-Claude Lambotte, *op. cit.*, p. 646.

[26] Nous soulignons.

[27] Olive Custance.

[28] Hélène de Zuylen.

[29] Souligné dans le texte.

[30] Jacqueline Kelen, *Les Femmes de la Bible*, Albin Michel, 1985, p. 166.

[31] Souligné dans le texte.

[32] Le bon sein et le mauvais sein, selon la psychanalyste Mélanie Klein.

Une femme seule d'Annemarie Schwarzenbach et la disruption du genre - Mathilde Fournier - p.253

[1] Lettre à Klaus Mann du 14 juillet 1934.

[2] C'est-à-dire presque 50 ans après la mort de leur auteur. Celle-ci avait rassemblé sous le titre *Der Falkenkäfig* (la « cage aux faucons ») un cycle de nouvelles écrites en 1934-1935, qui n'avait à l'époque rencontré aucun succès auprès des éditeurs.

[3] *Eine Frau allein*. On se référera désormais à la traduction de Dominique Miermont publié dans le recueil *Orient exils*, Payot, 2000.

[4] Judith Butler, *Gender Trouble*, Routledge, New York, 1990.

[5] *Idem*.

[6] *Maud von Rosen, Persian Pilgrimage Being the Story of a Journey Through Persia with its Experiences and Adventures*; Robert Hale, London, 1937.

[7] *Orient exils*, p. 174.

[8] *Ibid.*, p. 177.

[9] *Ibid.*, p. 194.

[10] Entre autres occurrences, Annemarie Schwarzenbach a été qualifiée d'« ange dévasté » par Thomas Mann et d'« ange inconsolable » par Roger Martin du Gard.

[11] *Ibid.*, p. 175.

[12] *Ibid.*, p. 182.

[13] *Ibid.*, p. 183.

[14] *Ibid.*, p. 172.

[15] *Ibid.*, p. 202.

[16] *Ibid.*, p. 181.

[17] Les deux femmes en viennent même à partager le même amant sans qu'il en résulte une brouille ostensible.

[18] *Ibid.*, p. 184.

[19] *Ibid.*, p. 187.

[20] *Ibid.*, p. 200.

[21] «*Alle Wege sind offen*». Cette phrase est récurrente dans l'œuvre de Schwarzenbach; c'est notamment le titre du récit de son voyage en Afghanistan avec Ella Maillart: *Alle Wege sind offen. Die Reise nach Afghanistan (1939-1940)*, Lenos, 2000.

Les « antiphysiques » ou homosexuels dans les Mémoires de Canler, ancien chef du service de Sûreté (1797-1865) - Benoît Pivert - p.329

[1] Jacques Brenner, introduction aux *Mémoires de Canler*, Paris, Mercure de France, 1986

[2] *Mémoires de Canler*, Paris, Mercure de France, 1986, p. 19

[3] *Journal de l'abbé Mugnier (1879-1939)*, Paris, Mercure de France, 1985

[4] *ibid.*, p. 111

[5] *Mémoires de Canler*, Paris, Mercure de France, 1986, p. 119

[6] François Carlier est lui aussi fonctionnaire de police à Paris, à la tête du service des mœurs de 1850 à 1870. *Études de pathologie sociale. Les deux prostitutions* paraît en 1887 à Paris chez l'éditeur Dentu. L'ouvrage a été republié en 1981 sous le titre *La prostitution antiphysique*.

[7] D'après Claude Courouve, *Vocabulaire de l'homosexualité masculine*, Paris, Payot, 1985, l'opposition nature/contre nature apparaîtrait chez Platon dans *Les Lois* (636 cd) et *Phèdre* (251b).

[8] Robert Giraud, *L'argot d'Eros*, éditions Marval, 1992

[9] Canler, op. cit., p. 472

[10] *ibid.*, note p. 788

[11] *ibid.* p. 465

[12] *ibid.* p. 467

[13] Cité par Lionel Labosse, <http://www.altersexualite.com/spip.php?article433#forum138>

[14] Ambroise Tardieu, *Études médico-légales sur les attentats aux mœurs* (1857), Paris, J.B. Baillière, 1857. source : <http://homophob.free.fr/medecine.htm>

[15] Canler, op. cit., p. 468

[16] « racaille » en verlan.

[17] Florence Tamagne, *Histoire de l'homosexualité en Europe : Berlin, Londres, Paris, 1919-1939*, Paris, Le Seuil, 2000

[18] Jeffrey Merrick, Bryan T. Ragan, *Homosexuality in Modern France*, Oxford University Press, 1996, p. 130

[19] « In Carliers opinion male prostitution clearly constituted a major criminal problem that needed to be more effectively controlled by the police. He advocated more stringent laws against male prostitution in particular and male homosexual activity in general », *ibid.* p. 130

[20] Laure Murat, « Pour une protosexologie de commissariats et de romans », *Revue de l'histoire des sciences humaines*, n°17, 2007/2, p. 47-59

[21] Canler, op. cit. p. 472

[22] *ibid.* p. 476

[23] *ibid.* p. 492

[24] *ibid.* p. 493

[25] cf. supra

[26] Régis Révenin, *Homosexualité et prostitution masculine à Paris (1870-1918)*, Paris, L'Har-

mattan, 2005

[27] cf. supra

[28] Frédéric Martel, *Le rose et le noir. Les homosexualités en France depuis 1968*, Paris, Seuil, 2000

[29] Canler, op. cit., p. 463

[30] Lire à ce sujet *Mémoires* de Canler, note 102, p. 789

[31] *ibid.* p. 466

[32] *ibid.*

[33] *ibid.* p. 492

[34] *ibid.*

[35] *ibid.* p. 464

[36] *ibid.*

[37] *Journal de l'abbé Mugnier*, p. 145-146

[38] *Mémoires* de Canler p. 469

[39] *ibid.* p.

[40] *ibid.* p. 463

[41] *ibid.* p. 469

[42] *ibid.* p. 470

[43] *ibid.* p.473

[44] *ibid.* p. 475

[45] *ibid.* p. 478

[46] *ibid.* p. 485

[47] *ibid.* p. 468

[48] *ibid.* p. 467

[49] *ibid.* p. 491

[50] cité par Claude Courouve, *Vocabulaire de l'homosexualité masculine*, p. 175

Écrire le sida / écrire sur le sida pour le plaisir de l'écriture - Anca Porumb - p.353

[1] Dominique Fernandez, *La gloire du paria*, Paris, Grasset, 1987.

[2] *Ibid.*, p.10.

[3] *Ibid.*, p. 17.

[4] *Ibid.*, p. 91.

[5] *Ibid.*, p. 91-2.

[6] Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990.

[7] Hervé Guibert, o.c., Paris, Gallimard, 1990.

[8] Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, 1991.

[9] Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990, p.9.

[10] *Ibid.*, p. 9.

[11] *Ibid.*, p. 17

[12] *Ibid.*, p. 32

[13] *Ibid.*, p. 45

[14] *Ibid.*, p. 66-7

[15] *Ibid.*, p. 181

- [16] Dominique Fernandez, *La gloire du paria*, o.c., p. 107.
- [17] *Ibid.*, p. 106.
- [18] *Ibid.*, p. 109
- [19] Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, p. 58.
- [20] Voir à ce propos l'opinion dans *La gloire du paria*: « Quant à nos industries privées, inutiles de compter dessus. Elles ont mis le paquet, ça oui, pour mettre au point le test de dépistage sur les donneurs de sang. Rien qu'en France, quatre millions de donneurs par an, vous vous rendez compte ! Mais pour le sida, rien ! Le vice-président de Hoffman-Laroche a déclaré que quelques milliers de cas dans le monde, cela ne représentait pas un marché très excitant sur le plan commercial. », p. 110.
- [21] Dominique Fernandez, *La gloire du paria*, p. 26.
- [22] *Ibid.*, p. 45.
- [23] *Ibid.*, p. 43
- [24] Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, o.c., p. 53.
- [25] Voir à ce propos Jean Fortin, *L'homosexualité de Platon à Foucault*, Paris, Textuel, 2000.
- [26] Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, o.c., p. 19.
- [27] Dominique Fernandez, *La gloire du paria*, Paris, Grasset, 1987, p. 91-2.
- [28] Yves Navarre, *Le protocole compassionnel*, o.c., p. 88.
- [29] Voir à ce propos Jean Fortin, *Homosexualité, l'adieu aux normes*, Paris, Textuel, 2000.
- [30] Yves Navarre, *Le temps voulu*, Paris, Flammarion, 1979, p. 26.
- [31] *Ibid.*, p. 99.
- [32] *Ibid.*, p. 100
- [33] Yves Navarre, *Le temps voulu*, Paris, Flammarion, 1979.
- [34] Yves Navarre, *Le petit galopin de nos corps*, Paris, Paris, éd. Robert Laffont, 1977.
- [35] Yves Navarre, *Portrait de Julien devant la fenêtre*, Paris, Paris, Robert Laffont, 1979.
- [36] Yves Navarre, *Le petit galopin de nos corps*, o.c., p. 62.
- [37] *Ibid.*, p. 63.
- [38] *Ibid.*, p. 185
- [39] *Ibid.*, p. 204
- [40] *Ibid.*, p. 252
- [41] Yves Navarre, *Portrait de Julien devant la fenêtre*, o.c., p. 19.
- [42] *Ibid.*, p. 21.
- [43] *Ibid.*, p. 38
- [44] *Ibid.*, p. 46
- [45] Yves Navarre, *Le petit galopin de nos corps*, o.c., p. 101.
- [46] *Ibid.*, p. 169
- [47] Ph. Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 13.
- [48] *Ibid.*, p. 62.

Bibliographie sélective :

- Fernandez Dominique, *La gloire du paria*, Paris, Grasset, 1987, 250 p.
- Guibert Hervé, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990, 267p.
- Guibert Hervé, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, 1991, 227 p.
- Navarre Yves, *Le petit galopin de nos corps*, Paris, éd. Robert Laffont, 1977, 266 p.
- Navarre Yves, *Le temps voulu*, Paris, Flammarion, 1979, 254 p.
- Navarre Yves, *Le portrait de Julien devant la fenêtre*, Paris, Robert Laffont, 1979.

Bibliographie critique :

1. Antoine Régis, Gieger Wolfgang, (textes réunis par), *La rupture amoureuse et son traitement littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1997.
 2. Anzieu Didier et alii, *Psychanalyse et langage, Du corps à la parole*, Paris, Dunod, 2003.
 3. Arnal F., *Résister ou disparaître ? Les homosexuels face au sida*, Paris, l'Harmattan, 1993.
 4. Assoun Paul-Laurent, *Le couple inconscient : amour freudien et passion post-courtoise*, Paris, Economica, 1998.
 5. Barthes Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
 6. Bataille Georges, *L'érotisme*, Paris, éd. de Minuit, 1985.
 7. Borillo Daniel, Colas Dominique, *L'homosexualité de Platon à Foucault*, Paris, Plon, 2005.
 8. Bruaire Claude, *Philosophie du corps*, Paris, Seuil, 1968.
 9. Buot François, *Hervé Guibert. Le jeune homme et la mort*, Paris, Grasset, 1999.
 10. Cairns Lucille, *Homosexuality in the novels of Dominique Fernandez*, Berne, Peter Lang, 1996.
 11. Chrétien Jean-Louis, *Corps à corps : à l'écoute de l'œuvre d'art*, Paris, éd. de Minuit, 1997.
 12. Ceard Jean et alii, (sous la direction de), *Le corps à la Renaissance*, Actes du XXXe Colloque de Tours, 1987, Paris, éd. Aux Amateurs de Livres, 1990.
 13. Dover James Kenneth, (traduit par Suzanne Said), *Homosexualité grecque*, éd. La Pensée Sauvage, 1982.
 14. Delumeau Jean, *La peur de l'Occident*, Paris, Fayard, 1978.
 15. Dupré la Tour Monique, *Les crises du couple*, éd. Erès, Ramonville- Saint-Ange, 2005.
 16. Eribon D., *Les études gays et lesbiennes*, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, 1998.
 17. Eribon D., *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 1999.
 18. Fernandez Dominique, Varga-Guillen S., *L'amour des mythes et les mythes de l'amour*, Arras, Artois Presse Université, 1999.
 19. Fortin Jacques, *Homosexualité, l'adieu aux normes*, Paris, Textuel, 2000.
 20. Genon Arnaud, *Hervé Guibert. Vers une esthétique postmoderne*, Paris, l'Harmattan, 2007.
 21. Goddard Jean-Christophe, *Le corps*, Paris, J. Vrin, 2005.
 22. Hamon Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
 23. Hamon Philippe, *La description littéraire*, Paris, éd. Macula, 1991.
 24. Lannegrand Sylvie, *Personne et personnage. Le malaise identitaire chez Yves Navarre*, Bern, Peter Lang, 2000.
 25. Lévine Eva, Touboul Patricia, *Le corps*, Paris, Flammarion, 2002.
 26. Merleau-Ponty M., *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1993.
 27. Pollak Michael, *Les homosexuels et le sida*, Paris, A.M. Métaillé, 1988.
 28. Reuter Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996.
 29. Salducci Pierre, *Un condamné à vivre s'est échappé*, Québec, éd. Vents d'Ouest, 1997.
 30. Sollers Philippe., *L'écriture et l'expérience*, Paris, Seuil, 1968.
 31. Spoiden Stéphane, *La littérature et le sida*, Presse Universitaire de Mirail, 2001.
 32. Stoller R. (traduit par M. Novodorsqui), *Recherches sur l'identité sexuelle à partir du transsexualisme*, Paris, Gallimard, 1979.
 33. Valéry Paul, « Réflexions simples sur le corps » in *Œuvre I, Variété. Études philosophiques*, Paris, Gallimard, 1957.
 34. Verdrager Pierre, *L'homosexualité dans tous ses états*, Paris, Seuil, 2007.
 35. Viart Dominique, *Le roman français au 20e siècle*, Paris, Hachette, 1999.
 36. Welzer-Lang Daniel et alii, *Un mouvement gai dans la lutte contre le sida*, Paris, l'Harmattan, 2000.
-

Le sida comme révélateur des âmes et de la situation sociopolitique dans *Angels in America* de Tony Kushner - Ulrike Neidl - p.375

- [1] Power and vulnerability meet, each suffused with the opposite. Compassion and cruelty dance around each other. Desperation is lifted by humor, deepened by a coy inevitability. The real and the fantastic exchange places as though there were no gulf separating them. Male characters are played by women and vice versa. Bigsby, Christopher, *Contemporary American Playwrights* (Cambridge University Press, 1999) 108.
- [2] Romàn David. «November 1, 1992: AIDS/Angels in America», *Approaching the Millennium: Essays on Angels in America*, eds. Deborah Geis et Steven Kruger (Michigan: The University of Michigan Press, 1997) 40.
- [3] «there are no Angels in America» Kushner, Tony. *Angels in America: A gay Fantasia on National Themes: Millennium Approaches* (London: NT et Nick Horn Books Limited ? 1992) 69.
- [4] «What Aids shows us is the limits of tolerance», *Millennium*, 68.
- [5] Levy Joseph Josy. Nouss Alesis. *Sidafiction* (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1994) 10.
- [6] Reeves Thomas C. *Twentieth-Century America: A Brief History* (New York: Oxford University Press, 2000), 244.
- [7] «a health disease of pandemic proportions» Romàn, 52.
- [8] «their deaths reveal how dependent the performing arts are, on talented homosexuals», Wi-meth, Don, B. ed., *Cambridge Guide to American Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999) 198.
- [9] «He didn't die at the end. Is that realistic ? They felt cheated of their deathbed scene.» Pacheco Patrick R. «AIDS, Angels, Activism, and Sex in the Nineties» *Tony Kushner in Conversation*, ed. Robert Vorlicky (Michigan: The University of Michigan Press, 1998) 55.
- [10] «He has cynically manipulated an issue and allowed the situation to become more dangerous». *Ibid.*, 54
- [11] «An inerascable biological stigma» Minwalla, «When girls Collide: Considering Race in Angels in America», *Approaching the Millennium: Essays on Angels in America*, eds. Geis, Deborah et Kurger, Steven (Michigan: The University of Michigan Press, 1997) 113.
- [12] Levey, 10.
- [13] «No [...] I have liver cancer», *Millennium*, 32.
- [14] Levey, 10.
- [15] «The worst thing about being sick in America... is you are booted out of the parade. Americans have no use for sick» *Perestroika*, 36.
- [16] «[AIDS] is the best global representation of the Rainbow Coalition. AIDS is the melting pot in which ethnicity, gender, class, sexuality, all have melted». Minwalla, 114.
- [17] «[Roy Cohn] is the polestar of human evil... the worst human being who ever lived, [he isn't] human even», *Perestroika*, 60.
- [18] «He was a terrible person. He died a hard death. So maybe... A queen can forgive her vanquished foe», *Perestroika*, 82.
- [19] «Wir sehen..., wie sich ein Teil des Ichs dem anderen gegenüberstellt, es kritisch wertet, es gleichsam zum Objekt nimmt». Freud, Sigmund. *Das Unbewußte, 1915, Gesammelte Werke, Band X* (Frankfurt: Fischer Verlag, 1968) 433.
- [20] «We were told that incredible selfishness was the key to all truth and goodness, many people who had not been raised in the art of self-sacrifice were being asked to make incredible sacrifices and to overcome their natural tendency to run away from calamity. Representing those things is

one of the duties of drama», Pacheco, 57.

[21] «K.S. Baby. Lesion number one. Look it. The wine-dark kiss of the angel of death», *Millennium*, 11.

[22] «Don't you think I'm handling this well ? I'm going to die», *ibid.*

[23] «I was scared, Lou [...]. That you'll leave me», *Millennium*, 12.

[24] Freud, Sigmund. *Inhibition, Symptôme et Angoisse* (Paris:PUF, 1926) 65 et 95.

[25] «I want him to bury me. [...] Oooh. Cemetery fun. Don't want to miss that», *Millennium*, 9.

[26] Freud, *Inhibition*, 74.

[27] «I can't find a way to spare you baby. [...] Bad timing, funeral and all, but I figured as long as we're on the subject of death.» *Millennium*, 11,12.

[28] Freud, *Inhibition*, 100.

[29] *Ibid.*, 65

[30] Freud, *Inhibition*, 66.

[31] «[...] Sorry if I can't join in with the rest of you death-junkies, gloating about your survival in the face of that... of this ugly demise because unlike you I have nothing to gloat about», *Perestroika*, 21.

[32] «I want Louis. I want my fucking boyfriend, where the fuck is he ? I'm dying, where is Louis ?», *Millennium*, 43.

[33] «Ankles sore and swollen [...] The nausea's mostly gone [...] My glands are like walnuts [...] and Of course I'm going nuts.» *Millennium*, 74.

[34] Freud, Sigmund, *L'interprétation du rêve* (Paris: Presses Universitaires de France, 2003) 80-81.

[35] «[...] while time is running out I find myself drawn to anything that's suspended, that lacks an ending [...].», *Millennium*, 29.

[36] «Then wrestle with her till she gives in», *Perestroika*, 78.

[37] «I will not let thee go except thou bless me. [...] Free me, unfetter me, bless me... [I want] MORE LIFE», *Perestroika*, 78 et 99.

[38] «Deep inside you, there is a part of you, the most inner part, entirely free of disease», *Millennium*, 22.

[39] Humbert, *Jung*, Paris, Hachette Littératures, 2004, 213.

[40] «Prior's refusal to despair, or to let us avert our face from this ghastly specter, are the qualities that anoint him as the Prophet of *Angels in America*.», Bigsby, Christopher. *Modern American Drama 1945-2000* (Cambridge University Press, 1999) 113.

[41] «No. AIDS is what homosexuals have. I have liver cancer», *Millennium*, 32.

[42] G. Groddeck cité par Natalie Méchin, *Médecin, Malade, SIDA:Une Rencontre* (Paris, Montréal: l'Harmattan, 1999) 37.

[43] «[...] What I am is defined entirely by who I am. Roy Cohn is not a homosexual. Roy Cohn is a heterosexual man, Henry, who fucks around with guys. [...] No, Henry, no. AIDS is what homosexuals have. I have liver cancer», *Millennium*, 32.

[44] Laplanche, J. et Pontalis, J.B. *Vocabulaire de la psychanalyse* (Paris: PUF, 1967) 115.

[45] «Do you think I'm a junkie, Henry, do you see tracks ?», *Millennium*, 30.

[46] *Perestroika*, 12.

[47] Thomé-Renault Annette, *Psychosomatique et Sida: le traumatisme de mort annoncée* (Paris: DUNOD, 1995), 46.

[48] Rosenberg B. «Pulsion de mort et intrication pulsionnelle», *Revue française de psychanalyse*

2 (1989), 564.

[49] «BETTER DEAD THAN RED ! From the throne of God in heaven to the belly of hell, you can all fuck yourselves and then go jump in the lake because I'M NOT AFRAID OF YOU OR DEATH OR HELL OR ANYTHING », *Millennium*, 85.

[50] «Roy. [...] Do I know you ? - Belize : Your negation. - Roy. [...] The Negro night nurse, my negation. You've come to escort me to the underworld. [...] A dark place created in the absence of me », *Perestroika*, 46, 48.

[51] Assoun Paul-Laurent, *Le vocabulaire de Freud* (Paris : ellipses, 2002) 31.

[52] «JOE. I've been staying with someone else. For a whole month now. [...] with a man. - ROY. A man ? SHUT UP I SAID [...] I want you home. With your wife. Whatever else you got going, cut it dead [...] Or you will regret it. », *Perestroika*, 53-54.

[53] Freud, *Interprétation*, 597-8.

[54] «I'm going, Ethel. Finally, finally done with this world, at long long last. All mine enemies will be standing on the other shore, mouths gaping open like stupid fish [...] », *Perestroika*, 74.

[55] Jung C.G., *Synchronicité et Paraselsica*, Paris, Albin Michel, 1988. 232.

chez **Le chasseur abstrait**

des livres à lire sur le sujet

– **Le goût de l'azur cru** - Arnaud Delcorte

collection L'imaginable - poésie - 2009

– **L'homme de désir** - Serge Meitinger

collection Djinns - récit - 2009

Le chasseur abstrait éditeur

sarl unipersonnelle au capital de 2000€ - 494926371 RCS FOIX

12, rue du docteur Jean Sérié

09270 Mazères

France

patrickcintas@lechasseurabstrait.com

tel: + 33 (0)5 61 60 28 50

fax: + 33 (0)5 67 80 79 59

imprimé en France par:

Le chasseur abstrait

achevé d'imprimer le mars 2009

ISBN: 978-2-35554-044-8

EAN: 9782355540448

ISSN: 1958-752X

Dépôt Légal: mars 2009

ISSN: 1958-752X



9 782355 540448