

Contraintes par corps ou les larmes d'Eros

Dorita Nouhaud
Université de Bourgogne

dorita.nouhaud@wanadoo.fr

L'essence de ce livre est, en un premier pas, d'ouvrir la conscience à l'identité de la "petite mort" et d'une mort définitive. De la volupté, du délire à l'horreur sans limites.
G. Bataille, *Les larmes d'Eros*

Peut-être plus que toute autre, la littérature latino-américaine est pleine de bruit et de fureur parce qu'elle raconte le bruit et la fureur dans lesquels s'inscrit l'histoire du continent depuis la Découverte et la Conquête: bruit des guerres d'Indépendance, fureur d'individus avides de pouvoir et de sang, et qui semblent être une spécificité latino-américaine au point de nourrir toute une littérature qui répond au nom générique de "romans de la dictature". Les écrivains ont porté témoignage de cette violence dont parfois ils ont été eux-mêmes directement victimes. Leurs contributions constituent l'importante tradition testimoniale dite littérature de "denuncia" d'une réalité incontestable même si elle est fictionnalisée, sans compter la littérature diaporisée inhérente aux situations de violences politiques. Paul Valéry, qui avait lu avec éblouissement *Leyendas de Guatemala*, avait cru percevoir en Amérique, à travers la prose asturienne, la présence de forces "toujours menaçantes et fécondes, comme prêtes à créer, entre deux océans, à coups de catastrophes, de nouvelles combinaisons et de nouveaux thèmes d'existence"¹. Valéry découvrait l'Amérique par la littérature. Et quelle littérature ! Une prose poétique parfaite, qui prenait elle-même sa source dans une double littérature, l'une savante, enveloppée dans le mystère et le prestige d'une tradition ancienne, les mythes précolombiens, l'autre parée du charme des contes dont aime se nourrir l'imaginaire populaire. "La leyenda del Volcán", "Los Brujos de la tormenta primaveral", justifiaient que le poète français interprêtât le tellurisme américain comme métaphore de la capacité créatrice des êtres humains que ce continent engendrait, à commencer par le Guatémaltèque.

Mais on ne peut passer sous silence le fait que parallèlement à cette production apparaissaient des œuvres scénarisant la violence en soi, décontextualisée politiquement et historiquement, la violence comme argument et même comme protagoniste. Dans des scénarios qui l'instrumentalisaient pour participer à la modernité littéraire édictée dans les années cinquante par la déferlante parisienne des *telquelliens* friands de structuralisme et de psychanalyse, et qui prônaient, à la suite de Michel Leiris, une littérature apte à "restituer au moyen des mots certains états intenses concrètement éprouvés et devenus signifiants d'être ainsi mis en mots". Inspirée des hauts faits d'un Gilles de Rais ou d'une comtesse Bathory, cette littérature se voulait "subversive" parce qu'elle scénarisait des pulsions, des fantasmes, mais en aucun cas elle n'était une incitation au passage à l'acte. C'est à cette littérature que pour répondre au thème qui nous était proposé cette année universitaire 2006-2007 au

¹ Lettre de Paul Valéry à Francis de Miomandre pour le remercier de lui avoir envoyé sa traduction de l'ouvrage du Guatémaltèque. Désormais, cette lettre sert d'introduction à toutes les éditions de *Leyendas de Guatemala*.

Séminaire d'Amérique latine, à savoir "Littérature et violence", j'ai emprunté mes exemples: Salvador Elizondo dans *Farabeuf*, Julio Cortázar dans *62, modelo para armar*. Le fil rouge de ma lecture —l'adjectif rouge, rouge sang, il va de soi, convient on ne peut mieux à la teneur de ces ouvrages— est un livre de Georges Bataille, *Les larmes d'Eros*, qu'en 1961 l'éditeur parisien Jean-Jacques Pauvert donnait au public dans sa collection Bibliothèque Internationale d'Erotologie. Trois ans plus tôt, en 1959, le Club Français du Livre avait publié le *Procès de Gilles de Rais*, des documents précédés d'une introduction du même Bataille. Il n'en fallait pas plus pour qu'immédiatement celui-ci soit porté aux nues par la revue *Tel Quel* —dont le premier numéro paraissait lui aussi en 1961—. Dans un essai de 1945-46, "De la littérature considérée comme une tauromachie", qui sert d'introduction à *L'âge d'homme* (1939), Michel Leiris, contemporain de Georges Bataille et proche de lui² —c'est à Georges Bataille qu'il dédiait *L'âge d'homme* parce qu'il était "à l'origine de ce livre"— refusait la gratuité d'une œuvre écrite n'entraînant aucune conséquence pour l'auteur. Ecrire est quand même moins dangereux que combattre un taureau dans l'arène (d'où le titre de l'essai). Alors, proposait-t-il, il faut "faire un livre qui soit un acte", "assumer le risque direct soit d'une confession soit d'un écrit au contenu subversif", c'est-à-dire "restituer au moyen des mots certains états intenses, concrètement éprouvés et devenus signifiants, d'être ainsi mis en mots". "L'activité littéraire, dans ce qu'elle a de spécifique en tant que discipline de l'esprit, ne peut avoir d'autre justification que de mettre en lumière certaines choses pour soi en même temps qu'on les rend communicables à autrui". En accord avec l'argumentaire de Leiris, les *telqueliens* scrutent les textes dits "refoulés", Bataille, Sade, Artaud, Lautréamont, et célèbrent l'érotisme sadique, le sadomasochisme et l'homosexualité. Ils sont accompagnés par Roland Barthes, Jacques Derrida, et Jacques Lacan dont les séminaires font courir le tout Paris "intelligent" entiché de Freud et de psychanalyse. Quand *Tel Quel* rencontrera le taoïsme et l'écriture chinoise, sexe et écriture seront interprétés comme métaphore l'un de l'autre. C'est dans ce contexte effervescent que Severo Sarduy, assidu des séminaires lacaniens et ami des *telqueliens*, écrit *De donde son los cantantes* (1967) et *Cobra* (1972).

C'étaient les années vaillantes du Nouveau Roman et du structuralisme appliqué à toutes les sciences humaines et non plus seulement à la linguistique, quand *Tel Quel* remettait en cause les notions d'auteur, d'œuvre, de création, et critiquait le surréalisme qu'il tenait pour un moyen de recherche superficiel dans la production textuelle. Puis à partir de 1966, la revue se politise et professe un compagnonage de gauche —communisme, puis maoïsme—. Est-ce pour cela qu'accusée à Paris de "terrorisme intellectuel", contestée pour son extrémisme théorique, elle exerçait dans le même temps sur les écrivains latino-américains une fascination féconde? La révolution cubaine, l'allégeance idéologique de Fidel Castro à l'URSS, le prestige romantique de la figure de Ernesto Guevara, les dictatures militaires de plus en plus sanglantes soutenues en sous-main, et parfois ouvertement, par les Etats-Unis, sont quelques-uns des éléments qui n'ont cessé de fertiliser en Amérique latine, tout au long des années soixante, le terreau marxiste-léniniste parfois étayé par une théologie de la libération à coloration gauchissante. Quelles qu'en soient les raisons, en ces années soixante Paris reste plus que jamais, comme dans *Terra nostra* de Carlos Fuentes, "la dernière ville" où "tous les bons latino-américains viennent" non pas pour mourir comme affirme Cuba Venegas, un personnage du roman, mais pour créer. Que de bons romans latino-américains ont été écrits à Paris, combien ont Paris comme cadre ! Et quand leurs auteurs ne venaient pas à Paris, Paris allait à eux grâce aux librairies françaises des grandes capitales latino-américaines qui offraient à l'avidité des amateurs du Nouveau Roman et des sciences humaines les publications de Minuit, Seuil et autre Gallimard, dont les fleurons s'appelaient Jean Ricardou, Philippe Sollers, Marcelin Pleynet, Kristeva, et de nombreux etc.

Peut-être même lisait-on plus les *telqueliens* à Mexico et Buenos Aires qu'à Paris, et

² Ayant rompu avec les surréalistes en 1929, Leiris collabore à la revue *Documents* que dirige Bataille.

peut-être Cuba Venegas avait-elle raison : "Peut-être Paris était-il le point exact de l'équilibre moral, sexuel et intellectuel entre les deux mondes qui nous ont déchiré." Toujours est-il que grâce à *Tel Quel* l'Amérique latine littéraire des années soixante découvrait Georges Bataille (1897-1962) et théorisait l'érotisme comme "approbation de la vie jusque dans la mort" dans des histoires plus que noires. Car à partir du même lait on fait toutes sortes de fromages, et les productions latino-américaines ne souffrent pas d'un excès de pasteurisation. Ainsi, après 1961, date de la publication de *Les larmes d'Eros*, dans cette même décennie coup sur coup paraissent: en 1965, *Farabeuf*³, en 1968, 62, *modelo para armar*, et bien que publié seulement en 1973, "El niño proletario"⁴, selon certains témoignages circulait déjà en manuscrit dès la fin de ces années soixante. Les trois prenaient plaisir à bousculer la frilosité intellectuelle et l'hypocrisie de leurs contemporains peu enclins à se reconnaître dans des fictions gravant dans le marbre des fantasmes de barbarie dont ils s'accommodaient dans la réalité politique et sociale. Peu d'écrivains sont allés aussi loin que Osvaldo Lamborghini avec "El niño proletario". Surtout il dérangeait (il dérange encore) les habitudes d'une lecture cautionnée par le vieux dogme de l'illusion réaliste qui assimile fiction et vérité, la parole et son référent, un amalgame commode pour dénier à une œuvre étiquetée érotique voire pornographique la moindre dimension idéologique.

Peut-on pour autant affirmer la filiation de Cortázar, Elizondo et Lamborghini avec le livre de Bataille ? Existe-t-il entre eux trois des lignes convergentes ? Oui, et sans chercher plus loin Paris, *Tel Quel*, la psychanalyse freudienne dont les trois Latino-américains reconnaissent volontiers qu'ils ont sucé le lait. Dans la rubrique du très politiquement incorrect, les enfants constituent, de façon inattendue, un des dénominateurs communs aux trois écrivains cités. Politiquement très incorrect par la manière dont il est traité, le thème peut d'ailleurs choquer les âmes sensibles davantage aujourd'hui où le statut de l'enfant constitue pour notre société un sujet d'intérêt et d'inquiétude, qu'à l'époque de Bataille et des surréalistes, marquée par les théories de Mélanie Klein sur la psychanalyse infantine, et celles de la lacanienne Françoise Dolto soutenant l'émergence du désir chez le sujet enfant dès les premiers mois de sa naissance. *Les larmes d'Eros* reproduit (p. 162-163), les photos de trois forteresses : Lacoste, le château de Sade dans le Vaucluse, Machecoul, le château de Gilles de Rais, et celui des Báthory —une vieille famille hongroise dont plusieurs membres ont régné en Transylvanie—, aujourd'hui, isolés sur leurs hauteurs, trois ruines qui furent le cadre de délires pervers. Les minutes du procès de Gilles de Rais, transcrites par Bataille et Klosowski, rappellent le goût effroyable de l'ancien compagnon de Jeanne d'Arc pour les enfants qu'il torturait et égorgeait pour se masturber dans leur gorge pantelante, comme le consignent les minutes du jugement.

En écho aux images de Bataille, trois enfants énigmatiques traversent l'espace diégétique de *Farabeuf* : L'enfant blond qui bâtit sur la plage un château de sable dont le texte précise que c'était "un *krak* ou forteresse médiévale", comme celles que reproduit *Les larmes d'Eros* ; l'enfant d'un conte "éducatif" très populaire en Allemagne, *Pierre l'Ebouriffé*⁵, illustré dans les livres édifiants par l'image d'un jeune garçon hirsute, debout au milieu d'une flaque de sang, les bras et les doigts écartés, un jet de sang s'échappant de chaque doigt, imagerie à laquelle le roman *Farabeuf* renvoie de façon insistante : "...por chuparse los dedos vino el Sastre y se los cortó con sus grandes tijeras..." ; surtout l'enfant peint par le Titien entre deux figures féminines l'une vêtue, l'autre pas, un enfant penché vers le fond d'un sarcophage,

³ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, México, Joaquín Mortiz, 1965.

⁴ Osvaldo Lamborghini, *Sebregondi retrocede*, "III. El niño proletario", *Novelas y cuentos*, I, Edición al cuidado de César Aira, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2003, p. 56-62.

⁵ "Regardez un peu, le voici/Pierre l'Ebouriffé! Fi! Fi!/Quand on veut lui peigner la tête/Le sale dit : Non! et s'entête/A ne pas se laisser tailler/Les ongles, un an tout entier./ Oh! vilain Pierre, oh! sale Pierre!/Il devrait se cacher sous terre!"

"comme s'il essayait d'attraper quelque chose qui se trouve au fond". Dans *62, modelo para armar* sévit Monsieur Ochs, le fabricant de poupées dans le ventre desquelles il met un "objet" textuellement innominé et innommable, destiné aux petites filles sadiques qui éventrent leurs poupées. Le nom de Monsieur Ochs, qui signifie "bœuf" en allemand, un animal castré, cache à peine, un peu quand même parce que c'est de l'allemand dans le texte espagnol, l'explication du comportement pervers qui fait pousser des hauts cris aux mamans⁶. Quant à *El niño proletario*, rarement le texte est allé aussi loin dans la description du sadisme infantin, l'exposition des dérives du désir, et l'utilisation de la perversion comme moyen de subversion.

En ce qui concerne *Farabeuf*, la preuve la plus évidente, la plus délibérément voyante de filiation avec Bataille est une photographie dont le roman de Salvador Elizondo s'engendre et que reproduisent les successives éditions du roman, une des photographies prises à Pékin le 10 avril 1905 et que l'on voit dans *Les larmes d'Eros*⁷. Elles témoignent du supplice chinois *Leng Tch'é*, les Cent Morceaux, ainsi appelé parce qu'il consiste à donner une mort lente en détachant articulation par articulation les membres d'une victime attachée debout à un pieu. Ce supplice fut appliqué, par décret impérial publié dans les journaux de Pékin, à Fou-Tchou-Li, meurtrier du prince Ao-Han-Ouan.

Je possède, depuis 1925 un de ces clichés. Il m'a été donné par le docteur Borel, l'un des premiers psychanalystes français. Ce cliché eut un rôle décisif dans ma vie. Je n'ai jamais cessé d'être obsédé par cette image de la douleur, à la fois extatique (?) et intolérable. J'imagine le parti que, sans assister au supplice réel, dont il rêva, mais qui lui fut inaccessible, le marquis de Sade aurait tiré de son image : cette image, d'une manière ou de l'autre, il l'eût incessamment devant les yeux⁸.

Avant les pages consacrées aux photographies du *Leng Tch'é* et l'allusion au marquis de Sade, Bataille parle des deux autres grands sadiques que furent Gilles de Rais et Erzsébet Báthory⁹. Or, c'est précisément la figure de la comtesse Báthory que convoque *62, modelo para armar*.

Néanmoins, aussi bien *Farabeuf* que *62 modelo para armar* et "El niño proletario" restent, du point de vue narratif, des textes sages, respectueux de littéralité, soucieux de la syntaxe et de la sémantique. Mais par une nouvelle convergence remarquable, les trois écrivains allaient théoriser leur conception de la littérature et remettre en cause la traditionnelle notion de texte en passant du récit de l'agression des corps dans la fiction à l'agression même du récit ("El rito azteca"), s'en prenant à la matérialité du support page (*¡Escribir como cualquier cosa!*) et même à celle du support livre (*Ultimo round*).

Aussi ma réflexion abordera-t-elle la violence littéraire en deux chapitres, 1-Le corps mutilé, 2- Le texte démembré.

⁶ Dans *Ultimo round*, "Cristal con una rosa dentro (p. 98)" est une métaphore subliminale de "La muñeca rota", pages 104-111 au premier étage du livre, et ce texte donne accès, avec une évidence qui, elle, se rit de l'infra-liminal, aux pages 104-111 du rez-de-chaussée, illustrées par une série de vingt-quatre photographies d'une poupée cassée, prises par Cortázar lui-même.

⁷ G. Bataille, *Les larmes d'Eros*, Paris, J.J. Pauvert Ed., 1961, p. 234, 237-38.

⁸ *Ibid.*, p. 237-38.

⁹ Sur la page où apparaissent le portrait de cette dernière et la photographie du château de la famille Báthory en Transylvanie, une note indique qu'un ouvrage de Valentine Penrose sur Erzébet Báthory "paraîtra prochainement" au Mercure de France. Le livre, aujourd'hui épuisé, a été en effet publié en 1969 sous le titre *Erzébet Báthory, la comtesse sanglante*.

1. Le corps mutilé

...la fascinación de aquella carne maldita e inmensamente bella... (Farabeuf)

Malgré sa prodigieuse connaissance de la langue et de la littérature française (il a écrit sur Mallarmé, Flaubert, Proust, Valéry, le Nouveau Roman), Salvador Elizondo —1932-2005— n'a jamais fait en France l'objet de la ferveur médiatique dont ont bénéficié, pour des raisons diverses, dont toutes ne concernent que de loin la qualité littéraire des œuvres, certains latino-américains. On n'a jamais vu le nom de Salvador Elizondo dans aucune des listes (il y en a eu plusieurs, parfois contradictoires) déterminant l'appartenance aux prestiges du *boom*, alors que bien des aspects de son œuvre sont ceux-là mêmes qui ont été salués par la critique comme les géniales nouveautés dudit *boom*. Pour ne citer qu'un roman, *Farabeuf*.

La fascination de cette chair maudite

Farabeuf est un nom français, celui de Louis Hubert Farabeuf (1841-1910), professeur d'anatomie à la faculté de médecine de Paris, le maître de toute l'école chirurgicale française de son époque, donc référent réel du roman de Elizondo qui a pris avec lui, fiction y autorise, de grandes libertés. Sur la page de garde *Farabeuf* porte un sous-titre en forme d'oxymore : "chronique d'un instant." Oxymore, parce que la chronique désigne un système narratif qui prend le temps de raconter du temps, un système qui ignore la brièveté et l'instantané, qui choisit le projet contre l'instant. Chronique de 180 pages pour raconter un instant, celui d'un instantané photographique, l'instant précis du passage de la vie à la mort. A Pékin, Farabeuf, alors tout jeune médecin militaire et photographe amateur, avait photographié le régicide Fou-Tchou-Li dans l'acte même de mourir, un instant. Par la suite, le chirurgien établira une théorie selon laquelle, chez le supplicié, le paroxysme de terreur et de douleur produit une décharge d'adrénaline qui "se traduit par une manifestation caractéristique de la physiologie des organes masculins... et chez la femme aussi, dans le même cas". Un couple à l'érotisme léthal, utilise —comme l'eût fait Sade, suppose Bataille—, l'image de la "douleur intolérable" du *Leng Tch'é* pour atteindre l'orgasme à son tour. Un regard venu du passé, le regard extatique du supplicié sous l'effet de l'opium, regarde le regard qui le regarde. Et dans cet "échange" de regards, la femme se sent fixée, comme une photo, pour toujours, sous la forme du supplicié extatique.

excitada sexualmente por la fotografía del *Leng Tch'é* [la mujer] se entregó al hombre mediante el acto llamado carnal o *coito*, inducido, como es de suponerse, por la insistente presentación a la mirada de ella, de una copia fotográfica que reproducía, a mayor tamaño del de la placa de nitrato, de plata original, y con gran precisión de detalle, un antiguo cliché sobre vidrio, impresionado en una fecha que conocemos con toda exactitud.

Plus de soixante ans après ce jour fixé par le photographe, un exemplaire jauni du journal anglais de Pékin publiant l'édit impérial sert à à éviter de souiller, quand on vient du dehors avec des semelles mouillées de la pluie qui tombe avec force —il pleuvait aussi sur Pékin le jour de l'exécution capitale—, le parquet d'un appartement parisien, rue de l'Odéon. Le titre met en place le cadre spatial de plus en plus resserré, comme une mise au point photographique, Paris, le Quartier latin, la rue de l'Odéon, un appartement au numéro 3, un grand salon à l'étage, un tableau et une glace dans ce salon où le protagoniste —mais qui est le protagoniste ? qui est le locuteur ? quel rôle joue Farabeuf ?— où un protagoniste va guider la recherche du plaisir physique jusqu'au paroxysme ultime de la mort. Le sous-titre établit, au

long de méandres textuels, ce que célèbre Bataille dans l'avant-propos de son livre *Les larmes d'Eros* : "l'identité de la 'petite mort' et d'une mort définitive", puisque, dit-il, "la réponse au désir érotique est une fin".

Un lieu commun vraiment commun consiste à croire qu'une photo, à l'inverse d'un tableau que le peintre peut rendre équivoque, quand elle est nette et non retouchée représente une réalité incontestablement univoque. *Farabeuf* s'ingénie à démontrer le contraire. Tous les éléments du cliché du *Leng Tch'é* sont mis en doute quant à leur signification, le sexe et la nature du supplicié qui pourrait être une femme qui pourrait être le Christ en version chinoise, l'expression extatique du visage qui ne serait pas due à l'opium mais à l'orgasme. L'identité de l'auteur de la photo est tout aussi incertaine, ce pourrait être Farabeuf, chirurgien et photographe, du Corps Expéditionnaire Allié, en vacances, ou en mission, à Pékin, avec sa maîtresse, ou sa femme —Amour profane, Amour sacré—, une infirmière de l'Ecole de Médecine de Paris, dite *Mademoiselle Bistouri*, peut-être. Tu, je, elle, il, parfois vous, intervertissent sans cesse leurs rôles de sujets de verbes obsessivement répétés. Le subjonctif imparfait accomplit en de multiples occurrences l'irréel du souhait ("hubiera amado", "hubieras corrido", "hubieras pasado", "hubieras escapado", etc.) et le tableau dans la surface froide de la glace est le lieu des inversions, de toutes les aberrations. La boue et les taches humides laissées par les chaussures ont partiellement effacé le texte, le nom du supplice et celui du supplicié, Fou Tchou Li. Texte fragmenté, segmenté, tel un corps dépecé, il est alors, graphiquement, l'équivalent de la photographie, c'est-à-dire une représentation du *Leng Tch'é*. Texte en partie effacé, brouillé, il est aussi l'image d'une mémoire qui veut dissoudre dans le brouillard de l'inconscient le nom qui désigne le corps immensément désiré mais seulement fantasmé puisqu'on n'a pas partagé avec lui, faute de l'avoir vu pour de vrai, l'instant de l'orgasme.

El nombre de ese que está ahí en la fotografía, un hombre desnudo, sangrante, rodeado de curiosos, cuyo rostro persiste en la memoria, pero cuya verdadera identidad se olvida... El nombre fue lo que ella dijo... tal vez.

Dans le salon à l'étage, la glace où se reflète le tableau inverse les éléments de la composition, à commencer par le texte de la petite plaque en cuivre au bas du tableau, "incompréhensible parce qu'écrit dans une langue inconnue". Ce n'est pourtant ni de l'hébreu ni du chinois, simplement le titre *L'Amour sacré, l'amour profane*, sans doute en français puisque le tableau est une copie placée dans un salon parisien¹⁰. Dans la glace, ce que le peintre a mis à droite est à gauche pour le spectateur, mais celui-ci interprète et rectifie le sens. Sauf dans ce roman qui insiste sur le fait qu'un texte "par le fait d'être réfléchi dans un miroir prend un sens totalement différent de celui qu'il a en réalité". Plus qu'une constatation optique, c'est désigner un mode d'emploi pour la lecture de *Farabeuf* —valable pour 62, *modelo para armar*—. Le texte acquiert alors l'ambiguïté des idéogrammes chinois, qui peuvent signifier plusieurs choses à la fois. Ainsi, le signe qui signifie le nombre six et qui se prononce *liú* a la forme d'une étoile de mer (celle-ci, trouvée en décomposition dans les rochers d'une plage, revient sans cesse dans le roman qui se termine sur ces mots : "una estrella de mar... una estrella de mar... una estrella de mar ¿recuerdas?") et selon le narrateur, c'est aussi l'attitude du supplicié sur la photographie. "Si aprendes a decir ese nombre, comprenderás el significado final del suplicio". *Liú*. Le supplicié s'appelait Fou-Tchou-Li.

Comment apprendra-t-elle à dire ce nom? Par la contrainte du corps, évidemment.

¹⁰ L'original est une huile sur toile peinte par le Titien vers 1514, connue sous le titre *L'amour sacré, l'amour profane* (118x279, Rome, Galleria Borghese). Aujourd'hui, on l'interprète avec plus de précision comme l'allégorie du l'amour conjugal, pour célébrer le mariage de Nicolò Aurelio dont les armoiries figurent sur le sarcophage.

C'est là qu'intervient Farabeuf, l'homme "aux prodigieuses dissections", dont la profession avait été de "faire sauter deux ou trois jambes et bras dans l'immense amphithéâtre de l'Ecole de Médecine". Toute une page est consacrée à l'énumération des instruments de chirurgie inventés ou mis au point par lui, mais en ce jour pluvieux rue de l'Odéon on lui a demandé de venir appliquer une autre de ses inventions, extirper dans le regard de la femme, par un complexe et douloureux dispositif chirurgical, l'image du supplicié tel qu'il a été photographié, c'est-à-dire au moment même de la mort, dans l'extase orgasmique de la douleur, et remplacer l'image photographique qui provoque "la petite mort" par l'image même de cette mort. C'est donc pour procéder à un rituel érotico-sadique que Farabeuf se rend au 3 de la rue de l'Odéon où le narrateur l'a convié, après avoir réalisé toute une mise en scène visant à reproduire le tableau reflété dans la glace. Le sépulcre a été remplacé par un cercueil loué dans un magasin d'accessoires de théâtre, mais bah!, en tant que cercueil, il fera l'affaire.

De l'ensemble de "la splendide composition" du tableau qui lui paraît "incompréhensible et irritant", le narrateur avoue ne retenir qu'un "détail minime", le haut-relief figuré sur le sarcophage et représentant "le mariage cruel d'un satyre et d'un hermaphrodite ou une scène de flagellation érotique". C'est dire que quelle que soit la signification de l'allégorie symbolisée par les deux femmes, *Amour sacré*, *Amour profane*, ce qui importe de l'amour c'est la figuration de la douleur jusqu'à la mort—"mariage cruel", "flagellation"—, comme le rappelle le sarcophage. La patiente devra prendre un moment la pose de la figure dévêtue —l'allégorie de l'Amour profane dans le tableau du Titien—, puis lorsque Farabeuf arrivera, et que l'infirmière dans son uniforme gris démodé ira s'appuyer à l'autre extrémité du cercueil, comme la figure de l'Amour sacré —en effet peinte par Titien dans une somptueuse robe gris pâle— la femme, sous un drap de lin blanc tel un suaire, s'allongera sur la table prévue pour l'opération, le visage couvert d'appareils destinés à l'immobiliser, l'esprit concentré sur l'image du supplicié qui l'obsède.

Los párpados inmóviles, dilatados al máximo hacia la frente y hacia las mejillas de tal manera que tus ojos parezcan desprenderse de tu cara. Tu boca abierta en un grito hecho de tensos alambres y de potentísimos resortes descubrirá hacia el techo de este cuarto las encías lívidas y la dentadura ávida de morder la noche en una convulsión de bestia fuertemente bridada. ¿Acaso no era ésta la menos inquietante de tus premoniciones? Es una forma de entregarte como tú hubieras querido. ¿O acaso no hubieras querido regalárteme muerta?

Entre les deux femmes qui miment les figures du tableau, il n'y a pas l'enfant penché vers le fond d'un sarcophage. Pourquoi l'insolite question du narrateur à Farabeuf quand celui-ci arrive, sa mallette à la main : "¿Todos los instrumentos, los guardó usted en ese maletín negro? ¿el basiotribo de Tarnier que sirve para extraer el feto, tajado en pedazos, del interior del llamado 'claustro materno'? Está usted seguro, doctor Farabeuf?". Puisqu'il n'est jamais question d'inopportune grossesse, à quoi peut bien lui servir le forceps de son collègue Stéphane Tarnier?¹¹ Etant donné l'humour noir de Salvador Elizondo qui ne recule devant aucun emploi métaphorique fût-ce à propos d'un instrument de chirurgie obstétricale, on répondrait que c'est sans doute pour extirper "au forceps" —c'est-à-dire difficilement— l'image extatique du supplicié et la remplacer par un instant vécu, celui que Farabeuf avait photographié soixante ans auparavant.

¿Quién eras tú antes aquella imagen agónica? ¿Cómo era posible que tu cuerpo pudiera confundirse con aquellos girones de carne sangrienta? Te has extraviado en su mirada como en un camino inseguro y no sabes quién eres, acaso un cuerpo supliciado, unos ojos

¹¹ Stéphane Tarnier (1828-1897), chirurgien-accoucheur, professeur de clinique obstétricale à la faculté de médecine de Paris, inventeur d'un forceps à tracteur qui est devenu d'un emploi courant.

que aprenden lentamente el significado absoluto de la agonía, o acaso eres la visión que contemplan esos ojos a punto de cerrarse para siempre.

En vérité, la question du narrateur est dictée par la logique interne. Farabeuf prétend que "la douleur, par son intensité, se convertit soudain en orgasme", chez l'homme comme chez la femme. Il y a donc éjaculation. Et l'éjaculation peut entraîner pour cette dernière des risques de grossesse, d'où une deuxième allusion au forceps —il n'y en aura pas d'autre—, dans un questionnaire comme ceux auquel on soumet les patients pour préparer leur opération:

Tercera pregunta: ¿Ante la posibilidad de un embarazo, especuló usted acerca de la función a la que está destinado el instrumento conocido en los manuales clásicos como "basiotribo de Tarnier"?

La présence textuelle du forceps n'a d'autre fonction narrative que de corroborer *a contrario* l'exactitude de l'expérience de Farabeuf, c'est-à-dire l'obtention d'un orgasme simultané dans le couple par application d'une insurmontable douleur. D'où la première logique interne concernant la présence protagoniste de Farabeuf, le chirurgien spécialiste des démembrements —comme pour le *Leng Tché* mais *post-mortem*—.

Elizondo imaginera à plusieurs reprises, notamment dans *Camera lucida*, des inventions délirantes: avec "La luz que regresa", l'appareil du professeur Moriarty qui permet à la mémoire de se projeter dans un moment précis du passé, en l'occurrence la mort de Jules César aux ides de mars; avec "Anapoyesis", l'appareil thermodynamique qui mesure dans un poème l'intensité de la force mentale dépensée au moment de sa création, c'est le cas d'un vers de Mallarmé. Ces expériences se terminent par l'autodestruction de l'appareil et la mort du cobaye humain qui les testait. Mais *Camera lucida* insiste surtout sur la douleur physique, les supplices chinois et le démembrement ("El rito azteca"). On peut dire qu'en grande partie l'œuvre de Salvador Elizondo, après *Farabeuf*, a été engendrée par la photographie du *Leng Tché* et que ce qu'a écrit Georges Bataille dans *Les larmes d'Eros* convient au roman du Mexicain: "L'essence de ce livre est, en un premier pas, d'ouvrir la conscience à l'identité de la 'petite mort' et d'une mort définitive. De la volupté, du délire à l'horreur sans limites".

Inversions et agressions

Portées au paroxysme des aberrations pornographiques et de la perversité sexuelle dans *El niño proletario* de Lamborghini (1940-1985), elles réduiraient son contemporain 62, *modelo para armar* à la catégorie de blquette. Ames sensibles, s'abstenir. La lecture de ces sept pages est une épreuve plus grande que la contemplation des photographies du *Leng Tché*. Pourtant, les clichés du supplice chinois montrent un acte réel, monstrueux, à peine concevable, alors que Lamborghini ne manie que des mots pour bâtir une fiction. Les mots ne servent que de points de repère à la fonction imageante, néanmoins celle-ci s'épouvante de ce qu'on lui donne à lire. Trois enfants en martyrisent longuement un autre, jusqu'à lui donner la mort. Pourtant, aujourd'hui, de semblables circonstances alimentent fréquemment les rubriques "faits-divers", la société s'en repaît, elle demande des détails, les médias lui en donnent —c'est leur gagne-pain—. Qu'est-ce donc ce qui rend scandaleux le texte de Lamborghini pour la plupart des lecteurs, pourquoi leur paraît-il répulsif jusqu'à la nausée? César Aira, responsable de la première édition de *Novelas y cuentos* (Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988) puis d'une édition complète avec le même titre (Sudamericana, Buenos Aires, 2003), met en garde contre les jugements hâtifs: "sería imprudente juzgarlo, cuando todavía estamos tan lejos de comprenderlo". De son côté, dans *Papeles insumisos* Néstor

Perlongher¹², ami des jeux de mots, à la question de savoir si Lamborghini était un auteur baroque, comme le Cubain Severo Sarduy, à la place de "barroco" propose "barroso" à cause du goût de Lamborghini pour les scènes où la boue se mêle au sang. Peut-être faudrait-il plutôt dire "borroso", pour l'écriture novatrice —qui selon Perlongher "semble devoir quelque chose aux recherches de *Tel Quel*— et son difficile déchiffrement idéologique. Il cite le prologue de Aira à l'édition de 1988, dont il partage pleinement la teneur :

Se trataba, sigue tratándose de algo inusitadamente nuevo. Anticipaba toda la literatura política de la década del setenta, pero la superaba, la volvía inútil. Incorporaba toda la tradición literaria argentina, pero le daba un matiz nuevo, muy distinto. Parece estar entre dos puerilidades: la anterior, fundada en la media lengua infantil de la gauchesca y el acartonamiento de funcionarios de nuestros prohombres literarios, y la posterior, con sus arrebatos revolucionarios siempre ingenuos. De pronto descubríamos que incluso Borges, muy en la línea inglesa, se había autolimitado a la literatura "para la juventud" (p. 209)

Perlongher parle lui aussi d'une littérature "à la fois minoritaire et efficace" qui "a émergé auréolée d'un prestige féroce et définitif". "El niño proletario" est le troisième d'un ensemble de quatre textes publiés en 1973 sous le titre de *Sebregondi retrocede*, le deuxième livre de Lamborghini. A propos du premier, *El fiord* (1969), Perlongher soulignait deux lignes de force, l'une politique et l'autre sexuelle. "El niño proletario" affiche dès le titre ces deux mêmes lignes : la sexuelle ("el niño") et la politique ("proletario"). Militant péroniste, Osvaldo Lamborghini a eu des responsabilités syndicales avant d'occuper brièvement un poste dans le gouvernement de la Province de Buenos Aires, en 1973. La ligne sexuelle concorde avec "l'irruption du lacanisme, qui vivait alors en Argentine une étape héroïque, presque pornographique, en opposition avec les petits chefs de la déjà puissante psychanalyse locale". Quand ceux-ci auront pignon sur rue, plongeant la psychanalyse argentine dans "le marécage de l'œdipisme mammaire à la Mélanie Klein"¹³, Lamborghini —qui signait à l'époque "travesti y mujer con pene"— fera dissidence en créant presque seul l'éphémère Ecole Freudienne de Mar del Plata, après que Lacan, ayant quitté en 1963 la Société Française de Psychanalyse, aura fondé l'Ecole Freudienne de Paris. Ses convictions politiques amènent l'Argentin à réfuter d'entrée, dans "El niño proletario", les théories kleiniennes qui sous-estiment le poids de la réalité extérieure, le rôle de l'entourage et de l'héritage génétique.

Premier paragraphe : la voix semble être celle, objective, d'un narrateur extradiégétique expert en anthropologie sociale.

Desde que empieza a dar sus primeros pasos en la vida, el niño proletario sufre las consecuencias de pertenecer a la clase explotada. Nace en una pieza que cae a pedazos, generalmente con una inmensa herencia alcohólica en la sangre. Mientras la autora de sus días lo echa al mundo, asistida por una curandera vieja y reviciosa, el padre, el autor, entre vómitos que apagan los gemidos lícitos de la parturienta, se emborracha con un vino más denso que la mugre de su miseria.

Le tableau, du pur vérisme, aurait sa place dans la littérature naturaliste du XIX^{ème} siècle. On ne peut que s'attendrir. On ne peut que compatir. On ne peut qu'applaudir la lucidité de l'analyse sociale.

Deuxième paragraphe et première agression au lecteur compassionnel par le narrateur maintenant intradiégétique et pas objectif du tout : "Me congratulo por eso de no ser un obrero, de no haber nacido en un hogar proletario." Personne n'aimerait vivre entre "un père ivrogne et toujours au bord du chômage" et le spectacle de "la prostitution de sa mère qui se

¹² Néstor Perlongher, *Papeles insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2004

¹³ *Idem*, p. 199.

laisse tringler par les commerçants du quartier pour qu'ils continuent à lui faire crédit" —ici, nouveau pied de nez à Mélanie Klein et à sa théorie de la valeur structurante de l'*imago* maternelle—. Non, personne n'aimerait naître prolétaire, mais le dire, et surtout l'écrire dans une œuvre à ambition littéraire n'est pas politiquement correct, c'est pour ce genre d'inconvenance, et bien d'autres indécences aux yeux de l'établissement que Lamborghini reste minoritaire bien qu'efficace. Par exemple, quand il accuse le système éducatif d'être cause, après le lourd héritage familial, du premier avilissement social de l'enfant prolétaire.

En mi escuela teníamos a uno, a un niño proletario.

Stropani era su nombre, pero la maestra de inferior se lo había cambiado por el de ¡Estropeado! A rodillazos llevaba a la Dirección a ¡Estropeado! cada vez que, filtrado por el hambre, ¡Estropeado! no acertaba a entender sus explicaciones. Nosotros nos divertíamos en grande.

Evidentemente, la sociedad burguesa se complace en torturar al niño proletario, esa baba, esa larva criada en medio de la idiotez y del terror.

Construction en symétrique inverse de celle des deux paragraphes initiaux : le narrateur intradiégétique raconte où pour la première fois il a été en contact avec un enfant prolétaire : dès l'entrée à l'école. Le verbe "tener", avoir, prend ici sa pleine et terrible acception de posséder, d'être en jouissance de, par le complément qui est d'abord un simple pronom, comme s'il s'agissait d'un objet ("nous en avons un"), puis par l'adjectif numéral cardinal ("un enfant prolétaire") qui en singularisant l'objet de la possession valorise d'autant et *a contrario* l'origine non prolétaire des autres enfants. La maîtresse d'école, par la cruelle déformation du nom de famille, sa façon de pousser le malheureux à coups de genoux chez le Directeur, développe chez les autres enfants leur goût inné d'un comportement sadique ("nos divertíamos en grande") qu'ils porteront plus tard jusqu'au paroxysme du plaisir —l'orgasme —au prix de la mort de leur victime.

Au paragraphe suivant, retour du narrateur extradiégétique censurant le comportement de la société bourgeoise qui "à l'évidence prend plaisir à torturer l'enfant prolétaire". Mais, au milieu de la phrase, fait irruption le discours indirect libre exprimant l'opinion de cette société sur ce déchet à peine humain ("esa baba, esa larva", plus loin on lit "vale menos que una cosa") qui mérite toutes les tortures. L'Allemagne nazie ne disait pas autre chose pour justifier les camps d'extermination. Dorénavant le texte, en faisant exclusivement appel à l'article défini ("l'enfant prolétaire"), invite à comprendre que ce singulier désigne génériquement le prolétariat dans son entier, face à l'autre classe sociale, son ennemie, la société bourgeoise qui l'écrase de tout le poids de l'institution, incarnée dès l'enfance par la maîtresse d'école.

Con el correr de los años el niño proletario se convierte en hombre proletario y vale menos que una cosa. Contrae sífilis y, enseguida que la contrae, siente el irresistible impulso de casarse para perpetuar la enfermedad a través de las generaciones. Como la única herencia que puede dejar es la de sus chancros jamás se abstiene de dejarla.

Pour les mauvais lecteurs, Lamborghini insère ce paragraphe qui semblerait superfétatoire n'était sa volonté de bien insister sur l'absence, pour le peuple, de toute possibilité d'accession à un niveau de vie supérieur, et de rappeler que si l'apanage des riches est d'hériter la richesse de leurs pères, le seul héritage que se transmettent les pauvres est la misère et son cortège de calamités. La syphilis et ses chancres fonctionne comme métaphore de ce triste état de fait. A partir de là, l'allégorie se développe autour de la rencontre des représentants de chaque catégorie sociale : l'enfant prolétaire, face à trois enfants bourgeois, Esteban, Gustavo et le narrateur (trois contre un, pour bien marquer où sont les puissants en ce monde). Je disais plus haut que la maîtresse d'école ne faisait que développer chez ses

élèves l'instinct inné du sadisme. Lamborghini insiste sur les raisons de ce comportement violent : "La execración de los obreros también nosotros la llevamos en la sangre." Une fois de plus, il fait un pied de nez à Mélanie Klein qui réduisait chez l'enfant l'importance de l'entourage et de l'héritage génétique. C'est également elle qui est visée dans sa *play therapy*, technique psychanalytique du jeu valorisant presque exclusivement chez l'enfant un monde fantasmatique défini comme imaginaire. Le jeu des jeunes protagonistes de Lamborghini s'inscrit dans une réalité qui laisse loin derrière elle les perversités de Gilles de Rais.

A empujones y patadas zambullimos a ¡Estropeado! en el fondo de una zanja de agua escasa. Chapoteaba de bruces ahí, con la caramanchada de barro. Nuestro delirio va en aumento. La cara de Gustavo aparecía contraída en un espasmo de agónico placer. Esteban le alcanzó un pedazo cortante de vidrio triangular. Gustavo, con el brazo que le terminaba en un vidrio triangular en alto, se aproximó a ¡Estropeado!, y lo miró. Yo me aferraba a mis testículos por miedo a mi propio ululante, agónico placer. Gustavo le tajeó la cara al niño proletario de arriba hacia abajo y después ahondó lateralmente los labios de la herida. Esteban y yo ululábamos. Gustavo se sostenía el brazo del vidrio con la otra mano para aumentar la fuerza de la incisión.

Une brève incise informe que ce Gustavo, déclencheur des opérations, continuera par la suite à exercer son commandement et son influence sur les deux autres, comme le le démon familial auquel ils se soumettront, aux décisions duquel ils adhéreront sans jamais les contester, à l'image de la nation au ventre mou et sans esprit critique vis à vis de ses représentants, car en politique la nation cherche plus un père tyrannique à vénérer qu'un dirigeant aux décisions duquel elle participerait. "Gustavo, quien nos lideraría luego en la edad madura, todos estos años de fracasada, estropeada pasión". Naturellement, ce serait un anachronisme que d'interpréter la brève projection dans l'âge mûr et les années de passion gâchée comme une allusion à la situation en Argentine après 1976, "El niño proletario" étant très probablement antérieur à 1970. En revanche, c'est une nouvelle indication de la dissociation militante que fait Lamborghini entre ses fantasmes sexuels, d'une part — notamment les descriptions de son érotisme homosexuel exacerbé avec toutes les vertigineuses désinences de la sodomie—, et d'autre part les turpitudes sadiques qu'il attribue à des enfants riches, comme mise en cause métaphorique d'une société infantilisée, tirant son plaisir de la misère du peuple qui se fait quotidiennement enculer.

El primero, clavó primero el vidrio triangular donde empezaba la raya del trasero de ¡Estropeado!, y prolongó el tajo natural. Salió la sangre esparcida hacia arriba y hacia abajo, iluminada por el sol, y el agujero del ano quedó húmedo sin esfuerzo para el acto que preparábamos. (...)

Esteban y yo. Con los falos enardecidos en las manos esperábamos y esperábamos, mientras Gustavo daba brincos que taladraban a ¡Estropeado! y ¡Estropeado! no podía gritar porque su boca era firmemente hundida en el barro por la mano fuerte militari de Gustavo.

Non seulement le peuple l'a dans le cul, comme on dit crûment, mais il baise la main qui le martyrise, il serait plus exact de dire qu'il la léche puisque dans la logique de la métaphore lamborghienne, c'est une fellation que le narrateur exige pour lui : "Los despojos de ¡Estropeado! ya no daban para más. Mi mano los palpaba mientras él me lamía el falo. Con los ojos entrecerrados y a punto de gozar yo comprobaba (...) que todo estaba herido ya con exhaustiva precisión". Il est inutile de citer, ni même de résumer, il faut le lire directement, le récit détaillé du supplice qu'à tour de rôle les enfants infligent au malheureux Stroppani qui finit par répondre pleinement à son surnom de ¡Estropeado! Néanmoins, Lamborghini tient à rappeler qu'il arrive un moment où "les damnés de la terre" trouvent le moyen de se venger de

leurs bourreaux. Restant dans le champ de la pratique sodomisante qui tient le rôle de comparant dans sa métaphore sociale, il fait appel à la matière fécale pour rappeler, avec "cagarse" que la langue espagnole utilise ce verbe avec usure en lui adjoignant un complément, et qu'alors "cagarse en" exprime l'insoumission, la révolte. On dit en français qu'à force "d'en chier" un jour on finit par "faire chier", mais on le dit sans la force imageante du pronominal espagnol.

Gustavo pedía a gritos por su parte un fino pañuelo de batista. Quería limpiarse la arremolinada materia fecal conque ¡Estropeado! le ensuciara la punta rósea hiriente de su falo. Parece que ¡Estropeado! se cagó. (...) Gustavo miraba el sol que se moría y reclamaba aquel pañuelo de batista, bordado y maternal. Yo le di para calmarlo mi pañuelo de batista donde el rostro de mi madre augusta estaba bordado, rodeado por una esplendente aureola como de fingidos rayos, en tanto que tantas veces sequé mis lágrimas en ese mismo pañuelo, y sobre él volqué, años después, mi primera y trémula eyaculación.

Oui, l'enfant prolétaire a mis Gustavo dans la merde, au propre, si l'on peut dire, comme au figuré. On remarquera que le verbe familier mais vulgaire "cagarse" fait tache — dans le texte, ce ne peut être qu'au figuré— dans un ensemble raffiné, tant par les délicates réactions des protagonistes que par le lexique suranné de la prose —"fino pañuelo de batista", "punta rósea", "madre augusta", "esplendente aureola"—. Humour des plus noirs de la part de Lamborghini que le subit besoin attribué à Gustavo d'un fin mouchoir de baptiste pour essuyer les excréments évacués par celui sur l'anus de qui il s'est acharné avec sadisme. Humour sacrilège que sur ce mouchoir soit, comme par hasard, brodée l'image maternelle auréolée de rayons comme l'image pieuse d'une sainte —Lamborghini visait-il Evita Perón?—. Persiflage, enfin, de l'*imago* maternelle et de "l'œdipisme mammaire à la Mélanie Klein" dont se gaussait Perlongher. Dans cette évocation sarcastique s'inscrit une réflexion qui ne doit pas être interprétée comme une révoltante manière de tourner un drame en dérision mais comme la lucide constatation d'une évidence, la capacité de la société bourgeoise à perpétrer le meurtre du prolétariat : "la muerte de un niño proletario es un hecho perfectamente lógico y natural. Es un hecho perfecto." Les trois petits bourgeois décident donc d'accomplir un acte parfait en étranglant l'enfant prolétaire. C'est avec cette impitoyable logique que se clôt le texte sur une dernière constatation dont la froideur équivaut à une charge plus dure que n'importe quelle diatribe et qui nous glace, nous les compassionnels toujours en quête de repentance et d'expression du remords :

Nos proveímos de un alambre. Gustavo lo ahorcó bajo la luna, joyesca, tirando de los extremos del alambre. La lengua quedó colgante de la boca como en todo caso de estrangulación.

Inversions, castrations

"Quisiera un castillo sangriento" dit un client dans un restaurant de la rue Monsieur-le-Prince, dès le début du roman de Julio Cortázar *62, modelo para armar*. Paris, un vingt-quatre décembre. Juan déambule boulevard Saint-Germain, cherchant, sans entrain, un endroit où passer le réveillon en solitaire. Dans la vitrine d'une librairie un livre récent attire son attention (publié en 1965, le livre en question est récent par rapport à *62, modelo para armar*, sorti 1968). Bien entendu, il appartient au lecteur de deviner qu'il s'agit de *6 810 000 de litres d'eau par seconde*, de le deviner, car le titre n'est pas cité, pas plus que le nom de l'auteur, Michel Butor. Le jeu de l'allusion/élision est un procédé narratif systématique dans *62* et par

ailleurs le titre en soi ne fait rien à l'affaire. Lecteur impénitent, Juan achète le livre, bien qu'en réalité il n'ait pas vraiment envie de lire. Rue Monsieur-le-Prince, il entre au restaurant *Polidor*, sans avoir vraiment faim. Comme en ce soir de réveillon presque toutes les tables sont réservées, il lui faut prendre place au fond de la salle, face à une immense glace où la pièce se reflète inversée, et où le titre du journal que lit le gros client en attendant d'être servi, *France soir*, devient du cyrillique indéchiffrable pour Juan. Celui-ci commande une bouteille de vin blanc, un Sylvaner frappé, et en attendant d'être servi il commence à feuilleter distraitemment le livre où il lit ce que d'ailleurs il savait, que l'auteur d'*Atala* avait visité, en son temps, les cataractes du Niagara. A ce moment précis, par dessus le brouhaha gastronomique, Juan entend un client passer sa commande, du filet de bœuf bien épais et peu grillé. Le client amputait sa commande, de façon bien parisienne, en "château saignant". Et voici que grâce à cette familière, à cette innocente habitude linguistique, coagulent tous les éléments qui conforment, dans la fiction, l'inconscient chaos affectif et mental du narrateur, et deviennent, naturellement, dans la narration, les signes d'une lecture délectable. J'emploie le verbe "coaguler" parce qu'il est donné par le texte, ainsi que "agglutiner" et "aditionner". Le processus agglutinant dénoté avec insistance est le même dans tous les cas, mais le texte fait surtout du caillot de sang une image obsédante en des variantes dont le dénominateur commun est la couleur rouge.

"Quisiera un castillo sangriento" a donc demandé le gros client qui, dans la fiction, est supposé parler français. Mais comme le roman est écrit en español, il est admis par convention que la phrase française s'incarne narrativement en langue espagnole. Or, il s'agit moins de conventions narratives que de la logique interne à la fiction : Juan, interprète à l'UNESCO, et par-là même entraîné à la traduction simultanée, en entendant la commande la traduit automatiquement, comme s'il était dans une cabine de conférences internationales. "Quisiera un castillo sangriento". *Rara avis* pour le lecteur de langue espagnole, c'est-à-dire le lecteur normal d'un roman écrit en espagnol. Juan fait comme s'il ignorait que dans un restaurant du Quartier Latin "château" appartient au lexique de la gastronomie, pas à celui de l'architecture. En outre, en traduisant "saignant" par "sangriento", il passe par-dessus l'acception typiquement française de "saignant" en ce qui concerne la viande presque crue. Impossible d'expliquer ces erreurs au nom d'une incompétence professionnelle, le texte prend soin de préciser que Juan est "un interprète chevronné". Et malgré tout, Juan violente doublement l'oralité, culinaire et linguistique, et cela de manière d'autant plus significative qu'il est, répétons-le, un traducteur professionnel, maître en l'art de jeter des ponts entre les rives d'une langue à l'autre, entre Paris et Vienne, entre cuisine et psychanalyse. Juan ne s'explique pas sa propre réaction, ni pourquoi il a acheté le livre de Butor, pourquoi il est entré au *Polidor*, pourquoi il a commandé du Sylvaner. L'attention peu à peu coagule sur l'amputation de "châteaubriand" à "château", l'amputation comme pratique dans la fiction, comme concept dans la narration, et cela parce que l'amputation affecte "le nom du vicomte de Châteaubriand", celui qui visitait les chutes du Niagara, (6 810 000 de litres d'eau par seconde). Le titre nobiliaire ainsi souligné textuellement est le pont entre une populaire mutilation linguistique, et des mutilations beaucoup moins innocentes pratiquées par un personnage dont on ne donne pas le nom, un personnage seulement désigné par son titre nobiliaire de "comtesse", Erzsébet Báthory, vampire en jupons qui vivait à Vienne au XVème siècle. Vicomte. Comtesse. Si on coupe, pour l'un le préfixe, pour l'autre le suffixe, il reste "comte", le compte est bon, on égalise les sexes. Masculin/féminin : même combat dans le sadisme. Nous débarquons à Vienne, bonjour docteur Freud ! car Juan est amoureux d'Hélène, médecin anesthésiste de profession, dont il pressent l'homosexualité sans avoir la force de se l'avouer parce qu'il ressent la froideur de la jeune femme à son égard comme une castration.

me perdí en analogías y botellas de vino blanco, llegué al borde y preferí no saber,

consentí en no saber aunque hubiera podido, Hélène, todo me lo estaba diciendo y ahora me doy cuenta de que hubiera podido saber la verdad, aceptar que fueras...

La phrase s'interrompt au moment où allait être proféré le "mot" —quel mot ? lesbienne, ou un des synonymes insultants ?—. Pourquoi avoir choisi ce restaurant appelé *Polidor*, comme l'arrière-petit-fils d'Œdipe ? Juan ne le sait pas, pas encore, mais Cortázar mène sa narration de main de maître. D'après la tradition virgilienne, Polydor, fils de Priam, avait été tué par le gendre de celui-ci qui l'avait enterré sur la côte de Thrace. Lorsqu'Enée y avait abordé à son tour, et qu'il avait voulu faire un sacrifice pour remercier les dieux de l'heureuse issue de son voyage, pour orner l'autel il avait coupé des branches aux arbustes qui poussaient sur la tombe ignorée de tous. Des gouttes de sang, dit le mythe, avaient coulé du végétal. Et un restaurant, très réel, de la rue Monsieur-le-Prince porte, allez donc savoir pourquoi, ce nom de Polydor. D'où la prolifération d'images qui déclinent les motifs du sang et de l'inversion, à commencer par les obsessions engendrées par la profession de la jeune femme, médecin anesthésiste, dont la vie se passe inévitablement en partie dans une salle d'opérations.

¿no me había dicho alguna vez Hélène —o me lo diría después como si yo no lo hubiera sabido desde siempre— que la única imagen que podía guardar de mí era la de un hombre muerto en una clínica?

Les images d'Hélène y de la comtesse, "cette autre élégante mutilatrice", se superposent et se confondent "dans une même abominable image". Le nom Polydor, en même temps qu'un château franchement sanglant, sis dans la Blutgasse (la rue du sang, en allemand), à Vienne, où l'on raconte que la comtesse "avait torturé et saigné les jeunes filles que lui fournissaient ses complices", convoque les images d'Hélène en train d'enfoncer une seringue dans les veines d'un jeune homme qui ressemble à Juan. "Blutgasse", la rue sanglante, est métaphoriquement, à Vienne, ce qu'est un "château saignant" à Paris. Le fait que par analogie phonétique un vin blanc d'Alsace, le Sylvaner, se trouve être le cœur syllabique d'une région d'Europe connue comme patrie des vampires, la TranSYLVANie —où la famille Báthory avait un château—, est moins significatif que le rituel œnologique exigeant que ce vin se déguste très froid: Hélène aime le vin blanc que Juan relie, par association gustative, à la jeune femme "froide, distante, inévitablement hostile", Hélène au lit, tournant le dos à Juan, comme Juan de dos dans la salle de restaurant, Hélène invertie, comme inverties sont les images dans la grande glace où se reflètent les titres de *France Soir*, le journal que lit le gros client en attendant son château saignant. Dans la glace, les lettres inversées deviennent "un alphabet cyrillique" que l'on ne sait pas lire, image de l'aveuglement freudien, d'une langue qui parle sans qu'on veuille l'entendre —comme dans *Farabeuf*—. L'inversion graphique est l'image de l'inversion ressentie comme une agression contre sa virilité, donc comme une castration.

2. Le texte démembré

Brisure, réunion : ces deux principes
adverses gouvernent le texte depuis toujours.
C'est ce conflit inéluctable que met
notamment en scène, dès les premières
écritures, le mythe d'Osiris.

J. Ricardou

L'état de quelqu'un épars dans un paysage.

S. Mallarmé

En 1980, Roland Barthes publiait *La chambre claire*, une œuvre de commande sur la photographie, non pas dans sa technique mais pour ce que donne à voir et à suggérer la surface plane révélée —d'où l'expression "chambre claire", sans renvoi à l'instrument optique de ce nom, antérieur à la photographie—. *La chambre claire* commence par ces phrases qui rappellent *Farabeuf* : "Un jour, il y a bien longtemps, je tombai sur une photographie du dernier frère de Napoléon, Jérôme (1852). Je me dis alors, avec un étonnement que depuis je n'ai jamais pu réduire : Je vois les yeux qui ont vu l'empereur". La chambre claire —*camera lucida* en latin, *cámara clara* en espagnol—, désigne un instrument optique inventé au début du XIX^e siècle et qui, au moyen de prismes, projette sur une surface plane l'image virtuelle d'un objet dont le graphiste n'a plus qu'à dessiner le contour et les lignes projetés—. Trois ans après le texte de Barthes, en 1983, *Camera lucida* de Salvador Elizondo¹⁴ présente le procédé de la chambre claire comme une poétique de la fiction et une rhétorique de la narration. Le Mexicain a perçu que si le système narratif trouve sa raison d'être dans la conclusion, en revanche le décisif de la figure que le graphiste trace avec la chambre claire c'est le commencement —une fois le trait commencé il n'y a plus qu'à continuer pour concrétiser l'image virtuelle, modifiable, interrompue à volonté—. Le premier texte de *Camera lucida*, "Log" (abréviation de logarithme, courante en mathématique), commence ainsi : "Aun a riesgo de cometer un grave error literario, debo romper las reglas y comenzar este escrito por lo que, en cierto modo, es su final". Après ce rappel, *a contrario*, de la règle, la plupart des textes de *Camera lucida* afficheront leur rupture avec elle, notamment "El rito azteca" qui propose le principe d'inversion propre à la photographie comme une rhétorique du récit. Voici comment.

Pontage textuel

Camera lucida comporte deux parties : "Antecamera" et "Camera lucida". Cette dernière débute avec "El aparato", un texte qui décrit très précisément le fonctionnement de la chambre claire. Elizondo y revient sur la photographie du *Leng T'che* qui lui avait inspiré quelques années auparavant ce qu'il désigne ici sommairement par "un commentaire romancé" —il s'agit de *Farabeuf*, bien entendu—, et il termine en mentionnant le tableau du peintre espagnol José Gutiérrez Solana (1886-1945), inspiré lui aussi de la photographie du *Leng T'che* et reproduit à la fin du livre de Bataille. En regard du dernier cliché du supplice chinois, *Les larmes d'Eros* présente une page du *Codex Vaticanus* représentant un sacrifice humain

¹⁴ Salvador Elizondo, *Camera lucida*, México, Joaquín Mortiz, 1983.

aztèque par arrachage du cœur. "El rito azteca"¹⁵ transforme la mutilation rituelle en parodie policière, mais en inversant les situations et les expressions stéréotypées des récits de Conan Doyle. Ainsi, c'est le docteur Watson qui lit le journal tandis que Sherlock Holmes rédige les notes, c'est Watson qui se livre à une expérience scientifique sur le cœur dans le bocal. Quand dans une boîte à chaussures on livre à Sherlock Holmes un cœur qui, tel un cornichon dans le vinaigre, flotte dans un bocal d'eau distillée d'où partent deux électrodes, c'est Watson qui soumet la solution à une électrophorèse, d'ailleurs sans effet. Quand par accident le bocal tombe, se brise en mille morceaux et que sur le tapis le cœur commence à battre, puis à crépiter, enfin à lancer des flammes, c'est Watson qui le piétine pour l'éteindre, le repose sur le plateau du petit-déjeuner avant de proférer la conclusion —absurde?— que c'est là une preuve des effets pervers de l'abus de phosphore dans les traitements contre l'insuffisance cardiaque —un traitement effectivement pratiqué à l'époque de Conan Doyle—. Enfin, c'est Watson qui fume la pipe et qui s'approprie la célèbre formule "Elémentaire, mon cher Holmes!". Naturellement, sont requis deux présupposés: 1) que le lecteur de Salvador Elizondo soit assez familier de Conan Doyle pour constater que tout fonctionne à l'envers, comme un négatif photographique par rapport au tirage sur papier —analogiquement, car le négatif photographique n'inverse que les valeurs et non pas la représentation de l'espace par rapport au cliché révélé—. 2) que le lecteur de Elizondo soit assez familier de la culture mexicaine pour savoir que le rite aztèque ne consistait pas dans le démembrement des corps mais dans l'arrachage du cœur que l'on brûlait ensuite dans un brasero au milieu d'essences aromatiques.

"El rito azteca", un récit d'à peine cinq pages, est fractionné en deux parties, l'une au milieu du livre, l'autre à la fin, l'une et l'autre en italiques, le seul texte du recueil ainsi souligné. La première, pages 68 et 69, se clôt sur l'observation de Watson à propos de l'abus du phosphore dans le traitement de l'insuffisance cardiaque, et l'indication "A suivre". La deuxième, pages 189 à 190, porte le même titre "El rito azteca" et la mention "suite de la page 69", comme les articles de journaux qui courent sur plusieurs pages —Watson est précisément en train de lire dans le *Evening Chronicle* les détails d'un horrible massacre que la presse, à cause du démembrement qu'ont subi les victimes, a tout de suite surnommé "Le rite aztèque", preuve de l'information approximative des journaux à sensation prompts à adjectiver sans rime ni raison, en contraste avec la rigueur déductive légendaire du détective. D'ailleurs, c'est bien autour d'un cœur enclin à l'auto-incandescence, et livré anonymement dans une boîte à chaussures à l'appartement de la rue Baker Street, que se développe la moitié du récit. Alors, la pertinente cursive est là pour illustrer le commentaire de Holmes: "sigo escribiendo estas notas". Il écrit à la main, bien sûr, non pas pour éviter l'invraisemblance qui aurait consisté à le faire écrire à la machine à cette époque, mais par logique interne puisque dans ce conte absurde et macabre, bien plus absurde que macabre, le fond du problème est une question de mains.

Durante mi inspección ocular de los restos del carneficio de Belgrave Square no me ocupé de evaluar su terrible calidad sino más bien de compaginar, por así decir, su variada y confusa cantidad. Conté los cuerpos, conté las manos. Faltaba una, una mano de mujer y sobraban tres de hombre...
Continuará... tal vez.

L'histoire ne dit pas combien de corps ni combien de mains ont été dénombrés. Il y avait au moins deux corps (cf. le pluriel "conté los cuerpos", mais parler de compter jusqu'à deux est si emphatique que cette arithmétique devient narrativement suspecte), un corps

¹⁵ Salvador Elizondo a choisi pour une anthologie personnelle de 1985, *La luz que regresa*, (il y en avait eu une autre en 1974), ce texte de *Camera lucida* (1983). Le deuxième choix anthologique opère une simplification : la scission en deux est supprimée, ainsi que l'italique.

d'homme et un de femme puisqu'il y a des mains d'homme et une main de femme. Mais s'agit-il d'un corps de femme à qui il manque une main ou seulement d'une main de femme sans corps ? S'il n'y avait pas de corps de femme, il y avait donc au moins deux corps d'homme et sept mains puisque trois sont surnuméraires ? Des mains en nombre impair par genres —trois mains d'homme, une de femme— alors que dans la réalité anatomique les mains vont par paires. Il y a donc aussi virtuellement dans l'histoire, quel que soit le nombre de corps d'homme, une main manquante. Il est vrai qu'ici, additionnées, elles donnent bien un nombre pair —trois mains d'homme plus une main de femme— mais exclusivement dans l'écriture, au mépris de l'anatomie et de l'arithmétique qui ne saurait additionner du moins avec du plus. Mais la littérature peut appliquer le principe de la chambre claire. Alors que la photographie capte une image une fois pour toutes —nette ou floue, c'est un autre problème—, la chambre claire permet au graphiste de modifier le tracé de l'image virtuelle, d'y ajouter ou d'en supprimer des détails, et même de ne pas la concrétiser du tout. Exactement comme la fiction, qui selon Elizondo n'a pas à se soumettre à la logique de la vraisemblance et à la crédibilité du réel. Ainsi, selon le principe d'inversion —il n'est spécifié que ce qui manque, pas ce qui est comptabilisé ou supputé— combiné avec les propriétés de la chambre claire, la narration ne donne pas la signification de la pièce d'argent dans la main fermée —d'ailleurs, parmi la profusion de mains, était-ce une main d'homme ou la seule main de femme ? Au reste, aucune importance puisque cette pièce d'argent ne joue aucun rôle. Le récit fait également l'impasse sur les conclusions de Sherlock Holmes à ce sujet puisque en entendant frapper à la porte Holmes interrompt la phrase qu'il est en train d'écrire et à laquelle il ne reviendra pas : *"una vez más, Scotland Yard se equivocó al atribuir a este horrendo crimen móviles ajenos a los intereses de la Corona y que no... tocan a la puerta"*. L'histoire elle non plus ne finit pas, le texte se clôt par trois points de suspension suivis de la dubitative indication "A suivre... peut-être".

La escritura volcada a la persecución de la realidad es una forma mucho más profunda, aunque también mucho más torpe que el dibujo. Su ejercicio requiere de la aplicación de métodos más arduos que los de la cámara clara, pero ésta es como la *figura* de un instrumento crítico de un escalpelo, de una fórmula matemática, de un canon de clasificación cartesiana (...). la identidad de esa figura, espacio de luz, se concreta en el nombre de la máquina generadora de espejismos, dispositivo regulador del equilibrio entre la cosa, la imagen de la cosa y la idea de la cosa: las tres caras del prisma de la cámara clara.¹⁶

Dernier round, combat pipé

A dire vrai, le premier à théoriser le démembrement du texte a été Julio Cortázar, dans *Ultimo round*¹⁷ —en réalité, il avait commencé avec 62, *modelo para armar*, puisque ce dernier, comme l'affiche le titre, s'engendre du chapitre 62 de *Rayuela*, un roman qui lui-même s'en prenait à la structure romanesque—. Comme toujours en phase avec l'air du temps, Cortázar s'intéressait aux recherches des plasticiens sur l'art cinétique et à celles des musiciens sur les formes permutationnelles. Dès 1967, avec le titre *La vuelta al día en ochenta mundos* —livre paru chez Siglo XXI en une peu canonique maquette de format 22x24, avec des polices de taille 12, 10, 8 et 6 points, conçue par un autre Julio, Julio Silva—, Cortázar proposait une suggestion cinétique, en tant que signifiant par l'inversion qu'il fait subir au titre de Jules Verne, en tant que signifié par la connotation de déplacement en rond, puisque la terre est ronde et les cadrans des horloges aussi. Mais voulant pousser plus loin le cinétisme, il avait

¹⁶ *Camera lucida, op. cit.*, "El aparato", p. 73-74.

¹⁷ Julio Cortázar, *Ultimo round*, México, Siglo XXI Editores, 1969.

alors imaginé un livre-objet, support d'un texte cinétique et aléatoire, magnifié par une autre remarquable maquette que Julio Silva avait conçue, toujours pour Siglo XXI Editores, México, imprimée et fabriquée en Italie par les ateliers TOSO de Turin. Réunissant des textes, en vers et en prose, de Cortázar lui-même, des photographies, certaines de lui, d'autres anonymes, d'autres créditées de noms célèbres, certains contemporains, d'autres morts (Lewis Carroll), des dessins, des détails de tableaux connus (Dalí, Delvaux), des photogrammes (*Calcutta* de Louis Malle), des slogans qui en mai 68 illustraient les murs du Quartier Latin ("Noticias del mes de mayo") dans un format de 26x17, inusité en littérature, les pages de *Ultimo round*, fractionnées matériellement aux deux tiers de la hauteur présentaient un "Premier étage" et un "Rez-de-chaussée", numérotés de 7 à 219, pouvant se confronter, se regarder, se lire, dans un ordre aléatoire. Cet effet cinétique était complété par autre qui consistait à imprimer sur la première et la quatrième de couverture, donc à l'extérieur, des textes de même teneur que ceux de l'intérieur ("Mensajes recurrentes", "La revolución no es un juego", "Poesía permutante") ou en forme de publicité, un vrai message subliminal :

Avisos clasificados : *Juguete* — ¿A la nena se le rompió la muñeca ? Sin compromiso, consulte p.104, primer piso.

Las grandes biografías de nuestro tiempo — «...el escritor Julio Cortázar, un pequeño-burgués con veleidades castristas». Ramiro de Casabellas, PRIMERA PLANA, junio de 1969.
(Para más detalles, véase p. 199 ss., planta baja).

On pourrait appliquer à *Ultimo round* au sens propre ce que Cortázar a écrit sur *Paradiso* de Lezama Lima au sens figuré :

esto no es un libro para leer como se leen los libros, es un objeto con anverso y reverso, peso y densidad, olor y gusto, un centro de vibración que no se deja alcanzar en su coto más entrañable si no se va a él con algo que participe del tacto, que busque el ingreso por ósmosis y magia simpática.

Flamboyant et cinétique, *Ultimo round* était destiné à devenir vraiment virtuel¹⁸, à n'être plus tel qu'en puissance, en l'état de simple possibilité sous sa forme première trop fragile, trop difficile à manipuler, trop chère à commercialiser. Il est désormais publié en deux volumes de format standard 10/18, comme d'ailleurs *La vuelta al día*. Nous ne sommes plus en mai 68, l'imagination n'est plus au pouvoir. Désormais, comme après 68, retour à l'ordre. A l'ordre de la page, Une et Indivisible comme la divinité, numérotée soit en haut, soit en bas, soit à gauche, soit à droite, soit centrée, mais une fois pour toutes et définitivement, les traitements de texte le savent. Et foin de cinétisme. Il avait fallu tout l'entregent de l'auteur pour convaincre un éditeur de donner au livre, ne serait-ce qu'un moment, la chance d'une réelle existence aléatoire. Pourtant, une quinzaine d'années plus tard, Osvaldo Lamborghini allait reprendre avec *¿Escribir como cualquier cosa!* le principe de la segmentation de la page et de la lecture aléatoire. Sous réserve, comme dit justement le compilateur, César Aira, qu'il ne faille jamais écarter pour aucun auteur la possibilité de découvrir un jour un manuscrit égaré ou caché, pour le moment *¿Escribir como cualquier cosa!* est avec le suivant, un manuscrit sans titre ni date qui clôt *Narraciones I*, et que César Aira, pour des raisons de logique interne, situe aussi en 1983, un des deux derniers écrits de Lamborghini. A côté des seuls trois livres publiés de son vivant —*El fiord* (1969), *Sebregondi retrocede* (1973), *Poemas* (1980)—, il laissait un nombre impressionnant d'inédits dont rendent compte les deux éditions citées en référence (El Serbal 1988, Sudamericana 2003). Comme il n'avait ni

¹⁸ Très cortazarien retournement de sens (encore qu'involontaire): la virtualité de ce livre en tant qu'objet n'est pas un possible devenir mais un "avoir été plus jamais plus".

l'entregent de Cortázar, ni des amis talentueux qui inventaient pour lui de géniales mises en page, ni ses entrées chez d'importantes maisons éditoriales qui assumaient ses fantaisies plastico-esthétiques, à l'inverse du flamboyant *Ultimo round*, *¡Escribir como cualquier cosa!* était resté enterré dans un cahier dont la première feuille porte une indication de date, (19)82-83, écrite de sa main. Si Lamborghini avait bien, lui aussi, réparti son texte sur deux "étages", la césure de la page n'était pas matérielle, un large espace blanc au milieu la représentait.

Quelqu'un épars dans le paysage

Néanmoins, alors qu'en fin de compte *Ultimo round* témoigne simplement, une fois de plus, de l'inventivité ludique de son auteur, curieux de toute nouveauté et toujours prêt à transposer en littérature les recherches menées par ses contemporains dans d'autres domaines artistiques, en particulier celui des arts plastiques¹⁹, *¡Escribir como cualquier cosa!*, qui laisse le lecteur pantois devant l'éclat, les éclats pourrait-on dire, de son irrévérencieuse écriture, lui demande de comprendre que les artifices littéraires servent à raconter une inavouable, une pathétique douleur. En s'en prenant à l'unicité du support, Lamborghini matérialisait les failles du vécu : fracture sociale et politique dans l'Argentine des années 60 et 70²⁰, et surtout l'irréversible brisure de son corps infecté par le VIH. En phase terminale, l'Argentin avait choisi de s'exiler à Barcelone, pratiquant une stricte autoréclusion jusqu'à sa mort, le 18 novembre 1985. Le titre *¡Escribir como cualquier cosa!* annonce que désormais écrire, tout comme vivre, c'est peigner la girafe en attendant la fin, ce que réitère l'ultime manuscrit, délire d'une agressivité érotico-pornographique exacerbée aux accents testamentaires (cf. les derniers mots: "Adios y suerte, querido Eric").

Dedicarse al intento (tentación) de abolir la literatura, que ya nos llega abolida de antemano, puede hacernos felices durante algún tiempo. (...) Muchos seremos condenados a alejar las nubes, preñadas de tormenta: sencillamente, a escribir.

Sur la verticalité des pages, et de part et d'autre du large blanc qui court horizontalement, se développent deux espaces textuels dont la longueur varie : la partie supérieure, d'une à trois lignes d'abord, va s'amplifiant, alors que la partie inférieure s'amenuise parfois jusqu'à ne plus compter parfois que quatre lignes. Les signes typographiques sont de taille différente pour le haut et pour le bas. L'usage place les notes en bas de page, parfois en marge, jamais en haut. Or ici, le texte du haut est imprimé dans un caractère plus petit que celui du bas sans que pour autant il s'agisse de notes. Chaque page comporte, systématiquement, les deux types de textes, celui du haut est introduit, avec le même systématisme, par le tiret d'habitude réservé au changement d'interlocuteur dans les dialogues, sans qu'il s'agisse de dialogues. Compte tenu de leur position inaugurale, à chaque page la convention de lecture confère aux textes du haut le rôle d'incipit. Voici le premier:

— La policía denigra. Dice por ejem, ejem: "esos putos", refiriéndose a militantes

¹⁹ Vers 1920, le mouvement *suggéré* a cédé la place, dans les arts plastiques, à l'utilisation du mouvement réel, donnant ainsi naissance à un art nouveau, l'art cinétique. Plus qu'aucun autre cet art, fédérant les démarches scientifiques, technologiques et esthétiques, était en harmonie avec la sensibilité de notre temps. L'art cinétique ne pouvait que séduire Julio Cortázar, comme en témoigne sur la page de garde de *Ultimo round*, le portrait de l'auteur : "Julio Cortázar, cinetizado por Pol Bury".

²⁰ En 1969, lorsqu'à Mexico paraît *Ultimo round*, Lamborghini publiait à Buenos Aires *El Fiord*, un roman bref de 27 pages dont Perlongher a dit : "*El Fiord* construyó un mito fabuloso (micropolítico) y circuló intensa y casi secretamente como correspondía a la movidiza Argentina de entonces, con vastas masas de jóvenes enrolados en un combate clandestino contra la dictadura militar instaurada en 1966."

obreros.

Hoy en la calle Belgrano se manifestó la *u.o.m.* Un tipo de esos que de lúmpenes se hacen obreros (se hacen al fútbol de una contestación industrial: contra los granos y la tierra, contra las mieses), el tipo, rubio y aindiado, se despojó de la camisa y mostró el torso.

Des commencements proliférants et, à l'autre extrémité, pas de fin ; onze incipits pour un texte non pas inachevé, simplement inachevable : « La manifestación (u.o.m.) avanza. », comme si la continuité de l'action au présent du sujet fictif (la manifestation) était garante de la continuité de la vie du sujet réel, l'auteur en phase terminale.

"Policía", "denigra", "putos", "militantes obreros": les motifs sont là, lexicalement présents et pourtant non narrés, inouïs dans un paysage de mots dont une lecture superficielle dirait qu'ils n'ont entre eux aucune connexion. Soulignant le rôle générateur de l'incipit premier, le dernier en reprend les termes et les rend explicites : "La Argentina (la policía) es una verdadera mierda". "La Argentina (las fuerzas armadas) una mierda son y para colmo ficticia". Formule initiale qui vaut comme formule finale, Lamborghini y fait ses adieux à la vie sur une dernière bouffonnerie, ses adieux à l'Argentine qu'il ne reverra plus, des adieux opératiques de "puto" travesti en Madame Butterfly (on se souvient qu'il signait ses premières publications "Mujer con pene", mais après tout, n'en déplaît à Puccini, dans le théâtre traditionnel japonais les rôles féminins étaient tenus par des hommes). Les pitreries verbales ne cachent pas, bien au contraire elles trahissent le sentiment tragique de la mort qu'accentue le lexique religieux pour le moins imprévu : recommander son âme à Dieu à l'heure dernière ("Encomiéndate, como puedas"), frapper sa coulpe en reconnaissant n'être pas digne de la bienveillance du Seigneur ("Des-significar: porque no soy digno").

Encomiéndate, como puedas, con espada-kiri y quimono japonés, a la socialdemocracia europea. Des-significar: porque no soy digno. Des-significar y no a martillazos: con golpes de carmín y mohines de abanico. Adiós Argentina, Argentina adiós: no más tus escamas de plata y no más —sobre todo y tampoco— tu lengua azul.

Et voilà qu'aux deux dernières pages s'interrompt délibérément la disposition tripartite : fin de l'espace blanc, retour à un seul corps d'imprimerie, comme si le retour à la norme signalait la fin du combat scripturaire, par lassitude, et non sans agacement :

Y se acabaron las notas al margen, al apéndice o al pie de página. Que decida el editor en qué posición quiere. Quiere: que por el culo le entre un camello.

Voilà que le contestataire perpétuel de l'ordre établi, que le rebelle professionnel délègue ses pouvoirs. Sa vie s'achève, mais il ne doute pas de la survie de son œuvre, elle sera publiée. Ayant cependant conscience des obstacles qu'à cause d'elle ne manquera pas de rencontrer l'éditeur qui voudra s'en charger, il paraphrase le texte évangélique sur les difficultés d'un chameau à passer par le trou d'une aiguille. Ce faisant, avec le mot "position" Lamborghini cède à la jubilation sarcastique d'un jeu de mots : de la position des notes sur la page il glisse à la position de sodomisation, et le trou de l'aiguille devient dans la phrase le trou du cul, le sexe masculin de la taille d'un chameau s'inscrivant dans la lignée animale que l'on trouve un peu avant : "la cabeza de gato, el pez espada, el pulpo introvertido".

Un ultime néologisme, "tanguear", engendre la conclusion de la première partie, intitulée, "Lo gremial". Rosa, une déléguée syndicale —elle a quitté le cortège des manifestants parti de la rue Belgrano en direction de la Plaza de Mayo, pour se payer une partie de jambes en l'air dans un hôtel de passe avec Rubén, un autre camarade militant—, se déhanche à la recherche d'un pigeon à plumer. Son manège putassier s'incarne dans le verbe

"tanguear" —"Le había tanguelado las caderas ante los ojos"—, néologisme qui au-delà de la plasticité visuelle qui régit la narrativité de cette fin de partie en introduisant le tango Volvió una noche de Gardel et Le Pera : "y con una mueca —de mujer vencida— me dijo 'es la vida y no la vi más". Citant ici un passage du texte de Lamborghini, je l'ai comme il se doit isolé entre guillemets. Mais il s'agit, en fait, des paroles du tango que Lamborghini, pourtant, ne signale pas en tant que citation, c'est-à-dire avec des guillemets référentiels ; les paroles de la chanson s'insèrent dans le texte qui les assimile en changeant la nature de l'interlocution : l'écrivain s'approprie le rôle du sujet chantant l'effroi que lui cause le retour nocturne d'un amour ancien, et du même coup il modifie le statut de l'objet de la rencontre : la "mujer vencida" de Le Pera, et la Rosa militante s'effacent au profit d'un "je" auctorial dans lequel se fondent Lamborghini-sujet et Lamborghini-objet. On le constate tout de suite dans la —très brève— deuxième partie, "Fonar y gachar" qui prolonge d'entrée le rôle intertextuel du tango pour affirmer avec insistance la parole de l'autre comme autobiographique —tout Lamborghini, militant péroniste, théoricien de la littérature, amoureux du langage, déçu de la politique, homosexuel affirmé, "folle" impénitente, sidéen en phase terminale, est épars, bien qu'à première vue il n'y paraisse pas, dans *¡Escribir como cualquier cosa!* —. « Y tuve miedo (de aquel espectro) que fue locura (en mi juventud). El espectro soylo. Lo soy. Soy yo. Nadie puede tocarme. Tu ausencia no comía. »

La seule concession référentielle tient à l'insertion de tirets et de parenthèses, inutiles dans la construction syntaxique, mais qui marquent la césure dans le rythme pentamétrique des vers du tango. En l'occurrence, l'écart à l'usage est mineur, juste un clin d'œil, mais partout ailleurs, plus que tout autre texte de Lamborghini *¡Escribir como cualquier cosa!* fait voler en éclats les conventions du discours écrit —narrativité, grammaticalité, sémantique—, ainsi que l'amidon de la plus élémentaire bienséance littéraire, au bénéfice d'une prose inventive, féconde, d'une technique narrative inouïe, dont l'agressivité pornographique et scatologique n'a pas lieu d'être détaillée ici²¹. Littérature violente d'un homme qui a violenté la littérature en la contraignant à frôler les limites du sens jusqu'au risque de disjonction entre écriture et lecture, qui croyait qu'écrire et vivre étaient interchangeables, mais qui en définitive s'est vu acculé par la vie à livrer un combat pipé qu'il allait perdre prématurément par k.o.

²¹ J'y consacre une étude à paraître, "L'isolement de la parole ou un homme épars dans un paysage inouï".