

**Les liens dangereux :  
réactualisation du roman épistolaire libertin dans  
*Boquitas pintadas* de Manuel Puig et *Historia calamitatum* de Diego Vecchio**

**Lionel Souquet**  
Université de Bretagne Occidentale – Brest  
[lionelsouquet@hotmail.com](mailto:lionelsouquet@hotmail.com)

**Du texte comme lien au texte et ses liens**

Dans *Lettres d'une Péruvienne* (1747) de Madame de Grafigny<sup>1</sup>, Zilia, la jeune héroïne, noue des Quipos<sup>2</sup> (qu'elle traduira ensuite elle-même en français) pour envoyer des messages à Aza, le bien aimé dont elle a été séparée. Cet insolite mode de correspondance matérialise à merveille la fonction de la lettre : un lien, un nœud, qui doit compenser, voire conjurer, l'éloignement et la séparation des personnages. Le roman épistolaire est donc une mise en scène -et en mots- du texte comme lien entre les êtres.

Bien que le premier roman épistolaire, *Lettres portugaises* de Guilleragues, date de 1669, ce genre appartient sans conteste au XVIII<sup>ème</sup> siècle, comme en attestent de nombreux chefs-d'œuvre : *La Vie de Marianne* (1731-1741) de Marivaux, *Les Lettres de la Marquise de M\*\*\* au Comte de R\*\*\** (1732) de Crébillon fils, *Pamela* (1740) de l'anglais Samuel Richardson, *La Nouvelle Héloïse* (1761) de Rousseau, *Les Souffrances du jeune Werther* (1774) de Goethe ou encore *Les Liaisons dangereuses* (1782) de Pierre-Ambroise Choderlos de Laclos<sup>3</sup>.

Comme dans le roman picaresque, la grande innovation du roman épistolaire est l'irruption de la première personne et le triomphe de la vision subjective<sup>4</sup>. Selon Dolores Picazo :

El interés esencial de este espacio literario estriba fundamentalmente en la inserción de la instancia narrativa en el interior del relato, es decir, en la consideración actancial del narrador; lo cual implica no sólo que los acontecimientos relatados pasen por el tamiz de la conciencia de un personaje –abandonando así la supuesta « objetividad » del relato en tercera persona -, sino también y en consecuencia que el Tiempo se convierta en actante –a veces principal- del relato.<sup>5</sup>

Dans ces romans, la lettre est avant tout une confession et c'est l'utilisation de la première personne qui en garantit l'authenticité. Selon Jean Rousset : « toute lettre a la vertu du journal, de l'écriture au présent : une sorte de myopie. »<sup>6</sup> Dolores Picazo pense que :

<sup>1</sup> Madame de Grafigny, *Lettres d'une Péruvienne*, Présentation et dossier par Thierry Corbeau, Etonnants classiques, Paris, Garnier-Flammarion, 2005.

<sup>2</sup> Quipo ou quipou, quipu : Chez les Incas (qui ignoraient l'écriture), faisceau de cordelettes dont les couleurs, les combinaisons et les nœuds étaient dotés de significations conventionnelles précises. (*Petit Robert*)

<sup>3</sup> Pierre Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

<sup>4</sup> L'épître est un genre codifié, obéissant à plusieurs conventions rhétoriques, et dont l'existence remonte à l'antiquité (Cicéron, Ovide...). Nous ne tenterons pas, ici, d'en faire l'historique. Voir notamment Didier Souiller, Wladimir Troubetzkoy, *Littérature comparée*, « Le roman picaresque et le roman épistolaire », Paris, col. Premier Cycle, P.U.F., 1997, p. 245-253.

<sup>5</sup> Introduction de Dolores Picazo in P. Choderlos de Laclos, *Las amistades peligrosas*, ed. de D. Picazo et trad. d'Almudena Montojo, Madrid, Letras Universales, n° 120, Cátedra, 1989, p. 18. (C'est moi qui souligne.)

[...] por su actualización de los hechos, de los personajes y del tiempo, que el lector tiende a hacer suyo, la novela epistolar [...] afecta inmediatamente a la sensibilidad. Lo cual demuestra [...] la relación que mantiene con el género sentimental. Pues, en efecto, abocada a la pintura del amor, la forma epistolar favorece la introspección, describe las almas y, cuando adopta la forma polifónica, establece entre los interlocutores un diálogo dramático –a veces patético- y sentimental que convence y conmueve al lector<sup>7</sup>.

C'est cet intérêt profond pour l'intimité et la sensibilité qui explique, toujours selon D. Picazo, le succès exceptionnel du roman épistolaire chez les femmes de la haute société, au XVIII<sup>ème</sup> siècle.

*Les Liaisons dangereuses*, que Gide considérait comme le deuxième des dix meilleurs romans, apparaissent comme un modèle de perfection : pour Laurent Versini, « *Les Liaisons dangereuses* se confondent si bien avec le genre épistolaire qu'elles l'ont épuisé [...] »<sup>8</sup>. Il est, par excellence, « le » roman épistolaire libertin. Alors qu'au XVII<sup>ème</sup> siècle, le libertinage « érudit » est une forme de rébellion contre la religion et la norme, au XVIII<sup>ème</sup>, la liberté sexuelle (en rapport avec l'impiété) devient l'élément principal du libertinage. Pratiqué par la quasi totalité de l'aristocratie, ce phénomène social deviendra un thème littéraire allant du *Dom Juan* (1665) de Molière aux œuvres du marquis de Sade. Le vicomte de Valmont et la marquise de Merteuil, les deux grands libertins des *Liaisons dangereuses*, sont des libres penseurs qui croient en la prééminence de la raison et de la volonté sur les sentiments et qui paieront de leur vie la découverte que « le cœur a ses raisons que la raison ignore ». Philippe Sollers pense, comme Malraux, que c'est « l'érotisation de la volonté » qui définit le mieux les personnages de Laclos.<sup>9</sup>

Etroitement liés à l'esprit des Lumières, les romans épistolaires présentent généralement une vision très aigüe de la société et des relations entre hommes et femmes. D. Picazo souligne la dimension éminemment politique du discours sur la condition de la femme dans les *Liaisons dangereuses* :

[...] la señora de Merteuil, más que intentar destruir el orden establecido, lo asume y lo utiliza, demostrando de este modo la imposibilidad de la reforma individual de la mujer. Y es en este aspecto donde estriba ciertamente el mérito de Laclos, al haber mostrado con insistencia, a diferencia de muchos otros moralistas, la necesidad de una revolución general para que pudiera producirse la liberación particular de la mujer.<sup>10</sup>

Le roman épistolaire semble si intrinsèquement lié, d'une part, à l'idéal esthétique baroque et, d'autre part, à la philosophie des Lumières que l'on ne s'étonne pas de le voir s'éteindre après la Révolution française : *Les mémoires de deux jeunes mariées* (1842) de Balzac en seront le dernier exemple notable. Est-ce à dire que le genre épistolaire, miroir d'une société révolue, serait lui-même caduc car inadaptable à un autre monde que celui dans lequel il est né ? Deux écrivains argentins nous prouvent le contraire : Manuel Puig, avec *Boquitas pintadas* en 1969, puis Diego Vecchio, avec *Historia calamitatum* en 2000<sup>11</sup>. Vision

<sup>6</sup> Jean Rousset, « Une forme littéraire : le roman par lettre », in *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962, cité par Souiller et Troubetzkoy, *op. cit.*, p. 251.

<sup>7</sup> D. Picazo in Laclos, Madrid, *op. cit.*, p. 32-33. (C'est moi qui souligne.)

<sup>8</sup> Voir Laurent Versini, *Laclos et la tradition*, Paris, 1968 et *Le roman épistolaire*, Paris, PUF, 1979. Autre ouvrage de référence : Madeleine Therrien, « *Les Liaisons dangereuses* », *une interprétation psychologique*, Paris, 1973.

<sup>9</sup> Philippe Sollers, « Apologie de la marquise de Merteuil », in *La guerre du goût*, NRF, Gallimard, 1994, p. 305-309.

<sup>10</sup> D. Picazo, in Laclos, Madrid, *op. cit.*, p. 28-29. (C'est moi qui souligne.)

<sup>11</sup> Si on ne présente plus Manuel Puig (1932-1990), auteur du très célèbre roman *El beso de la mujer araña* (1976), Diego Vecchio est encore un « jeune » écrivain puisque son premier roman, *Historia*

subjective, introspection, analyse psychologique, exaltation des sentiments, mélange ambigu de sincérité et de calculs stratégiques, libertinage, désir de puissance et puissance du désir, « érotisation de la volonté », détermination sociale des relations entre hommes et femmes, sont autant d'éléments architextuels qui lient ces deux romans épistolaires postmodernes à leurs modèles baroques. Nous allons voir, cependant, que Puig et Vecchio réactualisent le genre de deux façons très différentes et dénouent à leur guise les liens déjà tissés avec l'architexte épistolaire libertin.

### Romans épistolaires ou « romans par lettres » ?

Si le statut épistolaire de *Historia calamitatum* est indiscutable, puisque ce roman est entièrement composé de cinquante-huit longues lettres, *Boquitas pintadas* présente d'emblée une forte ambiguïté générique : les vingt-et-une lettres, souvent brèves, restent très minoritaires au sein de l'espace discursif (peut-être 20% de la totalité du roman...). Dans ce collage qui pourrait rappeler certains chef-d'œuvres du Pop'art, quelques lettres se mêlent aux dialogues, monologues, énumérations de pensées, auditions d'émissions radiophoniques et, surtout, descriptions d'objets. Pourtant, *Boquitas pintadas* n'est pas non plus réductible à ces « romans par lettres » où les missives ne jouent qu'un simple rôle d'adjuvant subordonné à la narration. Bien que le roman de Puig ne repose pas exclusivement sur une présentation de lettres, celles-ci sont bel et bien déterminantes dans la construction du récit puisqu'elles sont, pour les personnages qui les écrivent, et qui les lisent, un moyen d'agir. L'action a bien lieu par et dans l'écriture des lettres et « [...] les personnages se constituent eux-mêmes par leur écriture »<sup>12</sup>. Voilà ce qui permet d'appréhender *Boquitas pintadas* comme un roman épistolaire, même si Puig joue avec les limites du genre.

### Permanence et réactualisations du genre

Tandis que Vecchio situe son intrigue au XVIII<sup>ème</sup> siècle, en plein âge d'or du roman épistolaire, Puig propose une sorte de réactualisation du genre mais sans pour autant rejoindre le présent de l'écriture puisque le nœud de l'action se situe entre 1935 et 1947. Seul le dernier chapitre nous ramène en 1968, à la manière d'un édifiant épilogue. Malgré cette transposition dans la société argentine du XX<sup>ème</sup> siècle, *Boquitas pintadas* n'est probablement pas si éloigné de ses grands modèles de l'époque baroque et, tout particulièrement, du plus emblématique des romans épistolaires libertins... Les personnages (Juan Carlos, un Don Juan sans scrupules partagé entre Névida, une blonde ingénue, et Mabel, une brune perverse et libertine<sup>13</sup>) suffisent déjà à opérer un rapprochement troublant avec le triangle axiomatique que le vicomte de Valmont, la marquise de Merteuil et la présidente de Tourvel composent dans *Les Liaisons*

---

*calamitatum*, a été publié en 2000. Il est né à Buenos Aires en 1969. Il a fait des études de psychologie et de littérature et vit à Paris depuis 1992. Il a enseigné pendant cinq ans à l'université Rennes 2-Haute Bretagne et exerce maintenant à l'université de Rouen. Il est aussi l'auteur d'un essai sur Macedonio Fernández (cf. *infra*, note 25) et d'un recueil de nouvelles intitulé *Microbios* (2006).

Les éditions que j'utilise sont les suivantes :

-Manuel Puig, *Boquitas pintadas*, Barcelona, Seix Barral, 1985.

-Diego Vecchio, *Historia calamitatum*, Buenos Aires, Paradiso ediciones, 2000.

<sup>12</sup> Frédéric Calas, *Le roman épistolaire*, Paris, collection 128, n° 147, Nathan Université, p. 64. Ce précieux ouvrage de synthèse offre une excellente approche des principaux problèmes théoriques du roman épistolaire. Citons aussi l'ouvrage suivant, qui permet d'élargir la problématique : Guy Fessier, *L'épistolaire*, Paris, collection Major, PUF, 2003.

<sup>13</sup> Voir l'excellente synthèse de Dorita Nouhaud, « Le texte interrompu (*Boquitas pintadas*) », in *La littérature hispano-américaine, le roman, la nouvelle, le conte*, chapitre IV, Paris, Dunod, 1996, p. 82-86.

*dangereuses*. On retrouve, dans le trio puiguien, un même mélange de perversité et de vertu, d'amour sincère et de manipulation. C'est ce balancement constant entre sincérité des épistoliers et manipulation des libertins qui inscrit le plus profondément le roman de Laclos dans l'esthétique baroque. Si les lettres des deux libertins ne sont jamais complètement dénuées de sincérité, le combat intime que madame de Tourvel mène entre désir et vertu, et qui souvent l'égare, l'entraîne plus d'une fois à dissimuler ses vrais sentiments et à manipuler ceux à qui elle écrit. Le machiavélisme de Valmont et de Merteuil est souvent mû par les sentiments les plus sincères tandis que la vertu de Tourvel n'en fait pas pour autant la plus transparente des ingénues. C'est bien cette ambiguïté de l'esthétique baroque que nous retrouvons chez Puig, même si elle est dégradée par la médiocrité des personnages et de leurs références culturelles.

Alors que les trois « héros » de Laclos mettent tous un point d'honneur à ne pas trahir leurs principes, même lorsque leurs projets sont malveillants et leurs ambitions funestes (on retrouvera d'ailleurs la même opiniâtreté chez les personnages de Vecchio), ceux de Puig ont une ligne de conduite beaucoup plus fluctuante et opportuniste : chez eux, rien d'héroïque, il cèdent tous, finalement, au renoncement et à la facilité. Juan Carlos abandonne ses donzelles pour une femme mûre qui lui assurera un certain confort matériel et, de leur côté, Mabel et Nélida se rabattent aussi vers d'amers mariages de raison. Il faut dire que les personnages de Laclos sont de riches aristocrates qui, exonérés de toute contingence matérielle<sup>14</sup>, peuvent laisser libre cours à leur inextinguible soif de plaisirs charnels et spirituels. Chez Puig, en revanche, les problèmes d'argent régissent constamment le destin des personnages et obligent à un solide ancrage dans une réalité très terre-à-terre et souvent sordide : les grands sentiments finissent en tractations contre monnaie sonnante et trébuchante et contrats en bonne et due forme. Les hauteurs de vue, de sentiments et d'ambitions achoppent inmanquablement à la réalité sociale et aux contingences matérielles. Le parcours de Mabel est particulièrement éclairant : cette fille de bourgeois aisés hésite entre sa passion pour Juan Carlos, jeune homme « sans avenir », et la possibilité d'un mariage d'argent avec un grand bourgeois qui ne lui plaît pas... mais, après la faillite de son père, elle devra, pour ne pas rester « vieille fille », se contenter d'un petit mariage avec un petit monsieur de la petite bourgeoisie.

Culturellement aussi, l'actualisation des protagonistes se fait par la voie de la dégradation : alors que les personnages de Laclos relèvent tous d'un haut niveau intellectuel et culturel (« [...] le libertinage apparaît essentiellement comme une maîtrise du langage. »<sup>15</sup>) et font montre de leur érudition -notamment la cruelle Merteuil dont les considérations sur la condition de la femme sont d'une profondeur toute philosophique<sup>16</sup>-, les protagonistes de Puig sont, eux, bien moins brillants que leurs lointains modèles : Nélida semble parfois même plus bête qu'ingénue ; les lettres de Juan Carlos sont criblées de tant de fautes qu'il doit les faire relire et corriger, ce qui fait de lui une sorte d'épistolier parodique ; enfin, Mabel, la plus instruite des trois puisqu'elle est institutrice, se satisfait pourtant, elle aussi, du tout-venant de la subculture kitsch : tangos, comédies hollywoodiennes, pièces radiophoniques, rubriques sentimentales de magazines féminins ou articles de mode peuplent son univers mental et lui

<sup>14</sup> La ruine de la belle marquise ne se produit qu'à la fin du roman (comme un châtement) et les problèmes d'argent n'interviennent jamais dans ses choix sexuels et amoureux. Du reste, elle est parfaitement consciente que sa totale liberté d'action est due à son statut de riche veuve. En cela, dans *Boquitas pintadas*, la veuve Elsa di Carlo, avec laquelle le beau Juan Carlos finira ses jours, présente une certaine similitude avec la Merteuil (toutes proportions gardées, bien sûr).

<sup>15</sup> Michel Delon, *P.-A. Choderlos de Laclos, « Les Liaisons dangereuses »*, PUF, 1986, p. 82. Cité par Anne Herschberg-Pierrot, *Stylistique de la prose, « L'italique libertin »*, Paris, Belin Sup Lettres, 1993, p. 109-110.

<sup>16</sup> La célèbre LETTRE LXXXI, est probablement l'une des démonstrations les plus brillantes de l'éloquence de madame de Merteuil, Laclos, Paris, *op. cit.*, p. 172-173.

servent d' uniques référents. Cette dégradation des protagonistes est -somme toute- « positive », puisqu'elle travaille essentiellement à humaniser les personnages et à les insérer dans la réalité socioculturelle de leur époque.

Pourtant, malgré cet immense décalage intellectuel et culturel, Puig semble avoir conservé, bien au-delà du simple triangle de protagonistes, un élément structurant plus profond - cette esthétique de l'ambiguïté qui est comme la marque du baroque - et qui se diffuse dans chaque parcelle de l'œuvre : dans la psychologie des personnages et dans leur discours (notamment épistolaire), dans les commentaires implicites d'un narrateur omniscient faussement neutre (qui sert à parodier le Nouveau roman) et, enfin, dans toute la dimension métafictionnelle d'une œuvre « problématique » et sophistiquée qui se présente sous le jour trompeur d'un roman feuilleton populaire. Comme le confirment les déclarations de Puig reprises par Dorita Nouhaud – « Es un folletín con el cual, sin renunciar a los experimentos estilísticos iniciados en mi primera novela, intento una nueva forma de literatura popular. »<sup>17</sup>-, *Boquitas pintadas* n'est évidemment pas ce qu'il prétend être !

### **Jeux de masques et de préfaces : « ...ce roman (pas si roman que l'on croirait)... »<sup>18</sup>**

*Historia calamitatum* relève, semble-t-il, plus de l'architextualité que de l'hypertextualité : il serait probablement vain d'y chercher des ressemblances avec un roman précis comme dans *Boquitas pintadas*. Diego Vecchio explique lui-même qu'il s'est inspiré d'auteurs tels que Guilleragues, Laclos, Sade, Richardson ou Concolocorvo pour composer une sorte de miscellanées de plusieurs romans épistolaires et libertins. S'il est un trait typiquement baroque que Vecchio partage avec Puig, c'est cette esthétique de l'ambiguïté dont nous venons de parler. Dans le roman épistolaire (et dans certains romans libertins), le jeu de masques entre vérité et fiction se concrétise dans le discours ambigu du prologue :

[...] l'auteur place autour de la correspondance des épistoliers un abondant péri-texte fictif (préfaces, notes, titres) qui s'ingénie à proclamer l'authenticité de la correspondance offerte au public. Par ce moyen fondé sur un effet de dénégation –je ne suis pas l'auteur de ce livre, je n'en suis que l'éditeur [...] la fiction est dissimulée. L'origine de la correspondance est exhibée : c'est la vie.<sup>19</sup>

Comme Frédéric Calas le souligne, l'auteur (caché derrière le masque de l'éditeur) met tout en œuvre pour persuader le lecteur que les lettres sont réelles et que les personnages sont, en fait, des épistoliers autonomes. Ce faisant, il introduit souvent une ambiguïté en expliquant qu'il a retouché ce prototexte en éliminant, par exemple, certaines lettres qu'il considérait « inutiles » : c'est ce que fait Laclos dans sa « Préface du rédacteur ». Le texte est donc écartelé entre la revendication de sa véracité et l'éventualité d'une manipulation. En outre, ce procédé étant devenu rapidement systématique, il était évident pour l'auteur que son lecteur ne serait pas dupe de la supercherie... Au lieu d'accentuer l'effet de réel, la création du prototexte par la préface ne fait donc qu'accentuer l'illusion et les faux-semblants : je feins de croire que ce que je lis est un document réel alors que je sais bien qu'au fond il s'agit d'une fiction... Les *Liaisons dangereuses* s'ouvre sur un « Avertissement de l'éditeur » suivi d'une « Préface du rédacteur ». Alors que, dans la préface, Laclos (caché derrière le soi-disant rédacteur) clame l'authenticité des lettres en en soulignant, pour preuve, les faiblesses de style, l'éditeur (en fait, toujours Laclos) dément le rédacteur et affirme sa conviction qu'il ne

<sup>17</sup> Nouhaud, *art. cit.*, p. 82.

<sup>18</sup> D.A.F. de Sade, *Justine ou les malheurs de la vertu*, « A ma bonne amie », Gallimard, 1981, p. 51. (Cette phrase est extraite de la courte dédicace de Sade à son amie Marie Constance Quesnet.)

<sup>19</sup> Calas, *op. cit.*, p. 9.

peut s'agir que d'un roman. Mais cette dénégation, creusée par l'ironie<sup>20</sup>, ne fait qu'accentuer l'idée que, même si les personnages sont faux, ils n'en sont pas moins réalistes !

Vecchio reprend ce procédé mais en lui donnant une dimension nouvelle. Dans son roman aussi, on trouve deux préfaces. Comme le rédacteur des *Liaisons* (« [...] c'est rendre un service aux mœurs, que de dévoiler les moyens qu'emploient ceux qui en ont de mauvaises pour corrompre ceux qui en ont de bonnes... »<sup>21</sup>), le compilateur de *Historia calamitatum* justifie la publication de lettres aussi scandaleuses par la fonction édifiante qu'elles ne manqueront pas de jouer sur le lecteur : « [...] Nada mejor para un octogenario, dispuesto a contraer nupcias con una infortunada muchacha, vendida por sus padres como una oveja, que saber las desdichas que amenazan los pocos días que le quedan por vivir<sup>22</sup>. » Malgré une apparente similitude entre les deux textes, le changement de perspective et de contexte implique une réception différente : bien qu'ironique, l'avertissement de Laclos est une garantie, en 1782, contre la censure et les attaques des dévots. Il n'en est rien, bien sûr, chez Vecchio qui, deux siècles plus tard, tourne ces inutiles justifications morales en dérision et leur donne, comme on le sent bien, une valeur purement humoristique.

Tandis que cette deuxième préface (« Prefacio del Compilador »), censée avoir été rédigée en 1799, reste -malgré sa dimension parodique- paradoxalement assez proche des modèles du genre, la première préface, quant à elle, est un trésor d'humour où Vecchio joue avec toutes les possibilités de détournement et de double sens. L'éditrice devient ici une éditrice, Octavia Barros Balnes, une employée des postes qui prétend avoir trouvé ces lettres dans son service, en 1999. Alors que chez Laclos le rédacteur désigne les maladresses stylistiques comme preuve de l'authenticité des lettres, chez Vecchio, c'est l'éditrice qui reprend cet argument mais comme preuve du contraire :

De ser una correspondencia ficticia, como todo autoriza a sospechar, no puedo dejar de vituperar a su autor, cuya verdadera identidad, por otro lado, desconozco. A lo sumo, podemos conjeturar que quien se presenta como compilador es, a decir verdad, su autor... A ciencia cierta, era un novato en el arte de escribir: las innumerables torpezas que estropean estas cartas, tan características de un primer escrito, son para mí una prueba más que irrefutable.<sup>23</sup>

Les commentaires de cette éditrice parodique qui se prend pour une critique littéraire sont, par leur naïveté prosaïque, d'un puissant effet comique, surtout lorsqu'elle émet ce jugement sur celui qu'elle pense être le véritable auteur des lettres : « Esperemos por él y por las Bellas Letras, no siempre bellas, que haya consagrado el resto de sus días a una actividad mucho más provechosa para la humanidad, como el comercio, la política, la ciencia o la agricultura. »<sup>24</sup> Tout l'humour de Vecchio est dans cette démultiplication de l'ironie des préfaces baroques, accentuée par un effet de décalage temporel et culturel.

### **Problèmes métafictionnels. L'épistolier, le facteur et l'homme de lettres**

Mais pourquoi avoir choisi, dans *Historia calamitatum*, une employée des Postes, une factrice attachée au service des lettres égarées (« Estafeta de Cartas Extraviadas »), comme

<sup>20</sup> « [...] plusieurs des personnages qu'il met en scène ont de si mauvaises mœurs, qu'il est impossible de penser qu'ils aient vécu dans notre siècle ; dans ce siècle de philosophie, où les lumières, répandues de toutes parts, ont rendu, comme chacun sait, tous les hommes si honnêtes et toutes les femmes si modestes et si réservées », Laclos, *op. cit.*, p. 14.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>22</sup> *Historia calamitatum*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>24</sup> *Ibid.*

éditrice de ces lettres « sin remitente ni destinatario » ? Diego Vecchio n'est pas seulement écrivain et c'est lui qui nous donne, indirectement, la réponse à cette question. Ce jeune et brillant universitaire est l'auteur d'une thèse de doctorat publiée sous le titre *Egocidios, Macedonio Fernández y la liquidación del yo*<sup>25</sup>. Or, dans son étude, Vecchio s'intéresse tout particulièrement à la fonction des lettres dans l'œuvre du grand écrivain argentin pour qui l'épistolier est le contraire de l'homme de lettres : « En este punto hay una convergencia entre Joyce y Macedonio [...] ambos estimaban que un hombre de cartas es el reverso de un hombre de letras »<sup>26</sup>. Alors que le messenger, le postier ou l'institution postale doivent pallier tous les dangers qui menacent la correspondance de destruction, il en va tout autrement avec la littérature où, selon Macedonio, il n'y a ni destination ni route prédéterminée : « [...] para ser un hombre de letras digno de ese nombre y no un simple cartero, es imprescindible hacer todo lo posible para que las cartas lleguen sin llegar, llegando a donde menos se las esperaba. »<sup>27</sup> Vecchio précise encore : « No hay destino en la literatura. O lo que es lo mismo : en la literatura no hay rumbo predeterminado. Para que un escrito llegue, tiene que comenzar por no llegar. »<sup>28</sup>

Ce que le roman épistolaire met en scène, chez Laclos, Puig ou Vecchio, ce sont les problèmes de réception et de lisibilité de l'œuvre : pour qui l'auteur écrit-il, le sens de l'œuvre est-il univoque ou son interprétation varie-t-elle en fonction de chaque lecteur et de chaque lecture ?

On voit donc que, par sa forme même, le roman épistolaire invite à une réflexion sur le statut et la fonction de la littérature. Comme le souligne Frédéric Calas :

On veut faire croire à quelque chose qui n'existe pas, on nous fait miroiter une explication, qui est caduque, comme si l'auteur voulait jouer sur tous les tableaux et montrer la nature même de la littérature dans ce jeu baroque d'illusions et de miroirs, que l'on s'amuse à placer en trompe-l'œil. Tout n'est que fiction, et l'auteur s'ingénie à faire découvrir l'essence même de la fiction romanesque<sup>29</sup>.

Cette spécificité de la littérature épistolaire baroque, qui interroge l'illusion référentielle et recherche l'essence de la fiction, explique probablement l'intérêt qu'elle a suscité chez des écrivains postmodernes tels que Puig et Vecchio, proches des préoccupations et des enjeux esthétiques de la métafiction. Malgré les mises en gardes de Didier Souiller et de Wladimir Troubetzkoy contre une utilisation trop systématique et simplificatrice de cette notion<sup>30</sup>, on peut avancer que *Boquitas pintadas* et *Historia calamitatum* répondent, dans une bonne mesure, au concept de « roman narcissique » (ou métafictionnel) défini par Linda Hutcheon :

Le narcissisme caché (*covert narcissism*) se marque par une parodie des genres existants, notamment une parodie de la littérature populaire, mais aussi par un goût pour le jeu verbal ou linguistique [...]. Ajoutons à cette description une insistance générale de la métafiction sur le modèle livresque, devenu la seule référence par le biais d'une intertextualité déclarée et d'une tendance généralisée à la parodie<sup>31</sup>.

<sup>25</sup> Diego Vecchio, *Egocidios, Macedonio Fernández o la liquidación del yo*, Rosario, Argentina, Ensayos críticos, Beatriz Viterbo Editora, 2003.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>29</sup> Calas, *op. cit.*, p. 52. (C'est moi qui souligne.)

<sup>30</sup> Voir Didier Souiller, Wladimir Troubetzkoy, *Littérature comparée*, « Le roman contemporain et la métafiction », Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 267-271.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 270 (C'est moi qui souligne). Souiller et Troubetzkoy renvoient aux essais de Linda Hutcheon : *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier

## Du langage chiffré à la carnavalisation du non-dit

Ces interrogations métafictionnelles sur le sens et la réception de l'œuvre sont métaphorisées, chez Puig et Vecchio, par le thème du langage chiffré.

Dans *Maldición eterna* (1980), le sixième roman de Manuel Puig, un jeune historien américain découvre la clef d'un langage chiffré élaboré -par un vieux révolutionnaire argentin devenu amnésique et aphasique- à partir de plusieurs romans français, dont *Les Liaisons dangereuses*. Après avoir découvert la clef de ce code secret, le jeune chercheur réussira enfin à déchiffrer les mémoires politiques du vieil homme :

-Son novelas en francés, señor Ramírez. Ediciones de lujo...

-¿Para quién será ese regalo ?

-"Les liaisons dangereuses", "La Princesse de Clèves", "Adolphe", qué belleza...¿era una especialidad suya?

-No son para mí...

-Sí que lo son... Libros de su biblioteca. Claro que sí, tienen su nombre adentro. Y la fecha... 1928...1930... Por algo el papel se ha vuelto marrón...

-...

-¿Qué son estos números?

-...

-¿Qué son estos números encima de las palabras? Parecen no seguir ningún orden. 32, 1, 3, 16, 5, 12, 4...

-...

-Hmmm... Si se va buscando los números, por orden... se va armando una frase.

- [...]

-Creo que éstas son las notas que tomó estando preso. ¡Qué maña!

- [...]

-Esto podría ser importante. Déjeme ir anotando un poco... "malédiction...éternelle...à... qui...lise...ces pages". Es lo primero que dice. Maldición eterna a quien lea estas páginas.<sup>32</sup>

Au-delà de la fonction purement utilitaire de ce coup de théâtre dans le déroulement de l'intrigue, la dimension métafictionnelle de cette scène est évidente. Cet extrait se rapprocherait plus particulièrement de ce que Hutcheon nomme « narcissisme ouvert » (*overt narcissism*), c'est-à-dire une thématization des limites de la fiction et de ses rapports au réel. Le journal intime de monsieur Ramírez (comme celui d'Ana dans *Pubis angelical*) joue, à peu près, le même rôle que les lettres dans *Boquitas pintadas* (ou celles de Luci et Nidia dans *Cae la noche tropical*) : il est là pour représenter et interroger les actes d'écriture et de lecture. A quoi servent les Mémoires de cet amnésique tant qu'ils restent illisibles pour autrui ? Pour qui l'auteur écrit-il ? Pour lui ou pour les autres ? Toute lecture (surtout critique) n'est-elle pas le déchiffrement d'un langage secret et une violation de l'intime ? D'où l'anathème biblique lancé par le vieil homme, mise en abyme du titre du roman de Puig : *Malédiction éternelle à qui lira ces pages* ! Le roman de Puig est comme enchâssé dans le journal de Ramírez. « Les moyens mêmes de la création romanesque deviennent l'objet du roman, les outils du romancier ne sont plus cachés mais exhibés [...] »<sup>33</sup>. Comme on l'aura compris, Ramírez n'a pas « réellement écrit » son journal (mais qu'est-ce que l'écriture en dehors de l'acte

University Press, 1980 et *A poetics of postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York et Londres, Routledge, 1988.

<sup>32</sup> Manuel Puig, *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980), Barcelona, Biblioteca Universal Formentor, Seix Barral, 1980, 1982, p. 123-124. (C'est moi qui souligne.)

<sup>33</sup> Souillier, Troubetzkoy, *op. cit.*, p. 268.



graphique ?...) puisqu'il l'a composé à partir de mots choisis dans des romans et que ce sera au lecteur (fictif) de reconstituer lui-même le collage à partir des chiffres... Par cet artifice -comme Gérard Larrieu l'a aussi montré-, Puig met en évidence l'importance de l'intertextualité dans son œuvre et semble même confirmer -implicitement- l'existence d'un lien hypertextuel entre *Les Liaisons dangereuses* et *Boquitas pintadas* :

Les mots choisis dans le roman épistolaire de Choderlos de Laclos pour former une phrase qui donnera son titre à un autre roman, disent assez combien cet art de la récupération se préoccupe fort peu de l'intégrité du texte originel, aussi précieux soit-il. Seuls comptent les mots codés, le reste n'est que du remplissage, de l'appareillage.

Ce nouveau nouage entraîne une nouvelle textualité non linéaire (« 32, 1, 3, 16,... »), aléatoire mais aussi a-syntagmatique : « malédiction éternelle à qui *lise* ces pages », une véritable liaison grammaticale dangereuse qui lève toutefois toute ambiguïté au texte correct : « malédiction éternelle à qui *lira* ces pages » où le verbe *lire* se confond phonétiquement avec son anagramme : *lier*, une histoire (de fous ?) où la lecture -action de déchiffrer- fait lien, la relation (au sens de rapport mais aussi de récit) attache, une espèce de pacte de sang d'encre dont l'interdit relève de l'art du *bondage* et de la relation sadomasochiste. Celui qui lit, lie.<sup>34</sup>

Cette scène de *Maldición* a finalement, pour *Boquitas pintadas*, la même fonction de lien fiction-hypotextes-hors-texte que les préfaces dans *Les Liaisons* et dans *Historia calamitatum* mais sa lecture est différée d'un roman à un autre (comme dans une correspondance épistolaire où le dialogue est aussi constamment différé, décalé). La mention des hypotextes français (*Les Liaisons*, *La Princesse de Clèves* et *Adolphe*) ayant servi à construire (dans la fiction) l'hypertexte espagnol (le journal de Ramírez), nous rappelle, enfin, l'importance capitale de la notion de traduction dans ce roman écrit en espagnol mais dont l'action se situe à New York et où les personnages sont, en fait, sensés converser en anglais ! Paradoxalement, il n'est jamais question, chez Puig, de bilinguisme au sens technique du terme mais d'une forme de bilinguisme interne, une langue dans la langue, qui mine de l'intérieur la langue espagnole hégémonique, la langue du pouvoir et de l'autorité<sup>35</sup>. Lorsque Juan Carlos écrit, par exemple, dans l'une de ses lettres : « [...] no traje la maya [...] »<sup>36</sup>, Puig, à travers lui, subvertit doublement le castillan normatif puisque le mot « maya » cumule une faute d'orthographe (« maya » pour « malla ») et un argentinisme (« malla » pour « bañador » en castillan péninsulaire).

Le langage chiffré élaboré par le personnage de Ramírez est donc une métaphore de l'écriture puiguienne qui crée son propre langage « secret » et mine la langue et la culture des dominants à partir d'éléments issus non seulement de la culture populaire (paroles de tango, dialogues de films...), mais aussi de la culture légitime (*Les Liaisons dangereuses*), en les faisant fusionner dans un langage nouveau et unique, une langue « inédite », un style. D'un côté, Puig introduit du populaire dans la littérature « problématique » et de l'autre, il « dégrade » et réactualise des éléments de la littérature « d'élite » en les parodiant et en en faisant une matière littéraire nouvelle, une « traduction » au sens le plus complet et profond du terme.

<sup>34</sup> Gérard Larrieu, « L'hypertexte puiguien : de la loi mosaïque au meurtre du père », *Le texte et ses liens*, sous la direction de Milagros Ezquerro, les Ateliers du SAL, Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, 2006, p. 123.

<sup>35</sup> Voir Lionel Souquet, « Le bilinguisme intérieur de Manuel Puig : de la langue des dominants à une langue mineure polyphonique » in Christian Lagarde (éd.), *Ecrire en situation bilingue*, Université de Perpignan, Actes du colloque des 20, 21, 22 mars 2003, volume I : communications, Collection Etudes, CRILAU - Presses Universitaires de Perpignan, 2004, p. 335-346.

<sup>36</sup> *Boquitas pintadas*, op. cit., p. 110-111. (C'est moi qui souligne)

Reprenons, à l'instar de Deleuze, cette citation d'Umberto Eco qui confirme l'idée que le langage chiffré est la métaphore de l'œuvre elle-même :

Le langage chiffré ne se réfère pas à un cosmos objectif, extérieur à l'œuvre ; sa compréhension n'a de valeur qu'à l'intérieur de l'œuvre et se trouve conditionnée par la structure de celle-ci. L'œuvre en tant que Tout propose de nouvelles conventions linguistiques auxquelles elle se soumet et devient elle-même la clef de son propre chiffre.<sup>37</sup>

Deleuze ajoute : « Bien plus, l'œuvre n'est un tout, et en un sens nouveau, qu'en vertu de ces nouvelles conventions linguistiques »<sup>38</sup>.

Le thème du langage chiffré est également présent dans certaines lettres de *Historia calamitatum* mais, comme nous le montre l'extrait suivant<sup>39</sup>, sous une forme radicalement différente :

---

<sup>37</sup> Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Editions du Seuil, p. 231 ; cité par Gilles Deleuze, *Proust...*, *infra*.

<sup>38</sup> Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Perspectives critiques, P.U.F., 1964, p. 187-188.

<sup>39</sup> *Historia calamitatum*, *op. cit.*, CARTA XXI, p. 97-98.

El barón tocó una campanilla y, al instante, acudió una odiosa criada, con un cofre. Mientras el barón sacaba toda una panoplia de artefactos estrafalarios, esta mujer se fue descubriendo y me fue descubriendo. Desabotonándose los calzones, el barón dejó asomar una #~# —entre nosotras: un renacuajo muerto, flotando en un pantano— que no parecía demasiada entusiasmada por responder a lo que exigían de ella. Di vuelta la cara. Le dije que estaba dispuesta a todo, salvo a eso. Le supliqué que no abusara de aquella con quien habría de compartir el resto de sus días. Invoqué el cumplimiento de los más santos deberes maritales. En vano. Ignoraba que todo lo que hacía, en lugar de conmooverlo, lo encendía aún más. Sin más prolegómenos, el barón me obligó a que le #~#, mientras que aquella odiosa criada me #~# por detrás. Grité. De orden del barón, tuvimos que #~# en la cama, boca arriba, a fin de que esta canalla pudiera #~#, con mayor facilidad. ¡Dios mío! Como mostré sin tapujo alguno toda mi repugnancia, estos dos infames me #~# y #~#, alternativamente. No pude contener un instante más mis sollozos: aquella mujer me estaba #~# con cera de España. Ante semejante espectáculo, el barón pareció enardecerse. Su #~#, que hasta entonces había permanecido achicharrada, dio por fin los primeros signos de vida. Aprovechando esta excepcional muestra de vitalidad, el barón me #~#. En el apogeo de su delirio, dejó escapar un *Bougre de Dieu!* Entonces sí, ocurrió algo totalmente espantoso. Cierra los ojos y no mires: el barón de Esterval sacó un escalpelo y le cortó a la criada, sin vacilar un instante, una oreja, la oreja izquierda. ¡Cayó, ahí mismo, la oreja, delante de mí, rebanada! La criada lanzó un horrible aullido. Sacudida por violentos espasmos, comenzó a echar chispas por los ojos y borbotones de sangre por la herida. Exhaustos, ambos bribones se retiraron de mi recámara. Vino la señora Dubois a encerrarme con llave.

Dans cette lettre, le langage chiffré prend l'apparence de signes cabalistiques recouvrant les parties les plus scabreuses du texte. Mais cette autocensure apparemment pratiquée par l'auteur de la lettre –à moins que ce ne soit par un narrateur omniscient curieusement pudibond– est doublement parodique. Face au luxe de détails crus, voire graveleux, les accès de pudeur de l'épistolière et ses atermoiements sonnent risiblement faux. En outre, le chiffage, construit à partir de pictogrammes typiques des casses de traitements de textes informatiques et évoquant l'univers de la bande dessinée, produit un anachronisme des plus comiques. Le lecteur semble être invité à un déchiffrement ludique où la drôlerie naïve de ces pictogrammes en forme de main, d'araignée, d'éclair ou de tête de mort laisse libre cours aux associations d'idées et à l'imagination. C'est finalement le lecteur du roman qui complète le texte à sa guise et en déploie pleinement l'érotisme à la hauteur de son propre horizon d'attente. Feignant l'ellipse et l'évitement, l'hypocrite chiffage souligne, au contraire, l'obscénité mais, paradoxalement, l'extrême violence d'un érotisme déviant jusqu'à la bizarrerie et le cannibalisme se voit constamment désamorçé par l'humour. Associé aux clefs intertextuelles (la [señora] Dubois est une allusion évidente à *Justine* de Sade), le langage chiffré parodique donne aux non-dits de la fausse pudeur une dimension carnavalesque pleinement jouissive. Enfin, par contraste, l'anachronisme du chiffage donne encore plus de relief à cette langue espagnole (contemporaine) génialement transformée par Vecchio en langue morte.

### **Lecture impure et lecteur pervers : le secret révélé**

Le langage chiffré renvoie évidemment à la notion de secret qui est au cœur même du système épistolaire. La relation épistolaire est dangereuse car intrinsèquement liée à l'existence du secret : « L'œuvre de Laclos se fonde sur la perversion de l'essence même de la lettre : la violation du secret, le détournement par un tiers de la lettre destinée à un autre. »<sup>40</sup> Les deux systèmes de violation de la correspondance pratiqués par les personnages de Laclos sont la lettre incluse et la publication finale des lettres qui provoquera la mort sociale de la marquise de Merteuil. Or, la technique de la lettre incluse nous place exactement sur le même plan que les libertins et nous en rend complices en nous faisant lire une correspondance privée qui ne nous est pas adressée. Nous accédons à un savoir pervers et sommes placés devant une représentation « impure » de la lecture.

*Boquitas pintadas* et *Historia calamitatum* obéissent à la même logique. Dans *Boquitas* Nélida croit se confier à doña Leonor, la mère de Juan Carlos, alors que Celina, sa pire ennemie s'est substituée à la vieille dame. A la fin du roman, Celina adresse une lettre anonyme au mari de Nélida dans laquelle elle inclut une lettre où cette dernière exprime tout le dégoût qu'elle ressent pour son mari et ses enfants : « [...] estar casada es lo peor, con un tipo que una no se lo saca más de encima hasta que se muere. Ya quisiera estar soltera yo [...] estoy condenada a cadena perpetua! »<sup>41</sup>

Or, cette terrible vengeance ne produit pas l'effet escompté : la crise provoquée par cette révélation sauvera finalement le mariage de Nélida ! Comment interpréter ce rebondissement ? Toute vérité serait-elle finalement bonne à dire ? Probablement, si l'on considère le secret comme la pierre angulaire de toute société où la conduite sexuelle est formellement régie par la morale religieuse, le refus du secret devient synonyme de liberté et d'émancipation par rapport à la norme sociale. Alors que Nélida vivait dans la culpabilité de ne pas s'être mariée vierge, la révélation de son secret et le pardon de son mari la libèrent complètement de ce poids moral. Ce roman épistolaire qu'est *Boquitas pintadas*, où les lettres d'amour « fétiches » échangées entre Juan Carlos et Nélida seront finalement brûlées, sonne

<sup>40</sup> Calas, *op. cit.*, p. 102.

<sup>41</sup> *Boquitas pintadas*, *op. cit.*, p. 32.

comme une démystification et une « désœdipianisation » de cette « lettre du père » qui était la clef de *La traición de Rita Hayworth*, le premier roman de Puig<sup>42</sup>.

Dans *Historia calamitatum*, la vérité a la même valeur libératrice : les deux héros masculins, Leandro et lord Shaftesborough, après avoir adopté en vain plusieurs stratégies complexes et périlleuses de la société secrète des « Puños Postizos » (« Alianza por proximidad » et « Alianza por inversión »), trouveront finalement le bonheur en assumant leur amour (homosexuel) au grand jour :

Nuestros dos corresponsales se escindieron, con toda discreción, de la sociedad fundada por el marqués de Leocadia, fundando, entonces, una nueva sociedad, esta vez sí, sin camuflajes. No hacía falta: los disidentes erigieron, en un lugar recóndito de la cordillera, una ciudad poblada exclusivamente por caballeros, caballeros que acudieron de todos los lugares del mundo, perseguidos por el mundo, a fin de encontrar, de una vez por todas, paz, libertad y visibilidad<sup>43</sup>.

On voit par ces deux exemples qu'il y a chez Vecchio, comme chez Puig, un rejet de ce que Deleuze appelle « le sale petit secret », la névrose œdipienne.

### Conclusion : Baroque, Kitsch, Camp...

Il n'est donc pas étonnant que ces deux défenseurs de la liberté de penser et de jouir – de la vérité du désir- se soient intéressés au roman épistolaire libertin dont ils captent les enjeux esthétiques et philosophiques tout en les adaptant à la réalité de leur propre époque.

Il semble que cette adaptation se fasse, chez Puig, par une sorte de transposition de l'esthétique baroque dans le domaine du kitsch (par le biais, nous l'avons vu, d'une dégradation « positive » des personnages).

Avec *Historia calamitatum*, Vecchio semble proposer une transposition beaucoup plus *camp*, c'est-à-dire plus ludique et théâtrale, volontairement artificielle. Lorsque l'artifice jongle, ici, avec le fantastique (un double changement de sexe par « métamorphose », un bébé affublé d'une queue de rat et d'un œil à la place du nombril et dont les premières paroles tiennent du discours philosophique, une religieuse qui accouche d'un caïman...) on se sent plus proche d'une bizarrerie rococo ou d'une machinerie d'opéra bouffe que de la science fiction. Pour Susan Sontag<sup>44</sup>, le goût *camp* trouverait d'ailleurs ses origines au XVIII<sup>ème</sup> siècle avec les chinoiserries, la caricature, les fausses ruines, la reconstitution artificielle de la nature (on pensera au hameau de Marie-Antoinette à Versailles), le rococo, Pergolèse ou certaines pièces de Mozart... Le *Camp* est surtout anti-sérieux et propose une vision comique du monde. Selon Sontag, c'est une esthétique et une ironie typiquement homosexuelles. Les « grandes dames » qui peuplent *Historia calamitatum* ressemblent d'ailleurs plus à des *drag queens* hystériques qu'à de hiératiques et glaciales Merteuils :

Estábamos caminando por la alameda central, cuando, dándose cuenta de que las miradas se clavaban más bien en mí que en ella, la Osunavicuña me aconsejó que cambiara de peinado, pues los cabellos tan tirados hacia atrás me daban un aire de hidrocefala. Yo le

<sup>42</sup> Dans *La traición de Rita Hayworth*, Toto –double littéraire de Puig enfant- ne parvient pas à régler son complexe d'Œdipe car il doit se construire en pensant que son père ne l'aime pas. Or, à la fin du roman, le lecteur découvre une lettre –dont Toto n'aura jamais connaissance- et dans laquelle le père confie son amour pour son fils.

<sup>43</sup> *Historia calamitatum*, op. cit., p. 285.

<sup>44</sup> Susan Sontag, “Notes on Camp” (1964), in *A Susan Sontag Reader*, New York, Farrar/Straus/Giroux, 1982, p. 105-119.

agradecí su solícita observación y le confesé que, a decir verdad, la peluca que se había puesto aquella tarde, la había hecho envejecer, por lo menos, treinta años y que mejor hubiera sido exhibir, sin vergüenza alguna, la calva.<sup>45</sup>

Si les romans de Puig et Vecchio s'inscrivent, à bien des égards, dans la tradition du roman épistolaire libertin, ils en poussent peut-être encore les limites en subvertissant la dimension la plus conventionnelle : l'hétérocentrisme. François Cusset note, en effet, que dans la littérature du XVIII<sup>ème</sup> siècle,

[...] seuls comptent la performance coïtale et l'efficace pénétratif, aux dépens des caresses sans but et des risibles défaillances. Et c'est l'apologie enfin, dans cette même logique, de la performance sexuelle et d'un productivisme coïtal hétérocentré, une doctrine virile dont héritent nos dispositifs contemporains de « contrôle du corps » (Foucault) par la santé sexuelle, et qu'ont bien sûr en horreur les penseurs *queer* de tout poil.<sup>46</sup>

La défaite symbolique de Juan Carlos (qui renonce à ses activités donjuanesques pour une (sur)vie plus confortable) et les « pannes de virilité » du vieux barbon libertin de *Historia calamitatum* sont bien l'expression d'une « homo-écriture » corrosive qui fait un ironique pied de nez à des libertins trop machistes et hétérocentrés.

---

<sup>45</sup> *Historia calamitatum*, *op. cit.*, p. 188.

<sup>46</sup> François Cusset, *Queer critics, La littérature française déshabillée par ses homo-lecteurs*, Perspectives critiques, 2002, P.U.F., p. 93-94. Voir aussi Mónica Zapata, « Pourrions-nous ne pas être hybrides ? Des études de genre à la théorie *queer* », in *L'hybride / Lo híbrido*, Les Ateliers du SAL, sous la direction de Milagros Ezquerro, Paris, Indigo, Côté-femmes éditions, 2005, p. 23-40.

## **ENTREVISTA Diego Vecchio – Lionel Souquet** ***Historia calamitatum*: de la filiación a la filia**

**- Publicaste *Historia calamitatum* en el año 2000: ¿podrías explicarnos cómo se te ocurrió escribir una novela epistolar?**

El punto de partida fue escribir un libro de cartas en el momento en que esta práctica desaparecía con la irrupción de internet y del correo electrónico. De pronto, como muchos, dejé de escribir cartas y empecé a escribir mails. Es indudable que el mail aceleró la velocidad de los intercambios, produciendo una coincidencia instantánea entre envío y recepción. Pero también es indudable que esta aceleración hizo de la escritura epistolar una especie de taquigrafía. Me asaltó cierta nostalgia: seguir escribiendo cartas. Pero como ya casi todo el mundo había abandonado esta práctica, fue necesario escribir, no sólo la carta, sino también la respuesta. De ahí la forma que adoptó el libro: una novela epistolar.

Para un autor hispano, este género presenta un interés particular. Con excepción de las *Cartas Marruecas* de Cadalso que son una imitación de las *Cartas persas* de Montesquieu, no existen en la tradición hispana novelas epistolares, sobre todo en el siglo XVIII, momento de auge del género. Existen cartas incluidas en novelas, pero no novelas construidas exclusivamente con cartas. O si existen es en una fecha relativamente tardía. No encontramos nada parecido a la *Nueva Eloísa* de Rousseau, ni a *Aline y Valcour* de Sade, ni a las *Amistades peligrosas* de Laclos, ni a *Pamela* de Richardson, ni a *Los sufrimientos del joven Werther* de Goethe. Me sedujo la idea de escribir una novela a partir de una práctica en vías de extinción, adoptando un género prácticamente inexistente en nuestra tradición.

**- ¿Por qué este título *Historia calamitatum*?**

*Historia calamitatum*, es decir, *Historias de mis calamidades*, es el título de una carta que Abelardo le escribió a un amigo, contándole su vida, en particular, la relación con Eloísa, que, como se sabe, terminó literalmente calamitosa, con la separación de los amantes, el encierro de Eloísa y la castración de Aberlardo. Esta carta terminó llegando a otro destinatario, que fue Eloísa, quien respondió a esta carta que no le estaba dirigida. La correspondencia de Abelardo y Eloísa se inició entonces en una falta de correspondencia.

En mi novela reescribí la historia de Abelardo y Eloísa, haciendo también de la no-correspondencia una forma de correspondencia. Las cartas escritas por los personajes muchas veces, en lugar de llegar a destino, se pierden en el camino, llegan a destiempo, son leídas por otros destinatarios, terminan archivadas en el correo. Son, como se dice en francés, « lettres en souffrance ».

**- La acción de *Historia calamitatum* se sitúa a finales del siglo XVIII: ¿calificarías tu lengua de imitación, de restitución, del español dieciochesco o de pura creación?**

En mi novela no hay ninguna intención arqueológica de restitución filológica del español del siglo XVIII. Por el contrario, me interesó recrear una lengua como puro simulacro. Por eso mismo, en esta recreación fue mucho más importante la utilización de neologismos que de arcaísmos. Y también el humor: un humor un tanto fúnebre porque, como escribí en la contratapa, se trata de hacer del español una lengua muerta.

**- ¿Qué significa hacer del español una lengua muerta?**

En realidad, no es una frase mía sino de Proust: « Los bellos libros están escritos como en una lengua extranjera ». Hacer del español una lengua muerta quiere decir en principio escribir con mi lengua materna, como si fuera una lengua extranjera. O en mi caso: escribir con mi lengua materna, el español, inmerso en una lengua extranjera, el francés.

En esta situación tan particular, el español se fue transformando en una lengua que escribía, pero que no hablaba, o que hablaba muy poco o que hablaba con un grupo reducidísimo de amigos y conocidos. Es decir: una lengua, cortada de la oralidad, como el latín o el griego. Intenté aprovechar esta situación como material literario.

**- ¿Reivindicas alguna filiación intelectual dentro de la literatura argentina?**

Depende del significado que se le dé a la palabra « filiación ». Hay autores que me gustan y que seguramente han dejado marcas en mi escritura, tales como Borges, Macedonio Fernández, Gironde, Silvina Ocampo, Norah Lange, Saer, Aira, di Benedetto, Mansilla, Holmberg, Laiseca, Arturo Carrera, etc. No sé si mi relación con estos autores puede ser pensada en términos de filiación, en el sentido estricto de la palabra, es decir, de reconocimiento de una figura paterna y todos los avatares edípicos que acarrea: sumisión, rebelión, parricidio, angustia de las influencias. Me gusta pensar en estos autores, menos en términos de « filiación » que de « filia », es decir, de amistad.

**- Escribiste un ensayo titulado *Egocidios, Macedonio Fernández y la liquidación del yo: ¿qué fue lo que más te llamó la atención en la obra de Macedonio?***

La relación con la filosofía. En general, la literatura latinoamericana es asociada a una serie de estereotipos geográficos, históricos o políticos, tales como la selva, la pampa, el gaucho, el revolucionario, el tirano, la dictadura.... La filosofía es casi siempre asociada a otras tradiciones literarias, como la literatura alemana, francesa o inglesa (incluso italiana, rusa, portuguesa), con autores como Hölderlin, Rilke, Trakl, Celan, Mallarmé, Char, Blanchot, Bataille, Bonnefoy, Beckett, Joyce, Gadda, Pessoa, Mandelstam... A casi nadie se le ocurre asociar literatura latinoamericana y filosofía.

Desde luego, hay una excepción: Borges. Precisamente, Borges consideraba a Macedonio como uno de sus padres literarios. Pero, como en toda filiación, en esta herencia hay transformación, reformulación, transfiguración.

Borges hace de la filosofía una rama de la literatura fantástica, es decir, arranca la filosofía de la filosofía para transformarla en una forma de ficción. En esto consiste el chiste de Borges: en hacer como si no hubiera ninguna diferencia entre la *Teodicea* de Leibniz y *Las aventuras de Huckleberry Fin* de Mark Twain.

Macedonio hace lo contrario: hace de la literatura una rama de la filosofía. O si se prefiere: considera que la literatura piensa. El chiste de Macedonio consiste en escribir una novela, *El museo de la Novela de la Eterna*, como una refutación de la primera Meditación metafísica de Descartes. En lugar de comenzar por el « Yo existo », más vale decir « Yo no existo » y asumir sus consecuencias. Por ejemplo, considerar que la literatura es la cita *posible* entre un autor que no escribe con un lector que no lee. Como ocurre con ciertas prácticas epistolares.