

DISCONTINUITÉ : LE FASCISME À L'ÉPREUVE DU CORPS MONSTRUEUX DANS *INTERSECCIONES* D'EDUARDO HARO IBARS

Brice CHAMOULEAU
Université Montaigne Bordeaux 3 – AMERIBER

*Compañera, me acompañas. Amiga,
a la provenzal. Amante, porque me amas.
Amada, porque te amo. Camarada, porque
somos muchos más de dos. Melusina, no
se explica.
BLANCA, eso es todo. El libro es
tuyo. (HARO IBARS, 1991 : 17)*

Au seuil du roman d'Eduardo Haro Ibars, *Intersecciones*, c'est une apostrophe à Blanca, Blanca Uría Meruéndano, l'amie/amante de l'auteur, que l'on découvre. La confession de l'amour d'Ibars pour Blanca surcharge littéralement la dédicace liminaire, alors même que le roman est saturé d'une asphyxiante matérialité fécale, concrétion de « l'homosexualité » masculine élaborée comme catégorie sociale depuis un pouvoir hétérosexuel disciplinarisant au cours des XIX^e et XX^e siècles, véritable trou noir qui se referme sur un « charco de mercurio y excrementos » (HARO IBARS, 1991 : 186). C'est d'ailleurs cette violence de la défécation, organisée autour de la barbarie fasciste, que la critique a mise en avant. « La narración desenmascara la apocalíptica realidad que trata de arrebatar la vida a ciertos colectivos con la destructiva arma del sida. Homosexualidad, drogas, tinieblas y personajes muy cercanos pueblan las páginas de este magmático relato » (FERNÁNDEZ, 2005 : 386). La formule du biographe nous plonge dans un univers où se conjugent sexualité et terreur, abomination, abjection et désir de libération. Cette matérialité intéresse, parce qu'elle est une matérialité des corps, et qu'elle convoque ici un regard sur un corps singulier : le corps gai frappé du sida – celui de l'auteur lui-même ? – dans l'Espagne des années 80. Le corps homosexuel constitue alors un territoire privilégié pour penser les rapports complexes entre sexualité et abjection, terreur, avant tout parce qu'il est soumis, dans le temps et l'espace où nous l'appréhendons ici, à un double statut stigmatisant : il garde le souvenir du cadre criminologique, pensé depuis une anthropologie des dangers, qui légitime en son temps la persécution de l'homosexuel en tant que « criminel », il est ce par quoi on reconnaît le « monstre/dangereux social », l'anormal. L'épidémie du sida, dans la politisation de la question homosexuelle dans l'espace public espagnol, s'ajoute – sans l'annuler – à ce régime criminologique, en articulant la question du monstre à un nouveau cadre scientifique, aboutissant à l'« homosexualisation » (LLAMAS, 1994) de la maladie. Le monstre social homosexuel comme catégorie [du grec *catègorein*, 'accuser publiquement', dit Bourdieu (ERIBON, 1997 : 45)] instituée par la modernité, après l'abrogation de l'article pénalisant les actes homosexuels de la *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social* (LPRS à partir de maintenant) en 1979, est finalement réélabore par la *technique* médicale. Difficile alors de ne pas voir, dans la médicalisation du corps gai un avatar de la pathologisation à laquelle la même LPRS soumit l'homosexualité sous le régime franquiste. La préoccupation

fait alors écho à une interpellation – désormais bien connue – sur la continuité des structures du régime franquiste dans l'Espagne de la transition. Posons comme hypothèse que le corps gai fonctionne comme un révélateur de ces continuités dans le roman.

Eduardo Haro Ibars écrit *Intersecciones* en 1985, alors qu'il rejoint le comité de rédaction de *Combate*. Il est tout autant fasciné que tourmenté par la permanence du fascisme¹ en Espagne et en Amérique Latine, comme en témoignent ses abondantes réflexions publiées dans *Triunfo* ou *Tiempo de Historia* sur la question. Il articule cette expérience politique traumatique à une autre, proprement homosexuelle, l'assignation par la société du stigmate du sida à une communauté sexuée. Le corps gai est un corps monstrueux, réceptacle de l'interdit suprême, *locus horribus* d'une sexualité qui s'offre à la mort, confluence symbolique de l'expérience double du plaisir, fût-il pervers, et de la mort, du sacrifice.

Dans ce roman, dont l'auteur cultive abondamment les liens avec l'univers dense, foisonnant de la science fiction – de Lovecraft en premier chef – ou avec *Orange Mécanique* d'Anthony Burgess, tout en formulant une articulation fine entre fascisme et homosexualité, mon hypothèse est que le corps gai, monstrueux s'il en est, devient le territoire d'une véritable lutte politique, inscrite dans les cadres de l'Espagne des années 80 : si « la monstruosité dépend du regard que l'on porte sur elle [et si] elle n'est pas tant enracinée dans le corps de l'autre qu'elle est tapie dans le regard de l'observateur » (COURTINE, 2006 : 256), alors la disciplinarisation fasciste des corps pourrait bien être l'endroit d'une féroce subversion des genres, organisée qu'elle est autour d'une admiration pour le pouvoir phallique et viriliste. Le phallus, « instrumento de persuasión, de adoración y de castigo » (HARO IBARS, 1976 : 61), en regard avec l'anus comme métonymie d'une sexualité dissidente, subversive. Je me propose donc de réfléchir la figuration du monstre, la façon dont elle se déploie dans un système idéologique, diffraction d'un conflit entre corps phallique et corps anal, afin de tenter de mesurer le programme politique qui se pose à travers une réflexion sur les genres, la masculinité en étant la principale pierre de touche. La question est toute rhétorique, mais disons-la : quelle insupportable révélation se cache derrière le fascisme et son adoration pour le corps viril ? L'évidence de la réponse ne convainc pas : la construction du corps monstrueux est peut-être bien plus mouvante qu'elle ne l'est dans le discours fasciste, et pourrait bien amener à repenser le rapport entre fascisme et homosexualité, certainement d'ailleurs pas au sens d'une simple inversion des termes de l'opposition. C'est à un questionnement sur le rapport à la destruction des corps, dégénérescence inscrite dans le corps du monstre, et à la sexualité dissidente que nous convie Haro Ibars autour d'un « amour-mort » institué. Le corps homosexuel s'offre alors comme territoire privilégié pour réfléchir les contraintes du genre sur le corps : ce *corps-gai-monstrueux*, édifié, institutionnalisé en un tout par la modernité occidentale, peut-il être l'endroit d'une libération complète, l'agi de l'oppression devenant Sujet politique ? La question, fondamentale, obligera à coup sûr certains déplacements de regards (car, bien sûr, où est passée Blanche ?) pour envisager et

¹ « Puede decirse que el fascismo está hoy de moda. Esto parece un enunciado algo frívolo para un problema grave, pero no es – por frívolo – menos cierto. Los mitos y ritos fascistas ejercen, sobre el hombre de los años setenta, una fascinación que oscila entre el terror y el arrobó : evidentemente, una visión del mundo que, como la fascista, se basa en el halago de mecanismos inconscientes primitivos, no pierde nunca su actualidad, y, bajo distintos nombres, está presente en toda la historia del pensamiento humano. Pero parece existir también otra razón para este resurgir cultural y anecdótico del fascismo : los diversos sistemas de poder ahora llamados tecnocráticos, tratan de enmascarar su verdadera esencia totalitaria – y, en cierto sentido, « fascista » – estableciendo un juego comparativo entre ellos y el « fascismo histórico », sea éste el nazismo de Hitler o el verdadero Fascismo [*sic*] italiano de Mussolini. Se les trata como fenómenos históricos, alejados en el tiempo, a los que se puede estudiar con frialdad y desapasionamiento, y se aleja así la atención de las constantes fascistas que perviven en nuestra sociedad actual » (HARO IBARS, 1976 : 53).

mesurer la véritable libération du séropositif, aboutissement du gai moderne, à la lumière du corps, peut-être tout autant codifié d'avance – aliénant, donc.

Elegancias de la materia para la tumba

Quiconque s'engagerait dans la pénible tâche de résumer le roman d'Haro Ibars se verrait confronté à une véritable impasse : l'univers fictionnel, dont les ressorts sont propres à la science fiction, nous l'avons dit, où les mondes parallèles se côtoient, s'organise autour d'une figuration symbolique et lancinante du « Pouvoir » (« EL PODER »). Ce Pouvoir, comme principe recteur du tissu poétique, s'actualise dans ce qui pourrait apparaître comme la mise en scène d'un de ses aboutissements les plus abjects, puisqu'il consiste ici à soumettre la sexualité à la violence barbare fasciste. La disciplinarisation (fasciste) des corps, pour reprendre la formule foucauldienne, trouve à s'exprimer dans le cadre d'une barbarie totalisatrice : elle dilue l'univers poétique en un tout d'abomination. La figure centrale de ce réseau, c'est le *Doctor Mengele*, bras droit de la *Fiera* toute-puissante dont on annonce la venue. Le docteur Mengele, Mengelius, Mengy la Peluquera, placé à la tête du POSESO, la Police du Service Social, fonctionne à l'évidence sur le mode du souvenir inévitable du Professeur Mengele, formidable révélation, finalement, de l'identité criminelle de celui que l'on connaît pour ses abjectes expériences médicales dans le camps d'extermination d'Auschwitz. Dans ce rappel de l'encodage du texte dans une tradition historique nazie, ce qui s'impose, c'est la première équivalence, évidente, qui assimile le Monstre et l'Homosexuel comme déviant, à l'instar des autres « anormaux ». La catégorie ne vaut, bien sûr, qu'autant qu'elle est fondée par le regard nazi. On trouve dès lors, aux côtés de cette institutionnalisation de la monstrosité homosexuelle portée à son apogée par le régime nazi, le pendant attendu qui rappelle l'inévitable mise au silence de la fascination homoérotique nazie pour le corps masculin et ses attributs virilistes : l'irruption de la figure d'Ernst Roehm, fondateur des SA nazies, arrêté pendant la Nuit des Longs Couteaux et assassiné en 1934 pour homosexualité par le régime hitlérien constitue alors le rappel que la déviance s'immisce dans les arcanes du pouvoir. Il s'agit dès lors de forclure la dissidence dans un silence absolu, dans un régime dont le pouvoir est dicté par l'exacerbation d'attributs virils archaïques. C'est sur ce même principe que s'établit le régime du pouvoir dans la poétique d'Haro Ibars : « castrado, el Padishah perdió su fuerza viril, el prestigio de patriarcal y semental máximo, que era una de las bases de su carisma » (HARO IBARS, 1991 : 62). Roehm est donc celui que l'on condamne parce que – et en même temps que – il incarne un complexe fondamental, il en est le symptôme. Il dit par sa sexualité – dissidente – ce que les autres – véritables hommes fascistes – dissimulent.

La science fiction est un univers bien connu de l'auteur : elle interroge l'utopie politique, une organisation supposée parfaite, mais finalement aliénante, de la société, subordonnant l'homme à la technique (HARO IBARS, 1977 ; HARO IBARS, ARENAS : 1977). Mais ce qui intéresse surtout ici, c'est le recours au mode de fonctionnement de la science fiction qui autorise une déconstruction de la linéarité narrative. L'espace se diffracte sur plusieurs plans de réalité, le *Multiverso*, chaque sphère fonctionnant en miroir des autres et se connectant entre elles par des « intersections ». La procédure est d'une efficacité remarquable, puisqu'elle permet, d'un point de vue narratif, de penser l'architecture même de la narration à l'aune de la formule de Jakobson selon laquelle la poétique – au XXe siècle – se caractérise par le déploiement sur l'axe syntagmatique de l'axe paradigmatique (JAKOBSON, 1973). Les figures nazies se font écho (« [todos los] hitlers radiantes y redivivos que aquí nos amenazan », HARO IBARS, 1991 : 110) pour constituer un paradigme singulier qui fonctionnera alors sur le mode de la répétition : le stigmaté de l'homosexualité, manifeste chez Roehm, va alors se déployer dans chacun des hérauts de la barbarie fasciste dans le

roman. Ce qu'il convient donc de montrer, c'est l'inscription du stigmate homosexuel dans le corps fasciste : elle se réalise par la médiation de l'isotopie de la défécation, qui se déploie tout au long du roman, couplée à une sexualité violente, barbare, sacrificielle. On pensera alors l'agencement de ces deux paradigmes, la défécation et la barbarie, par l'intermédiaire de la question de la sexualité. Plus précisément, l'interrogation s'articule autour de l'Anus et du Fascisme (entendu comme virilisme phallique), sans perdre de vue le caractère hautement subversif de l'anus dans l'architecture des corps dans la modernité capitaliste : « por el ano, el sistema tradicional de la representación sexo/género [y la economía heterocentrada] se caga[n] » (PRECIADO, 2002 : 27). Le personnage de Frubio, *El Señor del Ojo Fiero* « Sin Párpados », « el Cuerpo Dios », autre déclinaison hétéronomique, en définitive, du bourreau fasciste, permet l'appréhension de ce conflit : il est une machine monstrueuse, « que se alimenta de muerte y de dolor », pour produire une énergie mortifère :

Entre las dos columnas, bajo el Símbolo de la Fiera Emperador, en una suerte de tanque de cristal, está la horrible forma : viscosa, mosqueante mezcla de caracol sin máscara y de hombre sin piel, agita sus muchas manitas, con las que se lleva a la ¿boca? – en realidad un esfínter más parecido al ano, pero que succiona y habla – comidas infectas, trozos de los hombres torturados bajo tierra. [...] Sus partes bajas, donde tiene el sexo cuando es mujer, están cubiertas de un vello marrón mierda, más repugnante aún al estar pegado a un cuerpo viscoso y húmedo, desprovisto de pelo por la naturaleza que, a veces, hace las cosas bien. (HARO IBARS, 1991 : 112-113)

Il nous faudra revenir sur l'hybridité de genre de Frubio plus avant. Notons pour l'heure que ce monstre anal, corps monstrueux, en même temps que siège du Pouvoir, offre le spectacle de l'abomination, de l'abjection, qui entretient, par l'inclusion dans le paradigme fasciste, des rapports évidents avec la barbarie de l'extermination juive. L'on est dès lors confronté au spectacle du Mal absolu, le plus insupportable, d'autant que la construction du monstre anal est contemporaine de l'assouvissement de l'orgasme sexuel :

El paroxismo llega al límite. Frubio contempla las cortezas rajadas, las pieles hendidas, las pollas hinchadas... ve cómo chorros de esperma y aceite alcanzan el techo ; observa y cataloga algunos éxtasis, muchas agonías [...]. Las más hermosas nieves blancas que van a coronar las cimas de las montañas. (HARO IBARS, 1991 : 116)

Horreur, mystique fasciste et orgasme sexuel vont de pair. C'est au Bataille des *Larmes d'Eros* que l'on pense alors. L'imbrication du monstre homosexuel dans le corps fasciste va plus loin encore dans l'aboutissement de l'alliance entre abomination et plaisir :

La alegría, el placer, se ven reflejados en todos los rostros/ventana de los funcionarios, cuando el Chamán Mengelius introduce en el ano del paciente unas bolitas brillantes, que se inflaman con la humedad de la mucosa, y no paran de arder en tres minutos ; tres minutos de agonía en el recto, y luego violación sodomítica a cargo de un gigante de dos metros, subnormal profundo y dotado de una polla de treinta centímetros de largo y ocho de ancho ; verdugo ciego (HARO IBARS, 1991 : 58)

La violence du supplice et de la répression homosexuelle, réminiscences de Sade (SADE, 1967), n'ont certainement d'égale que la fascination homoérotique fasciste, vraisemblablement explicable en vertu de la formule lacanienne « tu es ce que tu hais ». Le passage à l'état de monstre dans la cave de Frubio, justement, se réalise par la métamorphose : « uno se convierte en la cosa repugnante a la que, en el fondo de su alma, más se parece » (HARO IBARS, 1991 : 115). C'est alors l'abomination monstrueuse comme miroir, comme révélation de l'identité profonde qui est présentée. Plus : l'homosexualité semble s'imposer comme sexualité de la majorité dans ce territoire mythique fasciste : « túneles excavados en la materia íntima del planeta, en su tierna vagina acorazada : subsuelo curponíquel, que miran

los obreros, y los guerreros guardan de una invasión casi imposible » (HARO IBARS, 1991 : 92, je souligne). La pénétration vaginale est reléguée au rang des « impossibles ». Posons pour l'heure, donc, que l'homosexualité est constitutive de son régime d'oppression.

L'univers poétique ne s'en tient pas là. Ici, le régime d'oppression, loin de cacher cette face homosexuelle qui le constitue, l'assume et l'expose chaque fois plus. La poétique d'Haro Ibars nous place face à l'aboutissement d'un système d'oppression de la sexualité – et, par elle, d'abord de l'individu moderne – en la soumettant à la *technique*, élément constitutif de la mystique fasciste, pour la mettre au service d'une idéologie où l'homme est désormais aliéné jusqu'au plus intime, dans sa sexualité, lieu par excellence de production d'énergie corporelle. Si Deleuze et Guattari parlaient, dans leur *Anti-Œdipe* (DELEUZE, GUATTARI, 1972 : 7-15) de « l'anus solaire », territoire où prend forme l'énergie des « machines désirantes », le roman nous conduit à penser cette formulation de l'homme comme « machine désirante » dans un projet d'aliénation ourdi par les forces du Mal, fascistes. La réduction de la sexualité à une technique de production d'énergie n'aboutit jamais qu'à l'avènement de « l'astre noir », actualisation mortifère du « Soleil » qu'est la *Fiera*, annoncée comme le Messie : « [el] culto a la violencia y a la polla [...] preparan el Advenimiento del Mesías. Tentacular y ameboide será. [...] Relumbra en la negrura del Cosmos, mosaico » (HARO IBARS, 1991 : 178). La poétique devient alors la mise en discours d'une aliénation par la sexualité, au service d'une entreprise de destruction. La « machine » utilise la production d'énergie sexuelle au service d'un projet politique sinistre (« La máquina transmisora/conservadora de energía en materia se alimenta de muerte y de dolores humanos », HARO IBARS, 1991 : 112), d'autant plus aliénant qu'il s'inscrit dans une temporalité messianique diabolique, immédiatement reliée au « millénium hitlérien » théorisé par Hörbiger, le texte recueillant cette filiation. La sexualité déviante, l'homosexualité associée à l'anal, à la matière fécale – à la mort donc ici – cesse dès lors d'être dissidente dans cette totalitarisation des corps et de leur énergie, aboutissement d'un projet fasciste qui, partant, s'émancipe tout à fait des normes de genre. Tout doit servir l'entreprise destructrice. Peu importe qui/quoi. La libération sexuelle apparaît alors comme un avatar de l'entreprise fasciste qui la bridait tant. C'est ainsi que le coït homosexuel peut être corrélatif de l'acte guerrier. Et mieux encore : les normes de genre se dissolvent, laissant place à l'hybridité des corps :

Es tradicional que Niños Salvajes y guerreros halcones se reúnan en coito homosexual, formando así parejas de guerreros, que hacen que los dos bloques *luchen* juntos, adquiriendo una efectividad casi infalible, pero fueron silenciados por medio de la burla y el escarnio de mentes tan estrechas² (HARO IBARS, 1991 : 52)

L'affranchissement des normes de genre sur le corps cristallise dans le personnage de Frubio, dont on a déjà vu l'hybridité plus haut ; le pouvoir fasciste s'organise dès lors autour de cette déconstruction des normes de genre sur les corps : « y la nueva tiranía insoportable se anunció bajo el aspecto de una ingenua libertad sexual » (HARO IBARS, 1991 : 57). Cette libération sexuelle n'aboutit donc pas à la liberté tant espérée : tout au contraire, elle suppose l'intégration des victimes dans le système d'oppression. La subversion du genre par le corps a toute l'allure de confiner à l'impasse.

Cette lecture totalisatrice qui, en séquestrant l'intimité sexuelle, place la production d'énergie corporelle au centre d'un projet politique fasciste – au mépris des normes de genre – s'érige en principe recteur à partir duquel on peut lire l'œuvre, en synthétisant une série d'équivalences autour des notions de bourreaux et de victimes : l'articulation, selon cet axe,

² Je souligne le verbe « luchar », pour autant qu'étymologiquement il réalise cette synapse entre l'acte guerrier et l'acte sexuel.

des nazis (médecins, militaires) et des Juifs, des Tziganes, des homosexuels et des « anormaux » plus largement, fait écho à d'autres articulations : celle des dealers et des toxicomanes, champ dans lequel l'homosexualité est attirée dans l'espace public espagnol des années 80, ou encore, celle des vampires et de leurs victimes, notamment. Au nom de cette structure d'équivalences, le Docteur Mengele apparaît sous la forme du Chaman Mengelius ou du dealer de Vallecas, *Mengy la Peluquera*. Au nom de ces équivalences encore, nazisme, fascisme et plus avant, franquisme ou vampirisme, trafic de drogue et sida s'inscrivent dans un seul et même paradigme poétique : à l'instar des figures des nazies que nous commentions plus haut, ces équivalences s'actualisent mutuellement les unes les autres, avec comme centre de gravité le Mal – symbolique ou politique. S'inscrivant dans cette série d'équivalences, la crise du sida est alors présentée comme l'aboutissement d'un régime d'oppression dont on a vu les rouages, et qui trouve son origine dans la disciplinarisation des corps dans/par un système productif aliénant.

La question du sida et du corps homosexuel est alors centrale puisque sa spécificité tient dans le fait que la relation de domination qu'elle implique est médiatisée par la recherche du *plaisir des corps* dans les « paradis artificiels » que sont la drogue ou l'assouvissement sexuel. La dimension aliénante imposée aux « machines désirantes » prisonnières d'une machine destructrice plus vaste, totalisatrice, qui investit le corps et s'en empare, ne saurait se résoudre dans le simple constat d'une aliénation. C'est cette séquestration du corps homosexuel médiatisée par la recherche du *plaisir* qu'il nous faut maintenant examiner : elle interroge en effet le statut de la victime, objet d'une aliénation malgré elle, qui devient consciente de sa propre aliénation, condition première d'une libération. Un Sujet se dessine.

Vampires à Argüelles

Les équivalences des espaces et des régimes de pouvoir s'actualisent progressivement – mais jamais définitivement – dans l'Espagne du début des années 1980. La deixis se précise temporellement d'abord : « Hace unos cuantos años – no muchos –, en Madrid la Sabia, reinó un Teócrata Oscuro » (HARO IBARS, 1991 : 81) ; spatialement ensuite, la narration fantastique et mythique se refermant sur Vallecas, univers symbolique de la délinquance, de la drogue, de la violence de l'Espagne *quinqui* en crise. Le totalitarisme, l'expérience fasciste trouvent donc un antécédent direct dans l'histoire récente espagnole, et interrogent ses continuités dans l'Espagne démocratique de la transition : un autre régime de pouvoir se fait jour, entre la dictature franquiste et les homosexuels persécutés, notamment. L'Espagne de la transition, c'est aussi l'Espagne du sida, qui associe homosexualité, drogue et « cancer gai ». Le sida s'insère donc dans cette généalogie/archéologie (ce dernier au sens foucauldien) du Mal qui est inscrite dans le sida, comme manifestation contemporaine d'un assujettissement des homosexuels à une entreprise destructrice. Cet assujettissement est cependant singulier, d'où l'actualisation du régime du Mal par l'entremise du vampire, qui invite à repenser la binarité bourreau/victime devenue inopérante. Le vampire, c'est dans le roman, le porteur du sida, celui qui l'inocule dans la communauté pour la décimer, accomplissement d'une logique dévastatrice et infâme. Le vampire est aussi, on le sait bien, une figure androgyne, favorable au questionnement sur les rapports entre homosexualité et pouvoir/sacré ; antéchrist, il fait bien là écho à la figure de Frubio, puis de la Fiera, dans son caractère sacré subverti.

L'irruption du vampire dans la narration a lieu dans un *bar de ambiente* madrilène, certainement près de Argüelles. Jonathan, dans le rôle du vampire, rappel probable de Jonathan Harker du chef d'œuvre de Bram Stoker, mais aussi étymologiquement « Dieu a donné », attire le regard d'Eduardo (double narratif de l'auteur ?) dans une scène classique de drague. Mais immédiatement, Eduardo est *averti* par son ami Juan du risque qu'il court dans

cette aventure avec ce magnifique éphèbe : il est « OTRA COSA », formule elliptique, face à l'ineffable vampirique. Le monstre est silence, de même que Blanca est « Melusina, no se explica », siège d'une instance double dans ces deux cas : c'est l'attirance pour ces plaisirs destructeurs, la cocaïne (« la blanca ») et le sexe qui appellent, pour y accéder, un pacte faustien.

Se movía despacio [...]. Era un chico dorado, de ojos verdes, vestido con arena y miel y desiertos y la Luna sobre Marrakech. [...] El muchacho se rió y mostró unos dientes largos, sanos y puntiagudos, de una blancura exquisita (HARO IBARS, 1991 : 146-148)

L'on aura reconnu la construction du corps vampirique, qui fonctionne à nouveau sur le mode du souvenir des anges de la mort, réunis dans « L'Autre Club », le « Secteur Sauvage », souvenir finalement des Bersekers, monstres fanatiques et fantastiques au service d'Odin, dans la mythologie nordique. En consommant l'acte sexuel avec le vampire, l'issue n'est que prévisible : le narrateur Eduardo, certes averti, s'offre au Mal et de victime devient bourreau, aux côtés de l'instance première, *Dracula*, qui se confond dans la série d'équivalences *nazi / dealer / Odin / Mengele / Frubio / vampire* etc. On reconfigure donc le *corps-gai-monstrueux* non plus en termes de représentation instituée par le Pouvoir, mais en convoquant la figure du vampire, symbole de l'abjection maximale dans la tradition chrétienne, abjection d'autant plus forte dans l'Espagne des années 80 qu'elle joue des valeurs de la dictature nationale-catholique pour assumer « fièrement » – à la manière de la théorie portée notamment par Guy Hocquenghem (HOCQUENGHEM, 2000) en France – ce stigmatisme qu'on lui impose. C'est peut-être à cela que tient la force de l'irruption du vampire : elle permet de mettre en scène le rapport du narrateur Eduardo au Mal institué comme mal : il s'adonne à lui complètement, averti, à l'instar de « Saint Genêt ». Car s'adonner au Mal, par le rapport sexuel avec le vampire, c'est accéder à la souveraineté, au Pouvoir. La transformation du narrateur est alors immédiate : il devient l'un des sbires du Pouvoir maléfique, tout en contractant la maladie, promesse d'une mort certaine. Le monstre funèbre vit l'expérience de l'abjection tout en accédant au plaisir sexuel, gage de sa destruction :

Nos llamaban dragones, ¿eh? Nos lo llamarán, nos lo llaman. Dragones... Nada que ver con esos bichos fríos y reptilianos y antipáticos. También los conocimos en la planicie pedregosa, cuando tú eras el chamán [Mengelius], y yo – carecía entonces de cuerpo material – bajaba, a tu llamada, como nube de niños guerreros, y follábamos en el mismo campo de batalla, cementerio o matadero donde tú ordenaste el sacrificio. (HARO IBARS, 1991 : 168)

Mais, dans ces conditions, s'offrir au vampire pour accéder au plaisir, c'est toucher l'expérience de la mort et assumer cet « amour-mort » (SCAVINO, BENASAYAG, 1995), revendiquer son caractère monstrueux, son goût pour l'abjection. On assiste donc, en définitive, à une aliénation consciente pour se placer du côté des bourreaux, de Mengelius comme substitut paradigmatique du vampire. Il y a, dans cet amour-mort, une dimension profondément orgiaque du plaisir sexuel : le texte vomit de sexe, de sperme, de « baise ». Et cette profusion sexuelle n'est jamais qu'une expropriation de la sexualité homosexuelle au profit de son régime d'oppression qui l'annexe sans ciller. Or cette sexualité orgiaque est à son tour incluse dans le don de soi au vampire, à *Dracula*, « le hainamoureux par excellence » :

Pour ces nouveaux vampires, il s'agira donc d'avoir et de consommer la même chose que [Dracula] afin d'être « comme lui », car ils s'identifient et dépendent de ce père vampirique et séducteur. Les victimes se transforment en automates obéissants dont les désirs ne se distinguent pas de ceux du maître, à un point tel qu'il lui suffit de penser à quelque chose pour qu'elles le fassent. *Dracula* est en quelque sorte un grand narcissique télépathe ; quant

à ses victimes, elles désirent fusionner avec ce Un pour devenir immortelles au prix de leur liberté. (SCAVINO, BENASAYAG, 1995 : 154)

La drogue et la sexualité dissidente seraient alors les vecteurs d'inclusion dans la catégorie du Mal des « homosexuels », telle qu'elle est instituée dans le monde occidental, et renforcée en Espagne par une sécularisation problématique de la société. Se donner au vampire, c'est endosser consciemment les atours du Mal, accepter de s'intégrer dans cette catégorie homophobe, finalement, pour la déconstruire et engendrer sa destruction de l'intérieur. Nous ne sommes pas loin, on le voit, du concept de « fierté », promu par le FHAR madrilène, mouvement avec lequel l'auteur eut d'étroites relations puisqu'il en fut l'un des fondateurs. Il y aurait là une fierté dans l'abjection – en tant qu'elle est instituée culturellement comme telle. Mais le temps de la fondation du FHAR n'est plus celui des années sida en Espagne. La question de la fierté s'y pose en des termes différents, autrement complexes.

En assumant fièrement le stigmaté, le narrateur se trouve pris dans le vertige destructeur du monde fasciste – homophobe également – qui l'entoure. Il devient un des acteurs du Mal, aux côtés du Maître, et s'engage dans la temporalité vampirique de la répétition. Car, à bien y regarder, selon cette structure paradigmatique, le roman n'est jamais qu'une lancinante répétition d'une même chose. L'illusion d'événement comme changement de paradigme, la rupture spéculaire de la répétition qui engage le narrateur auprès des bourreaux, c'est l'explicit du roman qui l'offre. Le narrateur, séropositif, sur le point de mourir, se retrouve, pour la dernière fois, en compagnie du Dr Mengele qui réalise sur le corps du moribond d'ultimes expériences : il s'apprête à lui couper les jambes pour lui éviter de tomber dans la démence face à l'imminence de sa mort certaine. Il s'agit de s'assurer qu'il assistera bien au spectacle de sa propre destruction, qu'il s'est suffisamment aliéné à lui-même, et à l'appareil technique fasciste, pour paraphraser Benjamin (BENJAMIN, 1989)³ :

Mengele sourit en sa capsule violence-proof : « Por eso, hijo, por eso : *tout le reste est foutu*. Las piernas desentonan... ¿comprendes ? » [...] Siento las primeras llamaradas de luz negra detrás de los ojos ; nadie me espera, sólo un viejo TSH años 30 [...] de los que tanto gustan a NUESTRO SEÑOR, al AMO [...]. ... máscara funeraria de Tuta, Tuta el Sol. Dios murciélago maya de obsidiana... soy Tezcalipoca, ángel de la muerte. Soltar exceso energético antes de que me mate... Adrenalina... imágenes de los 60, de los 50... fotografías en una playa desierta... necesito masa húmeda para soltar el rayo... los monitos se han escondido... Mengele nota el olor a ozono enrarecido... atmósfera cargada... argón, kriptón, neón... No le da tiempo de alzar barrera protectora... De mi interior brotan voces de otro tiempo, musulmanes negros invaden tiempo presente... el Buen Doctor chilla... brotan judíos quemados en los hornos... Relámpagos sostenidos de magnesio en el cielo... « Misterio : sólo quedan las condecoraciones en un charco de mercurio y excrementos ». (HARO IBARS, 1991 : 185-186)

La destruction du Dr Mengele, qui précède l'annihilation du narrateur lui-même, située certainement dans l'immédiat après d'« excrementos », c'est-à-dire juste après la contemplation de la défécation finale qu'un autre aurait affublée du nom de « tormenta de mierda » (BOLAÑO, 2000 : 150), rappel des *Orages d'Acier* d'Ernst Jünger, couplée à

³ « *Fiat ars, pereat mundus* », dit la théorie totalitaire de l'État qui, de l'aveu de Marinetti, attend de la guerre la saturation artistique de la perception transformée par la technique. C'est apparemment là le parachèvement de l'art pour l'art. L'humanité qui jadis avec Homère avait été objet de contemplation pour les dieux olympiens, l'est maintenant devenue pour elle-même. Son aliénation d'elle-même par elle-même a atteint ce degré qui lui fait vivre sa propre destruction comme une sensation esthétique « de tout premier ordre ». Voilà où en est l'esthétisation de la politique perpétrée par les doctrines totalitaires. Les forces constructives de l'humanité y répondent par la politisation de l'art. » (BENJAMIN, 1989 : 220)

l'orgasme orgiaque, institue l'instant de la mort double du bourreau *et* de sa victime, comme la libération de celle-ci sur celui-là. Cette libération serait plus vaste encore, puisqu'elle réveille, comme dans un trou du temps, toutes les victimes des oppressions accumulées dans le système d'équivalences déjà nommé et synthétisable en une relation de pouvoir et d'oppression. Or, ces dernières lignes posent problème pour une lecture de la « libération » de l'opprimé : l'isolement de la dernière ligne, spectacle de destruction totale, laisse entendre l'irruption d'une possible nouvelle voix narrative. Un double du je du narrateur, spectateur ? Ou plus simplement une deuxième instance, non nécessairement ontologiquement liée au premier narrateur ? On le voit, quelle que soit l'instance narratrice qui assume ce dernier énoncé, elle n'accomplit jamais que le même acte : elle confirme le spectacle d'une destruction répétée. Plus encore, le *corps-gai-monstrueux* devient alors le territoire d'une libération qui prend les allures d'un sacrifice : au Vampire, l'on substitue la figure christique sacrificielle, retour de Saint Sébastien, sans doute. « El héroe muere, pero su obra ha sido fructífera », à l'image du héros d'*Ypsilon Minur* de l'Allemand H.W. Franke que commentait Haro Ibars dans les pages de *Triunfo* en 1978 (HARO IBARS, 1978 : 44). Nous serions là sommés d'assister à l'énonciation d'une posture éminemment judéo-chrétienne qui tenterait de légitimer, finalement, l'homosexualité aux yeux du monde, le libérant, par sa destruction, de ses affres.

La question s'éclaircit alors progressivement dans cette obscure masse fécale, qui interroge le *corps-gai-monstrueux* institué et assumé comme représentant du Mal par ses représentants, à l'instar du narrateur sbire du Vampire-fasciste Mengele : « Hombres topo construyen palacios de cuarzo para los dignatarios del Nuevo Mundo Arcoiris que está a punto de abandonar el underground y salir a la superficie en Madrid, París, Roma, Berlín, Bonn y arrasar » (HARO IBARS, 1991 : 156). En se reconnaissant dans une catégorie instituée de l'extérieur par des instances oppressantes, fascistes, disciplinarisantes, et en revendiquant fièrement ce stigmate fondé par le regard de l'opresseur figé en « Mal », le collectif homosexuel ne restera jamais qu'objet d'une oppression, bien qu'il finisse par ne plus voir la dépendance de son émancipation aux structures qui en d'autres temps l'opprimaient : « verdugo ciego », disait-on de l'autre « monstruo sodomítico ». C'est alors sur ce nouveau constat d'une expropriation de sa singularité la plus intime, inéluctable dans ce régime d'équivalences et de pouvoirs instauré dans la répétition, asphyxiante *continuité* politique, que s'ouvre une véritable réflexion qui transcende le perpétuel engendrement des « excrementos ». Il s'agit de penser les conditions d'émergence d'un véritable Sujet politique homosexuel tel que le configure la construction poétique.

Blanche, Sexe et Drogue: l'Amour Courtois au temps d'Orange Mécanique !

Dans la répétition du même, qui enferme dans un temps cyclique, asphyxiant, où les univers se répondent, en un tourbillon vertigineux d'oppression, c'est l'événement qui manque. Le problème de la répétition dépasse vraisemblablement les cadres de l'oppression (homo)sexuelle : l'oppression est dictée par une idéologie de la continuité, instituée par la modernité, « pues la vida tiene modelos repetitivos y uno de ellos es el de la bestia de cinco dedos » (HARO IBARS, 1991 : 66). Dans un univers de la continuité, le temps abolit l'événement : rien ne peut être attendu que la fin de soi, temps de dissolution de l'individu objectivé en une machine productrice d'énergie qui ne fait que confirmer le cours de l'Histoire figée : « la sucesión implacable de la historia » (HARO IBARS, 1991 : 25). Je voudrais, pour finir, interroger ce concept de « continuité » qui semble s'imposer à la lecture du roman de part en part, en tâchant de montrer comment, en dernière instance, le roman construit une poétique qui tient davantage de la discontinuité – la dimension politique devient alors la Révolution – que de la continuité réifiante. C'est alors une réflexion sur la pertinence

d'une subversion des genres par les corps que je devrai proposer, suivant en cela la posture politique énoncée dans *Intersecciones*.

J'ai déjà insisté largement sur la construction du *corps-gai-monstrueux* comme institution fondée par un régime du Mal, qui n'est guère autre qu'une succession d'aboutissements « esperpentiques » du modèle de la modernité occidentale qui, dans le cas de l'homosexualité, institue sa répression par la mise en place de catégories historiques qui tendent à être naturalisées. Cette naturalisation des catégories tient justement à la répétition incessante du même. Les catégories sont discours : c'est lui qui les institue et les fige. L'univers poétique du *Multiverso* est celui de l'aliénation suprême, puisqu'elle engage jusqu'au langage, instance d'oppression, obérant toute libération des catégories enfermantes : « y el monumento que son las palabras de la tribu ; palabras que se reproducen de forma mecánica » (HARO IBARS, 1991 : 91). Le langage, siège de l'oppression, repousse les possibilités de l'événement dans les marges de l'inconcevable. C'est ainsi que l'on peut interpréter vraisemblablement le constat d'échec du sacrifice christique ultime qui n'aboutit jamais qu'à la confirmation de la « merde » inévitable. Et l'interprétation s'applique finalement tout aussi bien à la catégorie « homosexuelle » dans une société où perdurent les structures fascistes/franquistes qui fondent son régime d'oppression :

En la actualidad y bajo un disfraz democrático, siguen imperando en el mundo las mismas estructuras capitalistas que dieron origen a los movimientos totalitarios. Un análisis de las formas de cultura y propaganda contemporáneas, comparándolas con las existentes en el periodo nazi-fascista sería muy esclarecedor. (HARO IBARS, 1976 : 61)

Prétendre s'émanciper d'une oppression en restant prisonnier des représentations qu'elle engage, c'est-à-dire en se subjectivant dans les cadres symboliques qu'elle définit, fait avorter nécessairement toute tentative de libération. L'explicit ne dit finalement rien d'autre. La crise du sida que vit le collectif homosexuel dans les années 80, et tout particulièrement Haro Ibars qui en meurt en 1988, oblige à envisager l'épidémie comme ultime aboutissement d'une continuité d'oppression, d'autant plus aliénante qu'on la considère inéluctable car éternelle. Plus encore, la politique des corps, la subversion qu'elle suppose sur les catégories du genre, ressemble bien à une impasse : dans l'extrême aboutissement d'un régime fasciste qui fonde la catégorie – et sa répression corollaire – homosexuelle, les minorités sexuelles ont leur place, quoiqu'elles supposent une forme de dégoût, d'abjection, en premier chef parce que c'est sur ce complexe premier que semble s'instaurer l'identité gaie objectivée par la modernité dans l'appareil capitaliste. Le corps, certes monstrueux, est happé par une logique destructrice capable de sublimer les aliénations qu'elle impose. L'ingénue libération devient évidente : elle n'est guère le fait des prétendus sujets opprimés que de leurs bourreaux. Il n'y a donc pas de place pour un sujet politique véritable dans cette logique moderne et implacable⁴.

Or, l'œuvre oblige à un véritable déplacement des regards, ces mêmes regards qui fondent la monstruosité, si l'on repense à la formule de Courtine déjà citée. Si les catégories de l'oppression sont le produit d'une modernité aboutissant au fascisme et à la technique la plus atroce, c'est qu'elles sont *historiques*. Le véritable projet politique est en place ici, qui vise à déconstruire la continuité de la modernité, à révéler son caractère profondément historique, gage d'une dénaturalisation des catégories qu'elle a engendrées : voilà la

⁴ Cette perspective nouvelle dans la politique des corps telle que l'envisage Haro Ibars est certainement imputable à l'épidémie du sida. Il publie dans le numéro 735 de *Triunfo* (26 février 1977) un article intitulé « El camino hacia la libertad del cuerpo » où il prône, précisément, la libération sexuelle (HARO IBARS, 1977b : 42).

« Frontera del cuerpo contemporáneo » (HARO IBARS, 1991 : 139). Ce n'est qu'en se situant hors de ces catégories et de leur implacable nécessité qu'émergera alors un véritable Sujet politique, conscient de ce qui le conditionne pour s'en démarquer ensuite. La théorie de la discontinuité est synthétisable par la dernière strophe du célèbre poème « A Roma » de Francisco de Quevedo : « ¡Oh, Roma !, en tu grandeza, en tu hermosura, / huyó lo que era firme, y solamente / lo fugitivo permanece y dura ».

Dans le cas du roman d'Haro Ibars, la déconstruction de la discontinuité passe cette fois par un dépassement des catégories modernes, en invoquant un autre amour, différent de celui institué par l'Église puis par le libéralisme comme l'amour « normal », hétérosexuel, socle de l'institution familiale nucléaire, et de la conséquente répression des sexualités dissidentes. Car en effet, que dire, enfin, de ces mots offerts à Blanca, « Amiga, a la provenzal » ? S'en remettre au modèle de l'amour courtois chanté par les troubadours au XIII^e siècle – destiné à Blanca dans ce cas, à une « femme » –, comme alternative à l'impasse de la modernité des corps, c'est invoquer un modèle de rupture profonde avec les catégories qui fondent l'oppression contemporaine. C'est ce « je ne sais quoi » de l'amour-passion que :

[...] chantaient les troubadours, ce sur quoi il n'y a pas de savoir possible, ce qui, tout en étant humain, demeure comme opaque aux hommes et aux femmes. [...] Il y a quelque chose à quoi les langages humains ne peuvent accéder, quelque chose de non représentable, d'indiscernable, y compris pour le savoir totalitaire et quasi délirant de l'Église. Cependant, cette existence ineffable n'est pas Dieu, mais la passion humaine en tant qu'être dans l'immanence de la situation. (SCAVINO, BENSAYAG, 1995 : 40-42)

Cette conception de l'amour chrétien, précatholique, que l'Église s'évertua à éliminer pour instaurer le modèle familial régnant d'une main de fer dans le monde occidental, régissant l'ordre des corps et l'ordre des sexes, apparaît donc comme la revendication d'une déconstruction du régime des genres, fondé depuis un regard oppresseur. Les catégories ne tiennent qu'en tant qu'elles sont discours. Or, évoquer l'amour courtois en ouverture du roman, c'est offrir d'emblée l'espace d'une Révolution, d'un événement qui consiste à anéantir un système de représentation asservissant, pour préférer au ronflement assourdissant des catégories modernes, orages d'acier, le silence. C'est le « silencio sos de la palabra » du psaume gelmanien (GELMAN, 2002 : 461) que l'on retrouve : la Révolution, c'est le silence, l'ineffable, ce « Farai un vers de dreyt nien » de Guillaume IX d'Aquitaine (MARROU, 1971 : 105 ; SCAVINO, BENSAYAG, 1995 : 44). C'est la confrontation au vide, à ce qui est dans le hors-lieu, cette utopie fondamentale. Ici, ce qui n'est pas explicable, ce vide essentiel à la Révolution, c'est Mélusine – *mater lucina* aussi, engendrant la Lumière – qui le porte, « no se explica ». Le monstre disparaît alors, ouvrant la voie à l'hybridité des corps, synthèse sublimée des valeurs du bien et du mal, réalisée par Blanca, Amada/Cocaína, et couleur totale, absolue face aux ténèbres. L'avènement de la Révolution, au sens d'avènement d'une rupture de la modernité, ce fondement même d'une éthique de la discontinuité, c'est certainement la condition primordiale à l'émergence d'un sujet politique homosexuel, c'est-à-dire « libre » : d'un sujet politique, donc, au-delà du régime des corps et des genres. « Sus elecciones, sus vidas y sus muertas estuvieron llenas de libertad, o trataron de ser libertarias », dit Haro Tecglen de ses enfants disparus (HARO IBARS, 1991 : 9). Éloge de la liberté, comme refus d'assujettissement à une modernité aliénante. Restera alors cette faille : la Révolution indicible, située dans l'uc-topos, se reflète dans la difficile action dans l'ici et maintenant d'un Sujet, utopiquement situé par définition. L'utopie de la SF s'estompe, par trop matérielle et finalement trop connue du XX^e siècle, pour en laisser entrevoir une autre, plus fondamentale, et autrement subversive. Haro Ibars, poète maudit de l'ineffable Révolution.

BIBLIOGRAPHIE

- BENJAMIN, Walter [1972] (1989), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, Folio Essai.
- BOLAÑO, Roberto (2000), *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama.
- BOURDIEU, Pierre (1997), « Quelques questions sur la question gay et lesbienne », in ERIBON, D. (dir.), *Les études gay et lesbiennes : colloque du Centre George Pompidou, 23 et 27 juin 1997*, Paris, Editions du Centre Pompidou : 45-50.
- COURTINE, Jean-Jacques (2006), « Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelles de la difformité », in CORBIN, A., COURTINE, J.J. et VIGARELLO, G., *Histoire du Corps. 3. Les mutations du regard, le XXe siècle*, Paris, Seuil : 201- 262.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (1972), *L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Editions de Minuit.
- FERNÁNDEZ, José Benito (2005), *Eduardo Haro Ibars : los pasos del caído*, Barcelona Anagrama, Colección Argumentos.
- GELMAN, Juan (2002), « Com/Posiciones », in *De Palabra*, Visor, Madrid : 461.
- HARO IBARS, Eduardo (1976), « El fascismo, fascinación y terror », in *Tiempo de Historia*, n° 17, 01/04/1976 : 52-61.
- (1977a), « Terrores del pasado, técnicas del presente, angustias de siempre », in *Triunfo*, n 767, 08/10/1977 : 45.
- (1977b), « El camino hacia la libertad del cuerpo », 735 de *Triunfo* (26 février : 42)
- (1978), « Tecnología y revolución en la S-F », in *Triunfo*, n° 815, 09/09/1978 : 44.
- (1991) *Intersecciones*, Madrid, Libertarias.
- HARO IBARS, Eduardo, ARENAS, M.A. (1977), « La ciencia-ficción a la conquista de lo imaginario », in *Triunfo*, n° 765, 24/09/1977 : 34-37.
- HOCQUENGHEM, Guy [1972] (2000), *Le désir homosexuel*, Paris, Fayard.
- LLAMAS, Ricardo (1994), « La reconstrucción del cuerpo homosexual en los tiempos del sida », in *Reis : Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n° 68 : 141-172.
- MARROU, Henri-Irénée (1971), *Les troubadours*, Paris, Seuil.
- PRECIADO, Beatriz (2002), *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, Opera Prima.
- SADE, D.A.F (1967), *Justine ou les malheurs de la vertu*, in *Œuvres complètes. 2*, ed. de G. Bataille, Paris, J.J. Pauvert.
- SCAVINO, Dardo, BENASAYAG, Miguel (1995), *Le pari amoureux*, Paris, La Découverte.

Pour citer cet article:

CHAMOULEAU, Brice (2010), « Discontinuité : le fascisme à l'épreuve du corps monstrueux dans *Intersecciones* d'Eduardo Haro Ibars », *Lectures du genre n° 7 : Genre, canon et monstruosités*

http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_7/chamouleau.html

Version PDF: 80-91