

**SEVERO SARDUY, *UN TESTIGO FUGAZ Y
DISFRAZADO*: L'EROTISME HOMOSEXUEL
METRISE**

DORITA NOUHAUD

Université de Limoges

Dès lors que j'avais proposé un tel libellé, prise au piège, par moi-même tendu, du jeu de mots, incapable de maîtriser une traduction que l'homonymie unilatérale rendait impossible (on ne joue pas impunément avec les mots), je me condamnais à devoir parler de Severo Sarduy en français quand bien même j'avais initialement opté pour l'espagnol. Que faire ? Garder le titre français et continuer ensuite en espagnol ? Beaucoup trop *cursi* : cette situation langagière bicolore aurait ressemblé, de manière quelque peu forcée, à l'illustration d'une citation, au demeurant délicieuse, et nous y reviendrons, de Sarduy lui-même : "aquí estoy, como zapato de chulo: punta larga y dos tonos". Renoncer au titre ? Jamais : il condensait trop précisément mon propos. Sombrant alors dans le plus noir déterminisme transducteur, je me disposais, avec résignation mais non sans plaisir vous vous en doutez, à rédiger ma communication dans la langue de Roland Barthes et de Philippe Sollers, lorsque l'événement fit irruption dans ma vie, l'événement sous forme d'un de ces événements *como Dios manda*, la publication, en version française, du dernier roman de Sarduy,

*Cocuyo*¹. La traduction du titre avait dû poser problème. Garder le titre espagnol, qui est le surnom donné au protagoniste, aurait été aussi impossible, pour d'évidentes raisons d'euphonie, qu'impossible était la traduction littérale du mot par luciole. *Pour que personne ne sache que j'ai peur*², a proposé l'auteur qui est co-traducteur. Cette transduction, pour lointaine et surprenante qu'elle puisse paraître, n'étonnera pas ceux qui ont lu le roman, car elle cerne étonnamment bien la problématique agressive du jeune protagoniste, prêt au meurtre, de fait ou de consentement, pour supprimer tout témoin d'un instant de faiblesse. Qu'Eros ne rencontre jamais Thanatos et n'aille clabauder des indiscretions.

Pour moi, ce fut une révélation, la clé d'une nécessaire lecture récurrente de l'œuvre à partir du recueil de poèmes *Un testigo fugaz y disfrazado*³. Pour que personne ne sache. Je le voyais enfin, l'éblouissante mise en scène du langage dans ces poèmes, à travers une métrique solennisée par des siècles d'histoire littéraire espagnole, à son tour met en scène l'œuvre entière avec sa problématique soudain révélée, transparente et déguisée. Pour que personne ne sache. Révélation également, mais j'aurais dû y voir clair bien avant, de ce que la mise en scène du langage engageait la présence scénique des deux langues, française et espagnole, dans un dialogue qui était un *coqueteo* violent et tendre, agressif et pertinent. Je me sentais non seulement absoute, mais *vindicada*.

Lecture récurrente, disais-je, mais devrais-je dire ? S'agissant d'homosexualité, ne serait-ce pas céder, une fois de plus, à la trivialité du jeu de mot facile ? Non, non, car l'aventure du corps masculin érotisé au féminin s'abrite précisément, depuis le début de l'œuvre, dans le jeu des mots, le jeu au sens théâtral, jouer comme en espagnol on dit *actuar* ou *trabajar*⁴. Je vous invite donc non à voir, vous l'avez déjà fait ou ne manquerez pas de le faire en lisant le texte dans le livre, mais à entendre (en revanche, mon titre, il faut le voir pour l'*entendre*), entendre sur la scène de ma diction, de ma scansion, et vous dirais-je à quel point il me semble opportunément grave que ce parler soit un

¹ Tusquets Editores, Barcelona, 1990

² La Nouvelle Croix du Sud, Gallimard, octobre 1991. Traduit par Aline Schulman et l'auteur.

³ Llibres del Mall, Barcelona, 1985.

⁴ Prédilection du décor pour des lieux de spectacle: l'Opéra du Barrio Chino de La Havane (*De dónde son los cantantes*), le Théâtre Lyrique de Poupées (*Cobra*), les spectacles pugilistes dans La Casona (*Colibrí*), la maison close de *Cocuyo*.

parler de femme, entendre doublement comment "lo omitido" par la narrativité, en poésie se révèle, dans le sens plein du mot révéler, et je choisis toujours mes mots, "un émbolo brillante y engrasado".

Omítemela más, que lo omitido
cuando alcanza y define su aporía,
enciende en el reverso de su día
un planeta en la noche del sentido.

C'est bien une histoire d'o que je commence pour vous, une histoire commencée par Severo Sarduy depuis 1967 avec un second roman¹, *De dónde son los cantantes*². Certes, le référent premier du titre est une chanson populaire cubaine³ qui dit:

Mamá yo quiero saber
de dónde son los cantantes
que los veo muy galantes
y los quiero conocer.

Mais au-delà du référentiel, le titre, par son implicite interrogation, "¿de dónde son?", invite le texte à répondre bah, laisse tomber, peu importe d'où ils sont car, en vérité, et force est maintenant de le dire en espagnol : *no son todos los que están/no están todos los que son*. En effet, la narration s'affaire en constantes mutations de trois personnages qui réapparaissent dans les quatre parties du roman, ils sont les seuls dans ce cas, un homme et deux femmes successivement appelées las Floridas, las Siempre Presentes (on comprend pourquoi), las Siamesas, las Divinas, las Seditas, las Majas, et même las Parcas, bien que dans ce dernier cas la fiction se soit vue obligée de leur adjoindre une

¹ Le premier, *Gestos*, est de 1963.

² Joaquín Mortiz, México, 1967. *Escrit en dansant*, Paris, Le Seuil, 1967.

³ Je fais remarquer, au passage, simplement au passage parce mon propos est ailleurs, que le rôle d'une musique populaire comme générateur textuel, la technique narrative irrévérencieuse et brillamment théorisée, tout, jusqu'à l'usage systématique et très peu académique du double point comme élément syntaxique et non comme simple ponctuation, trouvera un écho, quelques années plus tard, dans le roman du portoricain Luis Rafael Sánchez, *La guaracha del Macho Camacho*. Savoir choisir ses modèles suppose du talent, Sánchez en a beaucoup et son roman, une splendeur, supporte la comparaison avec son aîné, pourtant brillant.

troisième figure, Clémence, brechtienement nommée, de Parques s'agissant. Ce duo, magique à force de transformations, s'incarne onomastiquement en Socorro et Auxilio. Le texte les appelle Siamoises, ce sont des synonymes affirme la langue. C'est sans doute pour ça, en tant que synonymes, que le texte les appelle Les Siamoises. Mais ce sont surtout deux signifiés féminins (deux prénoms tout ce qu'il y a de courant en espagnol, à cause de la Vierge du Perpétuel Secours à laquelle sont vouées toutes les Socorro et les Auxilio hispaniques) pour deux signifiants masculins, puisque la grammaire voue généralement au masculin les noms terminés en o. Quels drôles de corps. Corps peut-être glorieux mais soumis¹ à la quadrature du cercle. Ambiguïté des ambiguïtés, d'autant que la fiction les présente sans ambiguïté en version féminine. Première histoire d'o dont on ne pouvait, non, vraiment, on ne pouvait deviner en 1967, à la sortie du roman, qu'elle était encore plus ambiguë qu'il n'y paraissait. Et pourtant, l'aventure était commencée qui mènerait, comme dans le poème de Octavio Paz, depuis le titre *La Boca Habla*, au mot de la fin, el Vocablo. Bocabla. Vocablo. Féminin/masculin pour l'oreille. La parole doit être entendue. Rideau.

Le rideau se relève en 1972 sur un troisième roman, *Cobra*². Il y a un o mais à l'intérieur, la dernière lettre est un a. En espagnol, le a marque le féminin; et depuis cette sotte d'Eve, tous les serpents sont du féminin. Le cobra est un serpent, donc en espagnol le cobra est une cobra. Pas de doute, Cobra est une femme. Du reste, que dit, en son tout début, la version française du roman³, parue presque simultanément à la version originale?

Elle les enformait dès le matin, leur appliquant des compresses d'alun, les corrigeant de bains successifs d'eau froide et chaude. Elles les emmorda, les soumit mécaniquement. etc.

Et un tout petit peu plus loin:

¹ Corps, glorieux, soumis: il s'agit bien évidemment de pluriels, même si l'orthographe française laisse planer l'ambiguïté, encore une.

² Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1972.

³ Paris, Le Seuil, 1972. Prix Médicis étranger. Traduit par Philippe Sollers et l'auteur.

Cobra: -Mon Dieu -sur le tourne-disque, bien entendu, Sonny Rollins- pourquoi m'as-tu fait naître sinon pour être absolument divine? -Elle gémissait, nue, sur une peau d'alpaga, parmi des ventilateurs et des mobiles de Calder.

Pour le meilleur ou pour le pire, la cause féminine est entendue, n'est-ce pas? C'est bon d'avoir des certitudes grammaticales. Merci au français qui proscriit l'ambiguïté. Et que dit le texte espagnol. L'espagnol, vous le savez, est unisexe en matière de personnes verbales:

Los encerraba en hormas desde que amanecía, les aplicaba compresas de alumbre, los castigaba con baños sucesivos etc

Unisexe par absence de représentation du pronom sujet. Certes, on lit, un tout petit peu plus loin:

Cobra: Dios mío -en el tocadiscos, como es natural, Sonny Rollins- ¿por qué me hiciste nacer si no era para ser absolutamente divina? -gemía desnuda, sobre una piel de alpaca, entre ventiladores y móviles de Calder.

Mais ici, c'est Cobra qui parle, parler de soi au féminin est-ce suffisant pour faire de vous une femme? Vous savez bien que.

D'ailleurs, pour ne rien vous cacher, COBRA est aussi, entre 1948 et 1951, le sigle collectif d'un groupe de peintres (Karel Appel, Pierre Aleschinsky, Corneille, Asger Jorn, Egill Jacobsen), sigle formé avec les lettres des capitales nordiques, Copenhague, Bruxelles, Amsterdam, dont ils étaient originaires. Cobra c'est l'impératif et l'indicatif du verbe cobrar. Pourquoi pas, quand l'amour est vénal. D'ailleurs, nous y voilà, Cobra c'est le nom d'un travesti, la reine du Théâtre Lyrique de Poupées, "bistrot, théâtre rituel et/ou usine de poupées, bordel lyrique". Le masculin pluriel complément d'objet qui inaugure le roman ("Los encerraba en hormas") et le rituel orthopédique qui suit désignent ces parties du corps plus développées chez l'homme que chez la femme mais dont le développement, contrairement à d'autres parties, ne cause pas forcément un sentiment de supériorité, tant s'en faut, car la petitesse constitue précisément dans ce domaine, du moins en

littérature, notre exclusivité et notre charme, mesdames, je veux parler des pieds, avec lesquels nous tenons la dragée haute aux travestis. "Breve" est la consigne recommandée aux femmes de tous les temps par les poètes, en matière de pieds. *Lo bueno, cuando breve, dos veces bueno*. Vous l'avez donc compris, Cobra, la reine du Théâtre Lyrique, chaussait du 42 fillette et en était désespéré(e)¹. Vous comprenez aussi pourquoi j'annonçais de prime abord que mon titre, "l'érotisme homosexuel métrisé", cernait de très près mon sujet: c'est une affaire de pieds.

Cobra, si bien nommé(e), doit opérer une mue, un changement de peau, un changement de sexe dont l'enjeu est la perfection plastique entendue comme une réduction de la pointure des chaussures. Mues. Mort et résurrections. Conversion : plus que jamais les mots se densifient, intensifiés par la totalité des signifiés et l'impératif morphologique. Lire *Cobra* c'est accompagner Cobra sur son chemin de perfection, un véritable chemin de croix, cheminement à mi-chemin entre Cervantes et Concolorcovo, c'est-à-dire mi-chevalerie errante enjuponnée, mi-ciegas caminantas, psalmodiant avec le Barde Thödol le rituel du Livre des Morts tibétain. Ce qui par les pieds commence en multiplication d'espaces continue: les couloirs labyrinthiques du Théâtre Lyrique, le dédale de rues nocturnes barbouillées de néons, Tolède, Paris, Amsterdam, Marrakech, le Népal, les Indes, celles de Christophe Colomb et les Indes Galantes, sont quelques-unes des métamorphoses du décor où Cobra joue sa vie agitée de Berthe aux grands pieds à la recherche du repos dans le sommeil, la torpeur bienheureuse que les dieux accordent aux serpents sacrés gardiens des temples. La passion, compassion, est une expérience mortelle. Résumons: Cobra atteindra la plénitude de l'avèrs à bon revers quand son signifié recouvrira son signifiant, quand son sexe aura le bon genre, grammatical, quand elle sera la cobra dans tout l'éclat du yin. En revanche, sa copine Cadillac est promis(e) onomastiquement à un tout autre destin. En espagnol, et à l'inverse des serpents, les voitures sont du masculin. Le travesti nommé la Cadillac, après avoir un temps cédé

¹ Un autre de ces affolants garzones, dans le roman *Colibrí* (1984) présente la même exagération pédieuse: "Los pies enormes y tendinosos marcaban con rabia los pasos". Il n'en reçoit pas moins le surnom de Colibrí pour la manière dont il se présente la première fois au bordel masculin La Casona: "No empujó la talanquera gigante de la entrada, sino que, apoyándose en la mano derecha, se alzó en el aire, quedó un instante cenital ingravido; y cayó, como quien baja de un tren en marcha, del otro lado; a pesar de su altura y reciedumbre lo bautizaron Colibrí".

au fantasme de la fente et du creux, regrette son relief un moment surnuméraire mais en fin de compte attachant, et demande au docteur Ktazob de lui rattacher son, qui rime précisément avec le nom du chirurgien. Ecoutez Cadillac raconter l'affaire à Cobra :

- Si, muñeca -alardeó con vozarrón anisado el ganster marroquí de enchape fresco, y le apretó un seno- he traicionado el mal. Allah le Tout-Puissant m'a couillonné au carré: la inversión de la inversión. -Le guiñó un ojo -risita de Al Capone-. Me hinchaban los trapos, preciosa. Fui a ver a mi cuate Ktazob -chupa el cigarro, aprieta los ojos, bocanada de humo; Cobra: tosesita nerviosa-: sacó de un bocal una de abisinio -anota sabrosa- y aquí estoy, como zapato de chulo: punta larga y dos tonos.

En fait, la Cadillac, que la nature avait créé pour être un Cadillac (en français ça fait bizarre, mais en espagnol c'est parfait de naturel), revient à l'autorité du yan : c'était écrit dans son surnom.

Le texte se tisse avec les mots-base changer, aller, revenir, (cambiado, vamos, camino de regreso), informant des espaces fragmentés, discontinus (rues, couloirs, sentiers de montagne) mais qui n'en possèdent pas moins la magique continuité des parcs cortazariens puisque l'objet de la quête est la réconciliation du désir avec lui-même.

Había *errado* por la calle de las vitrinas (p.135).

Ahora *avanzaba* a lo largo del corredor, sobre una alfombra negra (p.137).

Salimos.

Todo había *cambiado* (p.143).

El pasillo era blanco.

Ahora *vamos* -en el silencio suburbano el estrépito de los motores; sobre bandas amarillas, ráfagas negras- en las motocicletas, a toda máquina (p.144).

Emprendimos el camino de *regreso*.

El paisaje había *cambiado*. Pinos, cipreses y ciruelos de invierno aparecían tras la bruma (p.154). (dans tous les cas, c'est moi qui souligne)

Bien entendu, l'erreur serait de réduire ce roman à un étourdissant exercice de style, oubliant que le mot y est le témoin déguisé d'un désir, d'une angoisse, désir d'un ailleurs en forme de corps différemment sexué, angoisse de peut-être n'y atteindre jamais. Erreur également, et trahison, d'éluder la vérité imageante pourtant inéquivoque en l'interprétant comme une métaphore d'autres aspirations, plus intellectuelles, plus morales, plus rassurantes, plus dicibles. Mais dans la vigne du Seigneur vendant aussi des homosexuels, et dans le monde protéiforme de la Femme il y a place pour les travestis. Erreur, enfin, qu'offusqués par l'éclat de l'écriture, nous d'oublions la fermeté des enjeux narratifs. Sans commentaires je ferai remarquer la perfection du mécanisme narratif qui prend cobra, dans son acception ophidienne, comme générateur, inaugurant le récit avec un lamento sur les pieds, lamento dont on comprend la raison esthétique lorsqu'il s'agit du travesti Cobra, mais qu'amplifient les résonances totémiques du serpent cobra qui pour s'accomplir en tant que tel doit perdre pieds¹.

Et voilà que se détournant des fastes narratifs où s'abritait l'éros, l'écrivain s'impose la discipline métrique. Publié peu après *Colibri*, *Un testigo fugaz y disfrazado* est un recueil de 41 poèmes 21 sonnets. 20 décimas. En général, sonnets pour Eros, Thanatos réservé aux dizains. En général, car en vérité le seul canon est métrique, jamais thématique. Mais comme si la contrainte de la forme libérait le mot des prudences connotatives auxquelles nous avait habitués la prose, le mot, dans sonnets et dizains, pratique la dénotation la plus directe, la plus élégante, aussi, car le poème, pour le même référent, accueille naturellement des signifiants qui seraient incongrus en prose. Un exemple : le pénis turgescent en "pine d'Abissynien" passe très bien dans *Cobra*, plus difficilement en forme de "émbolo brillante", même bien vaseliné, tout dépend d'où on met les pieds, si vous voyez ce que je veux dire, comme dans le sonnet suivant:

¹ En tant que sigle, Cobra engendre un autre récit, le même, bien entendu, mais différent quant à ses lignes de force qui passent, alors, par les mobiles de Calder, le petit ensemble caravaggesque, la vue plongeante, le portrait de Pup enfant, les coiffures à la Véronica Lake, les couvertures des revues de mode, l'art floral de l'orfèvre dermique, le tatoueur Eustaquio, les idéogrammes (spécifiques de la peinture de Alechinsky), les paysages sur papier peint orientaux, la statuare des temples bouddhistes, le décor kitsch des bars interlopes, le bruit monotone des moulins à prières et du récitatif du Livre des Morts, la musique, populaire antillaise, espagnole, le jazz, l'électro-accoustique, etc. Le roman devient ainsi un fabuleux kitsch culturel.

El émbolo brillante y engrasado
embiste jubiloso la ranura
y derrama su blanca quemadura
más abrasante cuanto más pausado.

Un testigo fugaz y disfrazado
ensaliva y escruta la abertura
que el volumen dilata y que sutura
su propia lava. Y en el ovalado

mercurio tangencial sobre la alfombra
(la torre embandumada penetrando,
chorreando su miel, saliendo, entrando)

descifra el ideograma de la sombra:
el pensamiento es ilusión: templando
viene despacio la que no se nombra.

La hauteur distante, nollimetangérienne, de l'hendécasyllabe, l'élégante subtilité métrique du dizain, toute une tradition de poésie roideur hispanique empêchent le mot de se commettre, mais l'exposit, en revanche, aux indiscretions de la rime: *ranura*, *quemadura*, *abertura*, *sutura* n'ont plus de secret d'alcôve. Dans tous les poèmes, l'image est efficace et crue, en quelque sorte lévistraussienne. Prenant appui sur quelques mots opérationnels (ici: *émbolo*, *derrama*, *quemadura*, *abrasante*, *ensaliva*, *abertura*, *penetrando*, *saliendo/entrando*), elle informe sur des pratiques peut-être étrangères au lecteur mais qu'il peut appréhender au moins en tant que réalités langagières. Et ce lecteur se trouve alors dans la situation, Dieu me pardonne la comparaison, mais je la crois pertinente, du lecteur de Saint Jean de La Croix devant l'expression de l'expérience mystique qu'en tant que telle il ne pratiquera jamais, j'allais ajouter Dieu merci, mais dont il peut jouir pleinement en tant qu'expérience poétique. Sans compter qu'ici l'érotisme se double d'humour. Ainsi, entre mettre et omettre (omettre de mettre) la vraie différence n'est pas entre *meter* et *omitir*, l'affaiblissement du e en i est une trop vieille affaire philologique pour nous faire croire qu'il existe entre ces deux voyelles un déchirement différentiel et non une simple cure d'amaigrissement phonologique. *E/i*, *meter*, *omitir*, même combat érotique: "omítemela

Dorita NOUHAUD

más", laissez-vous faire par l'oreille, on s'y tromperait. Le seul obstacle serait le o (encore lui) s'il n'était gommé par la métrique, justement: l'hendécasyllabe héroïque va droit à la deuxième syllabe ("omítemela"); la synalèphe succione, absorbe l'autre ("lo omitido"). L'o enfin maîtrisé. Histoire d'o, "anales de la historia".

Omítemela más, que lo omitido
cuando alcanza y define su aporía,
enciende en el reverso de su día
un planeta en la noche del sentido.

A pulso no: que no disfruta herido
por flecha berniniana o por manía
de brusquedad, el templo humedecido
(de Venus, el segundo). Ya algún día

lubricantes y medios naturales
pondrás entre los bordes con taimada
prudencia, o con cautela ensalivada

que atenúen la quema de tu entrada:
pues de amor y de ardor en los anales
de la historia la nupcia está cifrada.

En guise de *zapato de chulo*, je vous propose pour terminer, et à titre de curiosité, l'autre couleur des deux sonnets cités, l'érotique tant bien que mal par moi métrisée en français:

Encore omets-la moi, car une chose omise
qui pénètre et précise à fond son aporie
en prenant à revers, sous forme d'incendie
allume une planète obscurément soumise.

Ne force poing: toujours l'impatiente mainmise
en flèche berninienne au plaisir doux dénie
l'humidité du temple où Vénus officie
(en l'autre bord). Sans doute un jour, requise

de glissantes douceurs, la berge ensalivée
ou toute autre façon naturelle étalée,
stratagème prudent, sur les bords du canal,

atténueront alors l'ardeur de ton entrée :
car l'histoire prescrit l'aventure nupciala
de l'amour et du feu analement chiffrée.

Le lucide piston vaseliné
fonce joyeusement dans la rainure
laissant couler sa très blanche brûlure,
abrasif d'autant plus que tempéré.

Un seul témoin, furtif et déguisé
salive, scrutateur, dans l'ouverture
que distend le volume et que suture
sa propre lave. Et grâce à l'ovalé

mercure tangentiel dans la foulée
(l'obélisque graissé, si pénétrant,
ruisselante douceur, sortant, entrant)

il déchiffre l'idéogramme alphée :
penser n'est qu'illusion : en modérant
on attire tout doux l'innominée.

