

Femme(s)
Créativité

RAL, M

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

Le chasseur abstrait éditeur

Le chasseur abstrait éditeur

sarl unipersonnelle au capital de 2000€ - 494926371 RCS FOIX
12, rue du docteur Jean Sérié
09270 Mazères
Tel: 05 61 60 28 50 / 06 74 29 85 79

www.lechasseurabstrait.com
patrickcintas@lechasseurabstrait.com

ISBN: 978-2-35554-003-5
EAN: 9782355540035
Dépôt Légal: juillet 2007

25 €

Copyrights:

© 2007 Le chasseur abstrait éditeur
© 2007 à leurs auteurs respectifs

Sommaire du cahier

La mer vient de la femme (p.4)
- Robert Vitton -

Préface

Sujet: Elle(s) (p.6)
- Marie Sagaie-Douve -

I - Portraits (p.9)

- de femmes (p.10)
- de créatures (p.76)
- autoportraits (p.121)

II - Réflexions, situations (p.230)

- **Objet: la femme** (p.231)
- **Objet: l'homme** (p.273)

Conclusion

Que veut dire créer ? (p.314)
- Daniela Hurezanu -

Coordonné et mis en pages par:
Valérie Constantin



La femme vient de la mer

Léo Ferré

Robert VITTON

La mer vient de la femme*

Je pense aux mots aventuriers
 Aux chiffons d'encre d'Aphrodite
 Aux resucées et aux redites
 De la marée dans mon courrier
 O mes neuf sœurs ô mes neuf âmes
 Parole de scaphandrier
 La mer la mer vient de la femme

Avec ses pleurs avec ses cris
 Ses équations ses théorèmes
 Avec ses marées en carême
 Ses dentelles de Coventry
 O mes neuf sœurs ô mes neuf âmes
 De Montparnasse ou de Vitry
 La mer la mer vient de la femme

Avec tous ses misérérés
 Avec ses chevaux de salpêtre
 Ses blancs moutons qui viennent paître
 L'herbe de Saint-Germain-des-Prés
 O mes neuf sœurs ô mes neuf âmes
 Où sont mes bottes mon ciré
 La mer la mer vient de la femme

Avec ses contes borgnes d'Ys
 Et ses paroles d'Évangile
 Les voix d'Homère de Virgile
 Des grands poètes de jadis
 O mes neuf sœurs ô mes neuf âmes
 Avec tous ses De profundis
 La mer la mer vient de la femme

* Poème extrait de: **Les fées** - publié chez **Le chasseur abstrait éditeur**, collection ADA.

Avec ses trucs ses attirails
 Avec ses marées de pivoinés
 Avec ses gails chargés d'avoine
 D'algues d'écume de corail
 O mes neuf sœurs ô mes neuf âmes
 Mes garçonnières mon séraïl
 La mer la mer vient de la femme

Avec toute son armada
 Avec ses charmes ses bagages
 Avec ses amoureux à gages
 Avec ses porteurs ses soldats
 O mes neuf sœurs ô mes neuf âmes
 Avec ses bardes sans barda
 La mer la mer vient de la femme

Avec les chants des galériens
 Ses forçats ses bonnes-vogliés
 Qui jusqu'à la mélancolie
 Sous les ciels de fer cimmériens
 O mes neuf sœurs ô mes neuf âmes
 Rament comme des grammairiens
 La mer la mer vient de la femme

Avec ses mains comme des faux
 Dans les blés bleus dans les lavandes
 Avec ses peines qui se vendent
 Avec ses fabricants en faux
 O mes neuf sœurs ô mes neuf âmes
 Avec ses vertus ses défauts
 La mer la mer vient de la femme

Avec ses fous ses goélands
 Et ses pétrels dans sa mémoire
 Avec ses bibles ses grimoires
 Ses cartes et ses portulans
 O mes neuf sœurs ô mes neuf âmes
 Avec ses plans ses rataplan
 La mer la mer vient de la femme

Avec ses voiles dans le vent
 Avec ses chevaux de salmare
 Qui trottent dans les tintamarres
 Avec ses cavaliers servants
 O mes neuf sœurs ô mes neuf âmes
 Qui fréquentez les mal vivants
 La mer la mer vient de la femme

Avec ses vogues rococo
 Ses vagues du style rocaille
 Avec ses airs de blanchecaille
 Ses marées de coquelicots
 O mes neuf sœurs ô mes neuf âmes
 Avec ses Colomb ses Vasco
 La mer la mer vient de la femme

J'entends de ma plus haute tour
 De mon phare de ma guérite
 Les phonographes d'Amphitrite
 Et les flou-flou de ses atours
 O mes neuf sœurs ô mes neuf âmes
 Les naufragés sont de retour
 La mer la mer vient de la femme

Où sont ses longues toccatas
 Où sont ses suaves salives
 Cent fois je compte les solives
 De vos féériques galetas
 O mes neuf sœurs ô mes neuf âmes
 La mer est dans tous ses états
 La mer la mer vient de la femme

J'ai mis en boule mon caban
 Mon foc ma misaine poisseuse
 Coulé ma nave paresseuse
 Et quand je m'endors sur un banc
 O mes neuf sœurs ô mes neuf âmes
 Dans mon vieux rêve de forban
 La mer la mer vient de la femme



Marie SACAIE-DOUVE
Sujet : Elle(s)

Depuis des années, j'ai compris qu'écrire c'est se livrer, donner ce que l'on est.
C. Juliett - Au Pays du long nuage blanc

Sur la porte par laquelle j'entre dans la différence, cette inscription : « n'y touche pas ! garde ton âme pure ! » Ce double impératif m'a structurée.

Dans la maturité de l'âge, mon ambition de situer un sujet au féminin – comme nous y entraîna l'analyse grammaticale –, ou d'en percevoir l'effacement, au gré des codes culturels.

De cet effacement relève la pratique de l'excision, qui éloigne la femelle humaine de l'expérience du plaisir, par l'ablation du clitoris et parfois d'une partie des lèvres.

La phrase entendue au sortir du bain : « n'y touche pas, c'est sale ! » fonctionne comme une amputation. Pudiquement appelée « le bas », à la manière d'un emballage, la zone s'associe à l'enfer. Il s'en faut éloigner, si l'on souhaite, comme demandé, se garder pure.

Sur la porte de ma différence figure aussi : « c'est pour les bébés ! »

Serais-je, n'ayant pas enfanté, une semi-femme, peu respectueuse du code et peu tentée par le fruit défendu ?

De la maternité, je connais l'hémorragie annonçant une fausse couche. Le mot n'est pas prononcé par celui qui décide d'un curetage. Son silence m'accompagne.

Silence / blessure. Ecrire défait l'emprise. *D'amormour*.

Envie d'être, dit l'ange, qu'on appelle « gardien ». Envie d'être, dit l'ange, frémissant d'une jouissance longtemps tenue sous ma peau.

Violence inscrite, venue d'elle(s), inscrite en elle(s), la sensation d'être rien.

Mon corps prend la parole.

D'un manque de mère, la blessure d'une mise à mort. Une nourrice bien en chair la ferme. L'imaginaire se clive : mère morte, devenue dévorante, et lumineuse mater.

André Green éclaire l'expérience : « La mère, pour une raison ou une autre, s'est déprimée » (229)[1]. « Ce qui se produit alors est un changement brutal, véritablement mutatif de l'imaginaire maternel » (230). « L'unité compromise du Moi désormais troué se réalise soit sur le plan du fantasme donnant ouvertement lieu à la création artistique, soit sur le plan de la connaissance à l'origine d'une intellectualisation fort riche » (233).

Mémoire, ma chair, du corps de la mère.

Diffuse, presque absente, mémoire du corps du père.

Le corps de l'amant engendre des doubles.

Désiré, l'objet révèle l'objet perdu, le représente. Retour à une mère vivante, revendiquant une jouissance dont elle s'est privée.

Sur et contre une mise à mort, j'écris.

J'entends dire non mais le oui est à l'intérieur. L'analyse logique n'a pas de prise.

Trous de silence, inter-dits, dans le discours ma-ment.

Comment être deux, voire davantage, et dire « je », au féminin ?

Les études sur le genre visent à le distinguer du sexe biologique, mettant en évidence sa dimension socioculturelle, voire la diffraction entre corps et identité.

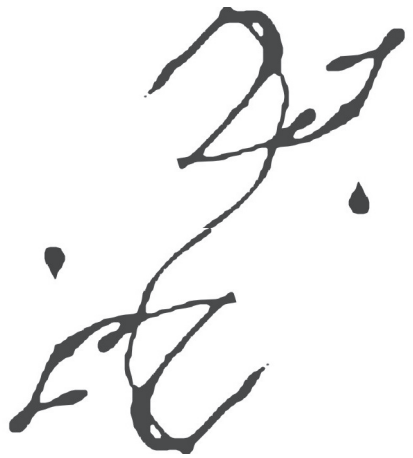
Le masculin s'étonne devant le féminin. Et vice-versa.

D'où la tentation de brouiller les pistes, comme y incite le courant queer, avec la notion de trans-genre.



[1] Narcissisme de vie, narcissisme de mort, Minuit, 1983. Le numéro entre parenthèses renvoie à la page.

I-PORTRAITS



- de femmes

- ~ **Madame Rachilde, homme de lettres et reine des décadents** - *Benoît Pivert (p.11)*
- ~ **Comme un miroir** - *Valérie Constantin & Marta Cywinska (p.20)*
- ~ **Martine Broda - Eblouissements** - *Marie Sagaie-Douve (p.33)*
- ~ **Rodica Draghinescu, l'embossage de la langue** - *Denise Pelletier (p.35)*
- ~ **Falnnery O'Connor, la solitaire de Milledgeville** - *Benoît Pivert (p.42)*
- ~ **Duras, tout compte fait** - *Jean-Paul Gavard-Perret (p.49)*
- ~ **Une dimension différente** - *Ela Gryzbek (p.53)*
- ~ **Ingeborg Bachmann, le désespoir en sourdine** - *Benoît Pivert (p.59)*
- ~ **Maria Nichita graveure roumaine** - *Denise Pelletier (p.65)*

Benoît PIVERT

Madame Rachilde homme de lettres et reine des décadents



Madame Rachilde

Rares sont les écrivains qui eurent l'heur d'échapper aux foudres littéraires de Léon Bloy, auteur des *Propos d'un entrepreneur de démolitions*[1]. Rachilde est de ceux-là. Mieux, elle peut s'enorgueillir d'avoir reçu les hommages de l'intraitable critique. Faut-il y voir la marque de la sympathie née d'une commune ascendance périgourdine ou bien plutôt l'estime d'un rebelle pour l'un des esprits les plus libres de son temps, auteur d'ouvrages aux titres aussi sulfureux que *La marquise de Sade*[2] ou *L'heure sexuelle*[3]. L'admiration de Léon Bloy n'a pourtant pas permis à l'écrivain d'échapper à l'injustice de la postérité. Sans doute Rachilde eut-elle grand tort de prendre parti contre Dreyfus et de se laisser aller à écrire *Pourquoi je ne suis pas féministe*[4]. Dans l'univers des lettres, davantage encore que devant le tribunal de l'histoire, il y a des crimes qui ne pardonnent pas. Pourtant, à l'heure où la mode est aux *gender studies* [5] et à la réflexion sur l'identité littéraire et sexuelle, il semble urgent de redécouvrir l'itinéraire hors du commun d'une femme dont l'œuvre, admirée d'Oscar Wilde, de Louis II de Bavière et Kafka, est là pour rappeler qu'en littérature pas plus que dans la vie la transgression n'est l'apanage de l'homme.

Faut-il invoquer les planètes pour éclairer la personnalité hors norme de cette femme née un 11 février 1860 qui semble s'être ingéniée à

donner raison aux astrologues[6], lesquels décrivent ainsi la native du Verseau : « résolument non conformiste et quelque peu excentrique, elle passe pour une « douce toquée », victime de l'incompréhension des esprits bourgeois[7] ». Conrad Moriquand[8] complète ainsi ce portrait : « insurgée sur tous les plans, nature cérébrale, qui se guide uniquement par les sentiments, en marge de tous les conformismes. Idéal très élevé en dépit du désordre de l'existence ». Il conviendra de se souvenir de ces lignes lorsque l'on abordera l'œuvre de l'écrivain.

Pour comprendre qui fut Rachilde née Marguerite Eymery, on peut encore avancer l'hypothèse de l'atavisme. La femme qui distribuait dans les salons des cartes de visite portant la mention « Rachilde, homme de lettres » n'avait-elle pas hérité quelque chose de cet ancêtre, chanoine de la cathédrale Saint-Font à Périgueux qui, sous la Terreur, avait jeté le froc aux orties pour faire un mariage d'amour ? Longtemps, les paysans du Périgord demeurèrent persuadés qu'il se transformait toutes les nuits de la Chandeleur en loup-garou errant dans la campagne et Rachilde qui n'était pas sans savoir que la malédiction couvre cinq générations fit du loup-garou le symbole de ce qu'elle aspirait à devenir : une femme qui ne fût pas une simple mortelle. Mais comme nous l'a enseigné la psychanalyse, c'est probablement vers l'enfance qu'il convient de se tourner pour comprendre l'adulte. Nul doute que les premières années passées au côté d'un père vivant dans le regret que la jeune Marguerite ne fût pas un garçon laissèrent une empreinte durable et firent naître les premières interrogations sur la question du genre et d'une supériorité d'un sexe sur l'autre. Ajoutons à cela une enfance solitaire entre ce père, le colonel Eymery, exclusivement passionné par la chasse et ses

chiens, et une mère s'enfonçant peu à peu dans la schizophrénie à force de ressasser au fond du Périgord le naufrage d'une vie qu'elle avait rêvée parisienne et grisante ; on comprend mieux dès lors que la jeune Marguerite, abandonnée à elle-même se soit réfugiée dans l'impressionnante bibliothèque de son grand-père et ait découvert à 15 ans, sans doute avec une préjudiciable précocité, l'univers du marquis de Sade où la chair est inlassablement malmenée, triturée, torturée sous l'effet d'une imagination insatiable. Voltaire et son anticléricalisme furent une autre révélation. Peut-être inspirée par l'irrévérence de ses lectures voltairiennes, la jeune Marguerite Eymery se mit en tête de rédiger une interview du diable dans les rues de Périgueux. Il fallait à une jeune fille de dix-sept ans un fier culot pour oser s'attaquer à un pareil sujet. L'article fut publié par *l'Echo de la Dordogne*[9], comme le prologue d'une carrière à venir placée sous le signe d'une audace qui ne se démentirait plus.

De l'audace, il en fallait aussi pour quitter la province à 18 ans et entreprendre de conquérir Paris sous le pseudonyme de Rachilde, nom d'un gentilhomme suédois du XVI^{ème} siècle dont Marguerite Eymery avait, au cours d'une séance de spiritisme, « fait la connaissance » par table tournante interposée – ce qui devait faire dire plus tard à sa mère qu'elle était possédée. Le choix du pseudonyme est plus révélateur qu'il n'y paraît, choix d'un nom d'homme par une jeune fille dont le père aurait aimé qu'elle fût un garçon, qui, enfant, implorait Dieu pour qu'il la fit changer de sexe et qui n'allait cesser de mettre en scène l'ambiguïté des genres. Le choix de ce pseudonyme ne fut qu'une des premières excentricités de la jeune femme de lettres qui, pour décourager les ardeurs masculines et faciliter ses déplacements de journaliste, demanda bientôt à la préfecture de police de Paris

l'autorisation de s'habiller en homme, se coupa les cheveux et fit cadeau de sa chevelure à un décadent fortuné au service du tsar de Russie. C'est à cette même époque, au début des années 1880, que Rachilde commença à fréquenter la bohème littéraire, les excentriques du moment, au nombre desquels l'écrivain homosexuel Jean Lorrain. A la suite de Voltaire, elle devint, en compagnie de Verlaine, une assidue du café Procope, fréquenta Villiers de l'Isle Adam dans les cafés du boulevard Saint-Germain où les esprits échauffés échangeaient des verdicts littéraires qui tournaient parfois au pugilat. C'est ainsi qu'un jour, Rachilde, surnommée alors «la reine des décadents», administra une gifle vigoureuse à Jean Moréas qui s'était avisé de traîner dans la boue le nom de Victor Hugo. Plus retentissante que cette gifle fut en 1884 la publication de *Monsieur Vénus*[10] que d'aucuns considéreront comme le grand œuvre de Rachilde, qualifiant toutes les productions ultérieures de pâles copies de ce premier succès. L'héroïne porte –procédé très rachildien, fidèle au pseudonyme de l'auteur– le prénom ambigu de Raoule et un nom, de Vénérande, qui suggère tant la vénération que le vénéneux. Et c'est à cette vénération vénéneuse que finit par succomber le personnage masculin de Jacques Silvert. La belle Raoule est venue commander à cet ouvrier fleuriste un déguisement de nymphe des eaux. Troublée par son physique androgyne, elle décide de l'entretenir. Il ne sera pas son amant mais sa maîtresse car elle a résolu de se travestir en homme et de faire de lui une femme qu'elle humilie. L'unique jouissance qu'elle tire de cette aventure tient aux souffrances qu'elle inflige et aux perversions de plus en plus raffinées nées d'une imagination débridée. Elle jouit d'entendre Jacques la supplier de ne plus l'humilier, jouit de le voir se faire battre par l'un de ses prétendants, de le fouetter et de planter ses ongles dans ses chairs à vif: «D'un

geste violent, elle arracha les bandes de batiste qu'elle avait roulées autour du corps sacré de son éphèbe, elle mordit ses chairs marbrées, les pressa à pleines mains, les égratigna de ses ongles effilés. Ce fut une défloration complète de ces beautés merveilleuses qui l'avaient, jadis, fait s'extasier dans un bonheur mystique[11].» Elle finira par le faire mourir après l'avoir précipité dans la folie.

Tous les ingrédients de l'univers rachildien sont présents dès ce premier roman qui fit grand bruit lors de sa sortie: l'héroïne sera désormais le plus souvent une femme qui refuse l'asservissement au mâle et déploie des trésors de perversité cérébrale pour plonger au fond du gouffre afin d'y trouver du nouveau, comme si Rachilde n'avait jamais oublié que son père avait tenté de la marier à l'un de ses officiers, comme s'il lui fallait venger sa mère, obligée de suivre le colonel Eymery de garnison en garnison et de se consumer dans l'ennui.

On peut se demander si un livre signé de la main d'un homme eût causé un scandale aussi grand. Il est probable que dans un monde des lettres majoritairement masculin une telle intrigue ne pouvait que susciter un tollé, lequel n'était sans doute que l'expression des angoisses des lecteurs masculins devant leur propre vulnérabilité face à des Raoule de Vénérande encore plus menaçantes par leur réalité. Le scandale fut durable. D'«obscène» à «porno-graphie», Rachilde se vit décerner les épithètes les moins flatteuses. Le parquet de Bruxelles, ville de l'éditeur, fit procéder à la saisie de l'ouvrage. Pour son goût des fleurs du mal, Rachilde se vit surnommer par Barrès, dans un nouveau mélange des genres, Mademoiselle Baudelaire. Avec un flair certain, Rachilde avait trouvé une veine en flattant le goût du public fin de siècle pour le scabreux et le sulfureux, la

surenchère dans la perversité, l'amoralité et les errements inavouables. On spécula beaucoup sur ses mœurs. Se souvenant de cette époque, elle notera plus tard « qu'on l'accusa d'aimer les hommes, les femmes, les chiens, les chats et les cochers de fiacre »[12].

La publication de *Monsieur Vénus* n'empêcha toutefois pas Rachilde, après une passion sans retour pour l'écrivain Catulle Mendès, de convoler en 1889 en justes noces avec le jeune Alfred Vallette, rencontré au bal, futur auteur de *Monsieur Babylas*. La même année, Vallette, Rachilde et quelques autres, parmi lesquels Jean Lorrain et Maurice Barrès, ressuscitèrent le *Mercury de France*, originellement *Mercury galant*, fondé en 1672 par Donneau de Visé puis tombé en déshérence au début du XIX^e-me siècle. Rachilde se vit attribuer la responsabilité de la critique littéraire, fonction dans laquelle elle se distingua pendant plusieurs décennies (1897-1925). La direction conjointe du *Mercury de France* aux côtés de Vallette et la notoriété croissante de la revue furent pour Rachilde l'occasion d'étoffer les réceptions qu'elle donnait depuis quelques années le mardi soir dans le quartier latin. C'est ainsi que les soirées du mardi devinrent les « mardis du *Mercury* » courus par tout ce que le Paris littéraire de l'époque comptait de jeunes espoirs, d'esprits originaux et de curiosités. A travers le salon de Maurice de Saulérian dans *Le Mordu. Mœurs littéraires*, Rachilde livre un tableau de ses propres réceptions : « De dix heures à minuit défilaient des jeunes, une originale réunion de tous les doubleurs d'étapes de l'époque, les singuliers, les énervés, les délicats, les monomanes, les maladifs. Saulérian avait l'horreur de la banalité poussée jusqu'à la prédilection pour les monstres[13]. »

Le goût de Rachilde pour les excentriques

n'avait donc pâti ni de son mariage avec Vallette ni de la naissance de leur fille unique Gabrielle en 1890 comme en témoignent également ses sorties coutumières dans le milieu des femmes de lettres lesbiennes de l'époque, ainsi le salon de Nathalie Barney. Il semble à ce sujet que dans son *Histoire de l'homosexualité en Europe* Florence Tamagne ait confondu les fréquentations de Rachilde et son orientation sexuelle[14], confusion qui mérite d'être soulignée car chez Rachilde, l'anticonformisme fut avant tout une attitude intellectuelle. Sa propre vie ne connaissait pas les « dérèglements » de ses personnages dans la mesure où elle ne versait dans aucun excès, ni dans l'alcool, ni dans la drogue et moins encore dans l'ivresse de la chair. En ce sens, elle fut à l'intérieur même du décadentisme une décadente marginale puisqu'elle ne cultivait que par l'esprit ces dérèglements raffinés que les autres mettaient en pratique. Cela n'empêcha pas la bourgeoise excentrique de fréquenter jusqu'à un âge avancé les dancings où elle aimait être entourée d'une cour de jeunes éphèbes au charme équivoque et où elle s'épanouissait comme une fleur au milieu des gigolos, des quinquagénaires en quête de chair fraîche et des travestis fardés. C'est peut-être dans une histoire d'amour tardive – qui inspira entre autre le roman *Mon étrange plaisir* (1946)[15] – que la réalité faillit rattraper la fiction rachildienne. A soixante-dix ans passés, Rachilde s'enticha – alors que son mari était encore vivant – d'un rastaquouère roumain faisant profession de danseur turc, Joan Nicolescou rebaptisé Nel Haroun. Le jeune Roumain, habile manipulateur, fit manifestement tourner la tête, en d'autres temps plus solide, de Rachilde, laquelle se laissa entraîner sous le coup de la passion dans des dépenses et des interventions inconsidérées. Difficile de dire toutefois si la passion fut également charnelle. Apparemment Rachilde avait fini par voir clair

dans les malversations du séducteur et par se protéger comme l'incline à penser cette lettre du 1er octobre 1936 : « Je suis à la fin de ma vie et j'ai gardé le goût du risque. Ce serait absolument ridicule si j'étais une femme ordinaire mais, vous le savez, je n'ai aucune de leurs faiblesses et pas même un seul de leurs instincts primordiaux. Je n'aime pas les hommes, ni d'une façon ni d'une autre. Je ne suis guère capable que d'une camaraderie sincère et d'une suite d'idées dans cette camaraderie[16] ». Si l'on ajoute à cette blessure, la perte de son mari et la survenue de la seconde Guerre mondiale, on comprend mieux l'angoisse qui transparait à travers le titre d'un livre de souvenirs publié en 1942, *Face à la peur*[17]. Paradoxe pour cette femme qui avait été toute sa vie des plus entourées mais aussi lourd tribut payé à une longévité peu commune, la mort vint en 1953 surprendre Rachilde à 93 ans dans une profonde solitude. Rachilde n'avait plus pour compagnes fidèles que ses souris blanches, gardées jusque dans l'exode en souvenir de son enfance où, abandonnée à elle-même, elle hébergeait dans sa chambre une chouette et une couleuvre, ayant pris le parti de « tous les animaux que les humains ont qualifiés d'immondes, les rats, les souris, les bêtes déclarées nuisibles et qui le sont, en effet, mais certainement bien moins que l'homme[18]. »

Ce n'est toutefois pas cet anticonformisme au quotidien qui justifie l'attribution à Rachilde d'une place à part dans la littérature, et plus particulièrement dans une étude de la création littéraire féminine. En effet, chaque époque a ses excentriques et les seules extravagances ne suffisent pas à entrer dans l'histoire. Ce qui fait, en revanche, que l'œuvre de Rachilde constitue un tournant, c'est que depuis *Mon-*

sieur Vénus en passant par *Madame de Lydone, assassin*[19] ou encore *la Marquise de Sade*[20] et ces autres romans sur lesquels nous allons maintenant nous attarder, Rachilde a prouvé qu'il n'existait pas une imagination masculine spécifique qui, plus cérébrale, serait seule capable de toutes les audaces, de briser tous les tabous et notamment de s'aventurer sur le terrain littéraire de la sexualité. Rachilde a réfuté l'idée d'une femme tributaire d'une sensibilité qui la condamnerait à ne s'exprimer qu'à travers des romans d'amour heureux ou malheureux, des vers élégiaques ou des revendications de basbleu. Et il fallait une fois encore de l'audace pour penser ainsi car les productions littéraires antérieures et contemporaines étaient propres à conforter les pires clichés, entre les vers mélancoliques d'une Anna de Noailles ou le féminisme militant d'une Marcelle Tinayre. Il convient également de ne pas oublier la chape de plomb que le catholicisme bien-pensant faisait peser sur la littérature de la fin du XIXème et du début du XXème siècle. Dans son journal intitulé *Le vieux de la montagne*, Léon Bloy en donne un aperçu en citant un extrait de *Romans à lire et romans à proscrire* (1905) de l'abbé Louis Bethléem. Barbey d'Aureville y est décrié comme « hystérique, sadique et surtout diabolique », Balzac ne s'en sort pas mieux avec un Père Goriot « fangeux », Flaubert y est déclaré « éblouissant mais pervers », quant à Victor Hugo, « la lecture de ses œuvres complètes ne peut être conseillée qu'aux personnes d'âge mûr et pour des raisons sérieuses ». Les seules femmes dont la lecture soit recommandable ont pour noms Claire de Chandeneux, Gui de Chantepleure alias Jeanne Viollet, auteur de *Ma conscience en robe rose*, enfin « Zénaïde Fleuriot et ses 83 ouvrages pleins de finesse et d'entrain.[21] »

Certes l'abbé Bethléem n'a pas empêché

l'émergence d'une littérature sulfureuse qui se développe non seulement dans les années où Rachilde se lance dans l'écriture mais également dans les années qui suivent. Octave Mirbeau fait découvrir au lecteur *Le jardin des supplices* (1898). Dans *A rebours* (1884) de Huysmans, des Esseintes entraîne l'adolescent Augustin Charlot au bordel pour en faire un assassin. Rémy de Gourmont dans *Physique de l'amour. Essai sur l'instinct sexuel* (1903) consacre un chapitre à « la question des aberrations ». On pourrait encore citer Catulle Mendès dont le personnage de la baronne Sophar d'Hermelingue, héroïnomane et lesbienne, donne dans *Méphistophéla, roman contemporain* (1890) une image de Paris devenu la nouvelle Babel et enfin Paul Bonnetain dont *Charlot s'amuse* (1883) fait scandale en mettant en scène autour du thème de la masturbation un adolescent aux prises avec un « nymphomane ensoutané » [22].

Parmi les ouvrages qui font scandale en 1884, année de publication de *Monsieur Vénus*, il convient de citer *Le Vice suprême* de Joséphin Péladan, *A rebours* de Huysmans et *Le crépuscule des dieux* d'Elémir Bourges [23]. Aucun n'est signé d'une femme. Ainsi donc, depuis *La Religieuse* de Diderot en passant par les confessions masochistes de Rousseau sans parler de l'œuvre « diabolique » de Sade, l'audace nécessaire à la représentation des « errements » de la sexualité semble être dans la littérature française bel et bien une qualité exclusivement masculine. C'est ce préjugé que va renverser Rachilde en démontrant ouvrage après ouvrage que ni l'imagination ni l'écriture ne sont subordonnées à la question du genre. Faisant fi de cette fausse pudeur que la tradition a rattaché à son sexe dit faible, Rachilde explore sans retenue toutes les formes du désir. Ce ne sont pas les parfums délicats du jardin d'Anna

de Noailles, comtesse et femme de lettres, qui font vibrer ses narines mais plutôt les odeurs de chair faisandée. Au ramage des oiseaux, elle préfère le son des coups de cravache lacérant l'épiderme. Rachilde entreprend de chausser des bottes d'égoutier pour s'aventurer dans les profondeurs nauséabondes et glissantes de la psyché. Elle a décidé que rien de ce qui est monstrueux, entendons par-là rien de ce qui est humain, ne lui resterait étranger. C'est ainsi qu'aujourd'hui son œuvre peut se lire comme une volumineuse nosographie des perversions et curiosités de l'amour.

Dans *A mort* (1886) [24], elle explore les ravages de l'amour platonique à travers l'histoire de Berthe Soirès, femme d'un banquier parisien qui préfère aux ardeurs de son mari le charme de Maxime de Bryon, lequel n'a d'yeux que pour les ruines archéologiques. En prenant le parti d'un amour stérile contre celui de son mari qui incarne la vie, Berthe Soirès fait le choix du masochisme moral jusqu'à la mort, préférant le sacrifice à la médiocrité.

Dans *La Marquise de Sade* (1887), elle décrit non pas la vie de l'épouse du marquis libertin mais une version du sadisme au féminin à travers le personnage de Mary Barbe dont le père - souvenir autobiographique - s'intéresse davantage aux chevaux qu'à sa fille. Alors que son petit frère, unique objet des attentions paternelles, s'étouffe dans son berceau, elle contemple impassible son agonie et ne cessera d'exercer sur les hommes une insatiable vengeance, laissant dans son sillage le cadavre de son oncle concupiscent et d'un mari encombrant pour se lancer dans une vie de conquêtes impitoyables où le donjuanisme le dispute à la cruauté.

Madame Adonis [25] (1888) a pour sujet un thème cher à Rachilde depuis *Monsieur Vénus*,

à savoir les ambiguïtés de l'identité sexuelle. Le couple tourangeau composé de Louis et Louise Barteau s'éprend d'une créature au charme équivoque, Marcel(le) Desambre qui devient l'amant de Louise et la maîtresse de Louis avant que le mari n'assassine la créature au charme maléfique.

Ne reculant devant aucune hardiesse, Rachilde dans *L'Animale*[26] (1893), s'attaque à la zoophilie à travers l'histoire de Laure Lordes et de son chat Lion que la jeune femme excite de ses tresses. L'héroïne finira lacérée à mort par son compagnon félin. Une scène de zoophilie ayant pour décor le bois de Boulogne et pour protagoniste un cocaïnomanie émaille également le roman *Refaire l'amour* [27] publié en 1928.

A travers *Les Hors-nature. Mœurs contemporaines*[28] (1897), l'écrivain explore à la fois le thème de l'homosexualité et celui de l'inceste. Enfin, dans *La Tour d'amour* [29](1899) qu'elle considérait comme son chef-d'œuvre Rachilde met en scène Mathurin Barnabas, vieux gardien de phare taciturne, qui laisse volontairement les navires s'échouer afin que la mer lui offre sa cargaison de noyés et qu'il puisse assouvir sur les cadavres des femmes ses appétits charnels.

Pas plus qu'elle ne condamne, Rachilde ne plaide, elle interroge plutôt. « Où prenez-vous que l'anormal pur ne vaut pas le normal impur ? »[30] fait-elle dire dans *La souris japonaise* (1921) à Henry Dormoy, le bourgeois qui dans sa jeunesse était éperdument amoureux de son précepteur, l'abbé de Sembleuse. A une époque où l'homosexualité est en littérature un sujet tabou, elle lance, provocante, dans *Le Prisonnier* (1928) : « tous les corps sont électri-

sables par frottement, à la seule condition que les deux surfaces frottées l'une contre l'autre soient de nature différente. Mais est-il nécessaire pour cela que le sexe soit différent ? »[31]. Avant même les publications de Freud sur la bisexualité, Rachilde a montré dès 1884 avec *Monsieur Vénus* qu'il existait en chaque homme et en chaque femme quelque chose de l'autre sexe. Dans sa rencontre avec Jacques Silvert, Raoule de Vénérande découvre sa part de masculinité et elle révèle à son amant/maîtresse sa part de féminité. Avant Freud, Rachilde déploie l'éventail infini des « perversions ». Elle est d'une curiosité sans borne pour les errements de la libido, les variantes multiples de la rencontre et l'infinie richesse des objets du désir.

Le pari qui consistait à prouver qu'il n'existait pas une sensibilité féminine condamnant la femme à la mièvrerie a été gagné. Même au plus fort du décadentisme, il n'est à notre connaissance aucun écrivain masculin qui puisse rivaliser avec une telle galerie de portraits. Si pareille hardiesse ne lui a pas valu que des éloges, même ses adversaires semblent reconnaître que Rachilde est sortie du rang dans lequel (s)'étaient cantonnées les femmes. Paul Devaux[32] parle d'une « écrivassière pitoyable », « fausse femelle », « être dévoyé d'un sexe incertain ». Ailleurs le ton est plus élogieux pour reconnaître le caractère inédit de cette écriture chez une femme. Rémy de Gourmont l'encourage : « Rien ne vous interdit de devenir quelqu'un parce que vous n'êtes pas femme, littérairement (...). Ce qui est nécessaire puisque vous me faites l'honneur de me consulter, c'est que vous restiez une herbe drue parmi les créations artificielles de ces dames. »[33]. Marcel Schwob abonde dans ce sens : « On dit que les femmes ont des antennes au cœur, Rachilde a des antennes au cerveau. »[34]. Il est

jusqu'à Aurel, la femme de lettres féministe, pour parler de «notre grande Rachilde, qui femme par excellence, esquive dans son œuvre *ce qui dénote l'auteur femme*»[35], allusion sans doute à ce que Rémy de Gourmont appelle «le souci des coquetteries obligées ou des attitudes coutumières»[36]. A cela, ce dernier oppose les «phases de virilité» rachildienne de *La Panthère* ou des *Vendanges de Sodome*. Le compliment vaut non seulement pour les sujets dans lesquels Rachilde s'aventure mais aussi pour l'attitude de l'écrivain face à ses personnages, attitude cérébrale à mille lieues des apitoiements larmoyants ou des indignations sentencieuses. Le style est nerveux, enlevé, sans «états d'âme» comme dans ce passage de *la Tour d'amour* où Rachilde décrit le cadavre d'un noyé : «celui-là était fini depuis huit jours, car il montrait des taches de moisi sur sa peau, l'air comme truffé. Il passa, tourna, valsa, nous salua bien honnêtement, et, tout en évitant notre harpon, il fila, ventre à la mer[37].» Ainsi donc, à défaut d'être née dans la peau d'un garçon, Rachilde était parvenue à écrire «comme un homme».

A l'heure où le débat sur l'existence d'une écriture féminine semble clos comme en témoignent les positions de l'historienne Mona Ozouf dénonçant le sujet comme «la tarte à la crème des années 60[38]», le moment est peut-être venu de relire Rachilde. Avec quelques décennies d'avance, son œuvre démontre implicitement que l'écriture, pas plus que l'imagination, ne saurait être tributaire du sexe de l'écrivain. Si Rachilde tout en étant femme parvient à écrire «comme un homme», c'est peut-être bien plutôt qu'il n'existe ni écriture génétiquement féminine ni écriture génétiquement masculine mais de part et d'autre «des

attitudes coutumières», des choix de sujets et des habitudes de langage qu'il appartient à l'écrivain de respecter ou de transgresser. Réfractaire à tout enfermement, Rachilde refusait aussi l'enfermement du genre. Son œuvre semble donner raison à Mona Ozouf lorsque cette dernière déclare : «Chez Staël, chez Colette, on ne découvre nullement une «écriture féminine» mais l'écriture de Staël, l'écriture de Colette. Assigner l'écriture au sexe, c'est enfermer l'activité même qui proteste contre l'enfermement.[39]» Rendons toutefois à César ce qui appartient à César, avant Rachilde, George Sand déjà l'avait dit : «Les deux sexes ne font qu'un pour l'être qui écrit[40].»

[1] Léon Bloy, *Propos d'un entrepreneur de démolitions*, Paris, Tresse, 1884.

[2] Rachilde, *La Marquise de Sade*, Paris, E. Monnier, 1887.

[3] Rachilde, *L'heure sexuelle*, Paris, Mercure de France, 1898.

[4] Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, Paris, éditions de France 1928

[5] C'est sous cet angle que Rachilde est étudiée aux Etats-Unis, cf. Diana Holmes, *Rachilde. Decadence, Gender and the Woman Writer*, Berg Publishers, 2001. Melanie C. Hawthorne, *Rachilde and French Woman's Authorship: From decadence to Modernism*, Nebraska University Press, 2001.

[6] Claude Dauphiné, biographe de Rachilde, semble accorder quelque importance à ce détail puisqu'elle précise à propos de l'écrivain «saturnienne, du signe du Verseau», in *Rachilde*, Paris, Mercure de France, 1991, p. 23.

[7] Joëlle de Gravelaine, *Connaissez-vous par votre signe astral*, éditions Marabout, Paris, 1992, p.205

[8] cité par Joëlle de Gravelaine, cf. note ci-dessus.

[9] *l'Echo de la Dordogne*, 18 décembre 1877.

- [10] *Monsieur Vénus, roman matérialiste*, Bruxelles, A. Branquart, 1884.
- [11] P. 104.
- [12] Rachilde, *A mort*, Paris, E. Monnier, 1886, p. 22
- [13] *Le mordu. Mœurs littéraires*. Paris, F. Brossier, 1889, p. 224.
- [14] Dans *Histoire de l'homosexualité en Europe*, Paris, Seuil, mai 2000, F. Tamagne parle (p. 27) de « la fine fleur des lesbiennes parisiennes : Romaine Brooks, (...), Rachilde, Gertrude Stein.»
- [15] Paris, Baudinière, 1946.
- [16] Cité par C. Dauphiné, *Rachilde*, p. 149.
- [17] Paris, Mercure de France, 1942.
- [18] Ibid., p. 55/56.
- [19] Paris, J. Ferenczi, 1928.
- [20] Paris E. Monnier, 1887.
- [21] Cité par Léon Bloy dans *Le vieux de la montagne* (1907 - 1910) , d'après l'éd. Robert Laffont, Paris , 1999, p. 128 sq.
- [22] cité dans *l'Anthologie de l'érotisme* de René Varin, p 152.
- [23] source : Claude Dauphiné, op. cit. p. 53
- [24] Paris, E. Monnier, 1886.
- [25] Paris, E. Monnier, 1888.
- [26] Paris, Simonis Empis, 1893.
- [27] Paris, J. Ferenczi, 1928.
- [28] Paris, Mercure de France, 1897.
- [29] Paris, Mercure de France, 1899.
- [30] *ibid.* p. 123
- [31] Rachilde et André David, *Le prisonnier*, éditions de France, 1928, p. 44.
- [32] Dr Luiz (pseudonyme de Paul Devaux), *Les Fellatores*, Paris, Union des bibliophiles, 1888, p. 201sq.
- [33] C. Dauphiné, op.cit. p. 216.
- [34] *Ibid.* p. 93
- [35] Aurel, *Voici la femme*, 1909, cité par C. Dauphiné dans *Rachilde*, p. 39. C'est nous qui soulignons
- [36] Rémy de Gourmont, *Le livre des masques*, cité par C. Dauphiné, *ibid.*, p. 93
- [37] *La Tour d'amour*, Mercure de France, Paris, 1994, p. 74
- [38] interviewée par Laurence Liban dans *L'écriture n'est d'aucun sexe, Lire*, avril 1995.
- [39] *Ibid.*
- [40] *ibid.*



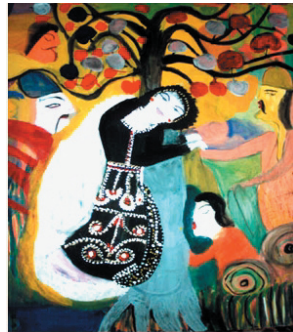
Valérie CONSTANTIN & Marta CYWINSKA

Comme un miroir

Avec Mokarrameh GHANBARI

Valérie CONSTANTIN

J'aurais voulu écrire un poème mais je sais pas écrire



de Mokarrameh Ghanbari

Un village au milieu de la campagne iranienne. A cinq heures d'autobus de Téhéran.
Un chemin circule au milieu des grands murs et grands portails qui protègent chaque maison des regards indiscrets.
Un portail différent des autres. Il est couvert de dessins de personnages longilignes, les uns à côté des autres, comme un jeu de quilles. Ils semblent être les gardes du lieu, des anges gardiens, des protecteurs.
On est chez Mokarrameh.

C'est son fils qui nous fait entrer. C'est lui qui nous a amenés.
Mokarrameh est dans les champs. Elle ramasse des herbes.

Changement de décor. Nous sommes dans sa maison.

Elle offre le thé.

Elle nous invite à entrer dans son monde.

Le fils lui donne *un pinceau fin pour travailler les yeux*. Du papier. Et des couleurs, bien que le rose n'est pas celui demandé.

C'est alors qu'elle va chercher une liasse de papiers.

Les feuilles passent une à une devant nos yeux. Des personnages. Hommes, femmes, hommes et femmes. Des dessins colorés, lumineux, décorés.

Et l'histoire commence.

*Un jour ma mère allait très mal
On est tous venus pour la voir
Elle avait une vache qu'elle nourrissait de foin
On a pensé que ça l'avait rendue malade
Sans prévenir on a vendu la vache
Quand elle l'a su, son état s'est aggravé
Elle lui était très attachée.
Quelques jours plus tard,
Elle avait dessiné la vache sur une pierre.
J'ai vu ça et j'ai proposé de lui acheter des couleurs.
Elle a dit : «Laisse-moi un peu des tiennes.»
Alors, je lui ai laissé des feuilles et des couleurs.
En revenant, j'ai vu qu'elle avait rempli les feuilles
Et qu'elle avait même peint sur les murs.
Depuis, elle peint sans arrêt et se porte très bien.*

Chez Mokarrameh, chaque parcelle de mur est peinte. Le blanc de la chaux apparaît ici et là à travers ces dizaines de personnages qui peuplent les lieux. Ambiance à la fois lourde de présences, mais aérienne... les couleurs sans doute. Une espèce de sérénité y règne, malgré tout.

Mokarrameh est une femme âgée. Elle est née en 1928. Elle est usée. Fatiguée par les nombreuses grossesses, les travaux des champs, les tâches ménagères. Et une vie aux côtés d'un mari très brutal.

Elle était la seconde femme de l'arbab du village. Propriétaire terrien, homme de pouvoir.

Il voulut épouser Mokarrameh, qui était alors très jeune et très belle. Lui avait déjà 57 ans. Elle était amoureuse d'un jeune homme du village avec lequel elle devait se marier. Son père avait donné son accord.

Mais Mamad Agha ne l'entendit pas de cette oreille. Il fit enlever et torturer le père et menaça de le tuer si Mokarrameh n'accédait pas. Devant le père mourant, *qui ne méritait pas cette souffrance*, Mokarrameh accepta, contre sa propre volonté. Mais elle ne se rendit pas facilement. Elle lutta durant quinze jours. La lutte était inégale...

Son mariage fut un enfer. Les brutalités succédaient aux brutalités. Elle était devenue une esclave, sans identité. Heureusement, Mamad Agha tomba vite malade et mourut. Mais le mal était fait. *Il nous a tuées avant de mourir.*

Et neuf enfants à élever. Elle maquille et habille les mariées. Elle travaille aux champs, dans les rizières. Elle est sage-femme aussi. Et le temps passe. Les enfants grandissent et suivent leur voie. Ils lui achètent alors la fameuse vache avec leur héritage. Le fils a raconté l'histoire.

De chagrin, je me suis mise à peindre.

Et elle dessine partout, sur les murs, dans toutes les pièces de la maison. Sur les feuilles de papier que son fils lui ramène tous les mois de Téhéran. Sur des pierres, sur des légumes. Elle les recouvre de personnages, d'animaux. Elle raconte des histoires.

L'histoire d'Adam et Eve. Les histoires de Rostam et Sohrab, Raana et Najmeh, Leila et Majnoon, Moïse, Jésus. Les histoires des légendes iraniennes entendues pendant les veillées. Elle raconte aussi son histoire, mais uniquement celle de son mariage. Son enlèvement. Elle ne peint jamais d'arbres ni de paysages.

Ses peintures sont très colorées, toujours. Même si l'histoire est triste et violente. Elle nous dit que c'est parce qu'elle a commencé à peindre avec de la couleur faite avec le jus des fruits, comme les grenades, les mûres. Mais ne serait-ce pas parce qu'elle peint le soir, au clair de la lune... ou bien parce que peindre la rend très heureuse ?

Mokarrameh, analphabète, *j'aurais voulu écrire des poèmes mais je sais pas écrire*, nous raconte son histoire, sa vie rêvée pour la rendre plus belle, supportable. Elle transcende un passé trop douloureux et s'en libère.

Elle cite souvent un proverbe iranien : *If God gives you a pain, he will also give you a medicine for it.*

Marta CYWINSKA

–J’aurais voulu ne pas savoir écrire...– dit Jurek en regardant un papillon de nuit imparisylabique en train de se brûler sous un abat-jour style Art nouveau.

Un abat-jour gigantesque couvrant un village au milieu d’une grande ville polonaise (ici même les espaces se superposent). Les fenêtres font leur tête-à-tête avec des hôtels d’enfance bien qu’après la Seconde Guerre il en reste seulement quelques-uns sur une fausse carte d’identité géographique de la ville. Les mêmes rues aux noms d’époques différentes s’allongent en branches d’un arbre généalogique avec des racines calcifiées. Un arbre en polychlorure de vinyle, plante unique dans la Podlachie, la région appelée fièrement par les écologistes «Le Poumon vert de la Pologne», comme si sa teinte annonçait une nouvelle épidémie de scorbut.



de Mokarrameh Ghanbari

Le même macadam peint toujours en rouge après un accident. Un véhicule long fumé au-dessus de la frontière sur une grille à haut voltage. Le haut voltage des regards qui savent renverser les brins d’herbe de telle manière qu’ils se croisent en grille.

Dans ce village il n’y a pas de portails. Seulement des fenêtres minuscules à travers lesquelles Jurek rentre du travail seulement avec le regard. Tout autre sens qui lui appartient, une vue en redondance ou un toucher en multitude, n’y entrerait pas, tellement la fenêtre de sa maison est minuscule. Les grandes fenêtres, celles avec des persiennes, volets, il y en a des

centaines, des milliers dans la rédaction où il travaille. Elle devrait déjà payer l'impôt sur la défenestration, c'est la faute à Jurek ! Lui, qui n'a jamais fait fenêtrer sa maison pour qu'Ileana ne vienne pas le voir !

Il n'a jamais épousé Ileana, il n'a pas voulu avoir un enfant avec elle. Il n'a pas voulu la voir trop souvent, bien qu'ils se soient croisés dans les mêmes couloirs du temps des rédactions en concurrence. À partir de leur rencontre il ne mangeait plus, ce n'est pas pour suivre un régime, mais pour écrire. Il ne buvait qu'un verre d'eau plate par jour. Ses mains tremblaient devant le clavier d'un ordinateur, devant le tableau de bord d'une voiture. Il embrassait Ileana seulement sur le front de peur qu'un baiser en trop ne lui enlève une strophe de sonnet.

Ileana le cherchait du regard, mais les yeux de Jurek se tournaient toujours vers la page trois cent vingt-deux de l'*Encyclopédie Immunodépressive*, édition bilingue, traduite du toucher au regard.

Il ne s'est pas même aperçu que le mariage d'Ileana avec Manu a eu lieu il y a treize ans, qu'elle a eu cinq enfants, deux paires de jumeaux et une fille. Jurek continuait d'écrire une postface au treizième volume du *Dictionnaire des anciennes civilisations indiennes (tableaux de la vie quotidienne des Incas et des Aztèques avant 1231)*, allait de temps en temps à l'enterrement d'un de ses collègues journalistes noyés dans un lac de bière ou dans une rivière d'eau de vie. Leconte de Lisle, une île déserte, a dit : *Vous dormiez... macérant votre chair et domptant votre esprit...*

Aux enterrements, les journalistes ne pleurent plus sur l'histoire du roi Marc et d'Yseult (Tristan est toujours célibataire). Après la cérémo-

nie, ils barraient le nom suivant de la liste.

Un machaon se posa sur l'épaule gauche de Jurek. Une trentaine ou une quarantaine de papillons de nuit ont brûlé dans la lumière d'une lampe, en plein jour. Il avait oublié de l'éteindre. Heureusement, un des nouveaux arbres généalogiques plantés devant la maison a ressorti ses feuilles de rechange, en dominant la petite fenêtre d'entrée et surtout Ileana qui attendait, sans oser y frapper.

Et Jurek continuait d'écrire, même si les premiers pétales de neige ont voilé un peu le titre de son vingtième livre.

— J'aurais voulu ne pas savoir écrire... — dit Jurek
— J'ai jamais dédié un poème à Ileana. Jamais ! Jamais ! Et il se leva brusquement, ayant renversé la chaise, pieds nus, vers la petite fenêtre de la sortie, puis descendit une échelle desservant la Tour de Babel en miniature, se mit à courir à travers les marécages d'un jardin qui n'a jamais connu le frissonnement - oui, érotique ! — d'un jardinier.

La terre balbutiait encore, encore après la pluie d'hier. Le machaon prophétisait des averses et un petit tremblement de terre ne dépassant pas la grille du jardin. Un de ces jours maudits où la nature se moque des grands romantiques et les muses ne s'immobilisent plus en statues, mais en arcatures. Sonnet. Il faut appeler les pompiers. Madrigal. La police arrive. Stance. Et l'ambulance, pourquoi pas ?

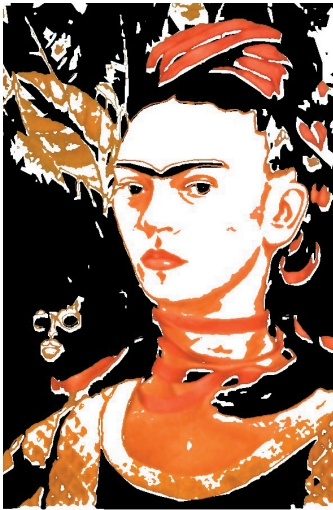
Jurek a écrit son premier poème pour Ileana hier, à deux heures du matin, avec un stylo à bille, en écoutant Wagner ou du hip-hop.

Et le machaon s'est noyé dans le marécage.

Avec Frida KAHLO

Marta CYWINSKA

Marta Frida Kahlo



d'après Frida Kahlo, *Autoretrato con mono*
Valérie Constantin

A Jurek

Je suis Frida Kahlo.

Je la suis depuis mil neuf cent quatre-vingt-neuf quand qu'un homme m'a dit : Je vais t'aimer, mais à une seule condition. Il faut que tu sois handicapée. Dès aujourd'hui et pour toujours, sinon je ne pourrai pas maîtriser tes désirs et les miens non plus. Je vais te regarder durement et constamment comme si tu étais l'espace entre les cadres d'un tableau jamais peint. Et surtout ne tente pas de passer ta main en ferrailles sur mes joues transparentes.

Je suis la seule Frida Kahlo depuis sa mort. Les suicides se multiplient, deux Frida – morte et vivante s'arrachent mutuellement les souvenirs et deux sacs vides tombent dans la poubelle, perdus par un pur hasard au parquet d'un gouffre, si celui-ci commence toujours dans ma chambre.

Dans la chambre de celui qui m'enferme dans l'oeil de Judas, la paupière fermée pour ne jamais revoir ce qui se passa derrière le chevalet en forme d'occiput. Rase et minuscule. Comme mon poignet entrelacé par une comète autour d'un confessionnal où je ne ferai plus jamais pénitence.

J'entends le sifflement de la Mors Ultima Ratio et par degrés, le train s'arrête, là où personne n'a construit de chemin de fer sur la queue d'une planète. Mon ventre est déchiqueté, et du lait coule, car il n'a plus de sang.

Et puis, après avoir passé les pieds nus par les anciens feux qui n'ont jamais interpellé les sauveurs-pompiers, je m'arrêtai, d'avoir trop souffert dans les ballerines, les escarpins-sandales, les escarpins-scandales mis à la fois, lors d'un même bal muet aveugle grâce à une acoustique qui réduit la grande salle en petits cubes de fromage. Vin de table, là où même les tables servent de lits.

Diego. Des Diego. Les mains tremblantes, une bouteille de vodka aux herbes de bison* en rognures fracassées par le traîneau des remords de la Reine des Neiges.

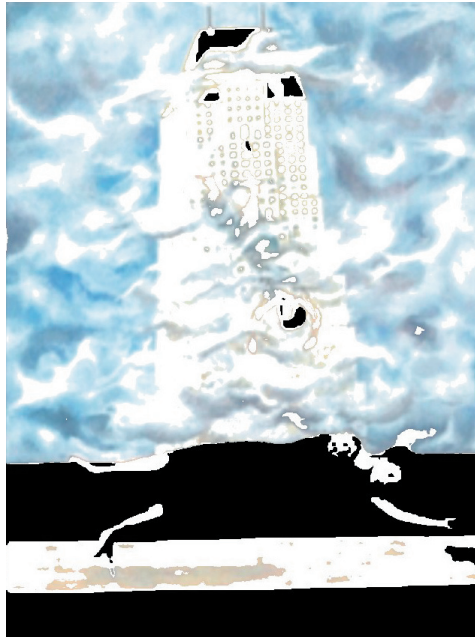
Je m'endors sur l'escalier de Notre-Dame-de-la-Porche-Aigue à Vilnius. Il fait moins vingt-deux degrés au matin. Au cours d'une seule nuit, j'ai trop vieilli en confondant les deux formes, les deux annonces, le sacré réveilla le profane. Et personne ne fait la manche dans les vieilles ruelles de toutes les villes de la Lituanie de l'époque de l'entre-deux-guerres.

Les premiers pétales de roses tombent en guise de neige. Gourmettes, broches-épingles, bagues et bracelet tubulaires. Il n'y aura jamais de bague de fiançailles. Diego au-dessous des

transepts. Mes mains priantes sur une carte ferroviaire.

Et tout d'un coup une main glisse sur mon poncho courbe. Jurek, ne suis-je pas trop vieille pour recommencer ? Nous nous sommes rencontrés il y a quelques galactiques, si elles servent toujours de mesure. Jurek, pourquoi tu veux que je...

**spécialité de ma région natale en Pologne*

Estoy sola

d'après Frida Kahlo, *El suicidio de Dorothy Hale*
Valérie Constantin

Une femme qui tombe du haut d'un gratte-ciel, ou bien qui s'envole vers le paradis.

Une femme qui se jette par la fenêtre ou une femme qui se libère.

Une femme qui s'écrase par terre ou une femme qui reste elle à jamais.

Le suicide de Dorothy Hale est un tableau qui pourrait se lire de deux manières. L'une comme son titre l'indique, l'histoire d'un suicide... mais qu'est-ce qui est si dérangeant dans cette image que nous présente Frida Kahlo ? Le sang sur le sol ou la femme intacte, belle et élégante, allongée sur le sol qui nous regarde. Et cette chute comme dans un amas d'ouate, pour amortir le choc ? Ou pour s'envoler vers sa libération ?

La dualité. Thème quasi permanent dans l'œuvre de cette Mexicaine qui a su si bien nous parler d'elle, de sa féminité complexe et cassée. Celle qui se paraît, chaque jour, comme un rituel. Qui se couvrait de bijoux, qui nattait ses cheveux, qui cachait son corps dans d'amples jupes. Celle qui une fois ornée était fin prête pour affronter la vie.

Et sa vie c'était la peinture... et son amour pour Diego, « su niño ».

Rompue par un accident de tramway, elle passa sa vie d'adulte en souffrances et en opérations qui ne la soulageaient guère. Mais elle lutta de toutes ses forces pour continuer toujours... jusqu'à ce que les forces s'épuisent vraiment.

C'est durant le premier séjour alitée, qui dura près d'un an, qu'elle se mit vraiment à peindre. Nouvelle dans la technique de la peinture, mais rôdée déjà dans l'image, son père étant photographe et très proche d'elle. On lui installa un miroir au-dessus d'elle et elle commença à se peindre. Image reflet.

Et, toute sa vie, au fil des tableaux, elle nous raconte ELLE. A part quelques incartades pour quelques portraits de proches ou de gens aimés et appréciés.

A travers chaque toile, chaque bois, elle nous parle de sa souffrance, souffrance de femme malade mais aussi souffrance de la femme trompée amoureuse éternelle du même homme.

Sa peinture lisse, détaillée, emplie de sa culture est le prétexte de se montrer telle qu'elle est.

Ses autoportraits, qui semblent nous fixer droit dans les yeux, qu'ont-ils qui nous mettent si mal à l'aise ? Ils ne nous regardent pas. Ils regardent Frida Kahlo, elle peignait son reflet. Et ce sont ses yeux qui se regardaient, cette fixité du regard si particulière. Un masque. C'est derrière le miroir que ça se passe.

La souffrance y est incarnée à travers très souvent des épines qui enserrent le cou, un ruban, deux larmes qui coulent, un visage émacié... un regard sans complaisance sur la femme qu'elle est. Sur sa solitude. Sur sa fatigue. Sur sa tristesse. Sur son amour trompé... perdu. Sur sa stérilité. Sur son impossibilité de vivre la vie qu'elle aurait aimé vivre.

Chaque toile a son histoire. Chaque coup de pinceau était posé avec réflexion. Comme si elle construisait une narration où chaque mot est pesé pour son contenu, sa signification. Elle nous raconte ses opérations, ses douleurs, son corps emprisonné. Elle nous parle d'avortement, de sang, de puanteur, de gangrène, de putréfaction. Elle nous dit sa solitude, dans sa douleur, dans son amour. Incomprise toujours, sans doute.

La détresse, le chagrin sont derrière chaque image, mais aussi l'espoir et la vie. Le soleil et la lune. Dans chaque tableau elle est une femme, la femme amoureuse, la femme amante. La femme souffrante mais pleine de désir. Elle nous parle de sexe, de désir inassouvi. Elle se montre amoureuse. Elle fouille ses sentiments et raconte sa complexité de femme, mère, sœur, amante, épouse, amie... LA VIE. La sienne. Celle qui lui fait dire :



d'après Frida Kahlo, *La columna rota*
Valérie Constantin

«Estoy sola. Espero alegre la salida – y espero no volver jamás.»

Marta CYWINSKA

Les ailes au-dessus de la Transylvanie

Le vingt-sept août

Je n'ai emballé aucun chapeau. Toutes les boîtes ornées, je les ai mises dans la poubelle. Quelqu'un peut-il me garantir que la première bombe va tomber directement sur mon chapeau, et que ma tête va être sauvée ?

Jalel n'est pas encore rentré d'Oslo et il va peut-être y rester. Il m'a laissé en souvenir trois lettres d'amour et les droits d'auteur pour la traduction de tous ses poèmes que je vais faire éditer après la guerre. Même si je vais m'installer au Canada où je reste toujours dans l'appartement rose de l'hôtel «Oradea». Comme dit la blquette de Jan Sztadynger intitulée «L'instabilité masculine» – **Il était constant, mais ce sont les femmes qui changeaient.** La rose des sables qu'il m'a offerte, je vais la mettre dans ma valise en compagnie de quelques papillons brisés dans la vitrine de la collection du docteur Staiovici (on a tiré vers cette gablotte hier), j'en faillis ne pas sortir. Je me suis blessée, mais - à la détresse de Vlad, à la place du sang, il n'y avait que du lait.

Je vais emmener tous les volumes des poèmes de Paul Eluard, les poèmes choisis de Józef Czechowicz (pitié, surtout pas de poésie de fausses lauréates du prix Nobel) et bien-sûr la Bible et le Coran. Quelques bijoux, si je devais m'enfuir à travers la Tchécoslovaquie, vers la Roumanie et encore plus loin, en France. Je

serais restée à l'hôtel «Oradea» si Apollo me l'avait demandé.

Je ne voudrais pas qu'il sache que j'y tiens énormément.

J'aurais pu naître au temps des croisades. En 1180, ce serait le mieux.

En 1200, quand le Pape Innocent III permit aux femmes d'accompagner leur mari lors des croisades. J'aurais ramassé toute seule les roses des sables, seulement pendant un an, car, en 1201, Innocent III retira l'autorisation de la co-présence des époux lors de ces expéditions solennelles à la Terre Sainte. Et alors, j'aurais dû rester soit à Oradea, soit loin de la maison. Pour toujours.

Pour toujours.

Le vingt-huit août

Jalel m'a téléphoné et toujours maintenant je suis sur le point de comprendre ses mots. Il doit les répéter plusieurs fois, mais je ne les assume pas encore entièrement. Ma meilleure amie (si quelqu'un croit encore à l'amitié entre les femmes) s'est suicidée hier, en se jetant du dernier étage d'un hôtel. Ce n'était point l'hôtel «Oradea». J'ai respiré avec soulagement, même si cela ne veut pas dire que j'aïlle tout de suite mieux. J'étouffe. Miriam, Miriam, comment as-tu pu faire une chose pareille ? Pourquoi ? Fallait-il vraiment que je te pose des questions, puisque jamais je n'attends de réponses ? Miriam aux nattes collées avec du sang. Miriam avec qui je ne prenais jamais le temps de parler d'Apollo. Elle ne m'aurait jamais cru.

J'ai passé un coup de fil à Frida Kahlo en pleurant comme une folle. Il m'était trop difficile de formuler juste une simple question. J'ai dit : Frida... est-ce que tu sais que Miriam...

Et elle a répondu :

–J'espérais tellement que ce soit toi qui me le dises, j'attendais ce courage. Au moins par téléphone. Ne me le demande même pas, bien sûr, je vais la peindre en train de sauter, seconde par seconde. Surtout ne crois pas que je vais t'envoyer le tableau très vite. La poste ne fonctionne plus. Dès demain, les téléphones vont se taire.

–Frida, j'entends donc ta voix pour la dernière des dernières fois. D'abord Miriam et puis toi.

–Continuer à mourir est pire que la mort même. Je vais t'envoyer ce tableau fin septembre, car la guerre n'est qu'une émission à la télé. Les infos, régulières, courtes, chaotiques, sans signification, sans aucune responsabilité.

–Frida, je te souhaite des rêves ennuyant à mourir, pour que tu puisses au moins une fois languir de la réalité...

Je ne sais pas même si elle m'a entendu. Hier, on avait déjà déconnecté les appareils téléphoniques.

Le vingt-neuf août

J'ai aidé madame Gheorgiu à faire descendre toutes les fillettes dans l'abri antibombes. Je leur ai apporté des couettes, de l'eau non ga-

zéifiée et du savon gris «Le Cerf», ainsi que des couches au cas où il n'y aurait plus de serviettes. La sortie mène à la cuisine souterraine de l'hôtel «Oradea». Elles vont être en sécurité au moins jusqu'à la fin du mois d'août.

Je dois absolument terminer. Il me manque même de l'encre.

Le trente août

Apollo a questionné Vasile, Carl, Emir et le pharmacien Poteca pour savoir où j'étais exactement. Chacun d'eux lui a répondu d'une manière différente. Il les suppliait de lui indiquer au moins la direction que j'avais suivie, le tramway que j'avais pris, l'abri où j'allais (à partir de demain les tramways ne fonctionneront plus). L'ascenseur de l'hôtel descend cette fois-ci trop lentement, en s'arrêtant à chaque étage. Des inconnus me tendent les mains. Est-ce qu'ils auraient dû rester ici ? L'ascenseur a atteint le rez-de-chaussée, mais sa porte ne s'ouvre pas encore. Il faut de nouveau attendre. C'est le moment où je regarde derrière moi et je ne suis plus seule. Comme si j'assistais à la célébration d'un anniversaire surprise, où on allume brusquement la lumière du salon et où soudain les bougies s'allument sur un gâteau à plusieurs étages et où des dizaines d'invités m'offrent des fleurs et me présentent leurs vœux. Il n'y a que des lilas –un parfum cher de cimetière comme dans l'Institut de la Mode Allemande à Berlin ou dans la revue «Deutsche Frauenkultur». Même les couronnes d'obèses sentent le Chanel Numéro 5.

Je sors de l'ascenseur –eux y sont restés, ils montent au dernier étage, on va leur enlever les dents en or, les parfums, les lunettes. Je vois

la flèche de l'ascenseur accélérer. Et l'ascenseur s'éloigne au fond de l'hôtel.

Je passe à côté de la réception. Lou Salomé dort derrière le comptoir aux sons du communiqué de la mobilisation massive. Je n'ose pas la réveiller.

Le concierge m'accompagne jusqu'à la porte, puisque je sors la dernière. Et je ne passerai plus jamais ce seuil. Tant de promesses. Incessamment. Tenues, non tenues – est-ce que c'est vraiment important...

La porte cède...

Le trente et un août

Derrière la porte il n'y a ni un tapis d'escalier, ni un tapis de couloir rouge sur lesquels j'aurais pu poser mes pieds. Il n'y a qu'un grand fossé. Comment traverser le cimetière s'il n'y a même pas d'allées ?... Et soudain le vent, le vent terrifiant qui jette des branches partout.

En ce moment je vois au-dessus de moi un papillon gigantesque, qui me pousse en bas. Et je sens les petites mottes de boue tomber, et me couvrir.

C'est déjà la fin.

Apollo. Le début...



Marie SAGAIE-DOUVE
Martine Broda
Eblouissements*



Martine Broda

Éblouissements de Martine Broda contient des textes publiés antérieurement et regroupés dans *Grand Jour*, en 1994, chez Belin. A cette réédition s'ajoute « Suite tholos » – datée de juillet 2000 – qui réunit sous sa voûte, à la manière d'un thrène, les noms d'êtres disparus. Mais, c'est le texte éponyme, une ouverture à *Éblouissements*, qui a retenu mon attention. Il semble placer l'origine de l'écriture dans *l'amour du nom*, pour reprendre le titre d'un essai de l'auteur sur « le lyrisme et la lyrique amoureuse ».

Le terme *éblouissements* indique un rapport à la lumière, soit démesuré jusqu'à l'aveuglement, soit surabondant jusqu'à l'illumination. Or la scène de l'écriture se situe derrière la paupière ou encore derrière la conscience, comme le révèle la première section du texte, qui reconstitue un rêve de soi, où le sujet est mis en question – voire à la question. Par éclats, par éclatements, il surgit, dans une dialectique toujours tendue entre douleur et joie. Tandis que la séquence représente une montée vers le jour, l'état de veille, l'apaisement d'une fermeture.

Dans ce regard « à l'envers » ou regard de l'intérieur, l'éblouissement touche aux limites où le désir se représente. Entre passivité et participation du sujet au processus qui se déroule, en présence de l'autre, même absent. On reconnaît le paradoxe de la mystique amoureuse. Et l'écriture borde et brode le sujet, d'une parole coupée, cernée de silence, de blanc.

Si Michèle Finck intitule son article sur *Poè-*

* édité chez Flammarion

mes d'été (Flammarion 2000) «Le Haut Ly-risme de Martine Broda» (in *Critique* n° 670, mars 2003), il me semble qu'ici haut lyrisme et «bas voltage» (expression que j'emprunte à Dominique Fourcade) sont mis en tension. En témoignent cet extrait de RÊVE :

sur Antigone emmurée vive
la voix maternelle dispose
des draps de broderie anglaise

achetés sur catalogue
à La Redoute

et des flots de sang fade
bleu piscine Hollywood

L'écriture se situerait dans le sillage du travail analytique: en reproduisant les lignes de fracture, les points d'impact. D'où le recours à l'ellipse qui décompose/recompose le sujet, sur une scène intériorisée pour se donner à voir. Assimilant les images primitives, elle les intègre dans un espace peuplé de figures tutélaires, auxquelles le texte renvoie ou est dédié. Ainsi s'expérimente un sujet en crise, qu'opère et reconstruit le fil des mots, le trivial jouxtant le sublime. Comme dans un accroc, la déchirure dénude, met en présence le dessous et le dessus.

La dimension du jeu participe de cette mise en oeuvre du sujet de l'écriture –dont l'unité semble une postulation sans cesse compromise par les accidents de la mémoire. Le sujet écrit dans l'opacité transparente de son être, que traversent des écritures fondatrices, et risque une parole trouée de silence, de deuil.

Émergent dans un combat/débat, les lieux qui structurent une identité (de femme). La douleur ressurgit, marque l'initiation, la castration. S'élabore un sujet, par la traversée des images, la scansion du vers, la séquence.

La solitude que suppose le temps de l'écriture vise, paradoxalement, une communauté, non seulement celle des êtres qui animent le sujet mais celle, hypothétique, de lecteurs bénévoles, prêts à investir ce sujet en travail, pour leur propre compte. Le risque demeure, de part et d'autre, d'échouer à saisir ce qui se trame dans le chaos du silence, ou de manquer cette rencontre avec la parole de l'autre, trop risquée pour être entendue.

Éblouissements convie le lecteur à un rapport existentiel avec un texte dont l'éclat brutal invite à ne pas voir ou trop bien voir, au point de voir au-delà. Au-delà du nom propre Broda, le nom commun mène vers un art de la broderie «autour du nom troué».



Denise PELLETIER

Rodica Draghinescu

L'embossage de la langue

Je pré-pare, me pré-pare à faire état de cette écriture, j'entamerai ce projet quand mes mains auront reçu tous ces maux, quand l'oiseau blanc aura franchi ma frontière des pays froids.

Je suis arrivé à l'œuvre de celle-ci par un heureux hasard, une intuition magnifique. Les mots de Rodica sont irritants ou séduisants ; des mots qui courent, qui tombent, qui roulent, qui frappent, qui cognent, qui cassent, qui fendent, qui éclatent, qui blessent. Des litanies pour dire sans bride, sans détour, sans voile, noir sur blanc.

Pour l'artiste graveure faire irruption dans ce langage cru, c'est trouver l'écho d'une pointe sèche singulière. Ce vocable exaltant invite à la flânerie, à goûter l'espace de soi en soi, en l'autre. Je me noie dans chacune de ses pages, je viens écouter, dialoguer, échanger, inventer à mon tour, réagir et dire autrement cette prose femmilière.

Je pré-pare, me pré-pare à faire état de cette écriture, j'entamerai ce projet quand mes mains auront reçu tous ces maux, quand l'oiseau blanc aura franchi ma frontière des pays froids.

Déjà je sais que je pourrais passer sous presse un barbelé, étalé ses déchirures à la surface du papier, l'embossage de la langue prendrait forme... mais, il y manquerait les résonnances, celle de l'âme, celles du cœur de l'auteur.

Il y manquerait ses contrastes, ses lumières et ses ombres criardes, rouges. Il y manquerait ses douceurs, les sons de la vue, de l'odorat... gâteau de terre, gâteau au chocolat...

je bonheur à penser des images, je pousse l'écriture en images... attends...

Rodica DRAGHINESCU

Blé blanc

je ne vois rien quand je ne vois rien
 je ne vois rien c'est le
 rien qui me voit quand je
 ne vois rien je vois comment le
 rien me voit je suis « rienne »
 depuis mon absence je m'absente je ne ressens pas
 je suis plus que l'inexistence
 j'obéis au rien blanc et froid je suis un rien de neige
 je neige des petits riens de la mémoire
 sur les grands riens de l'oubli j'apprends l'oubli de l'où
 de l'où est-il ? de l'où est-elle ?
 je n'oublie pas où je neige ou/
 où je suis le blé blanc du regard
 dans lequel il y a quelque chose là où il n'y a rien
 tout me suit partout nous nous suivons l'un l'autre
 on est des riens de deux genres : M et F
 (je neige de la direction F et lui de la direction M)
 nous nous neigeons nous
 neigeons ensemble autour du rien neigeant
 je n'ai rien à déclarer pas de corps pas de sang
 pas de nom je me nomme sans m'appeler
 je m'appelle « rienne » ou « rien-rien »
 autrement pas de nom pas de « pas » et pas de pas
 je ne viens pas je ne retourne pas je ne fais rien
 je fabrique des riens sans mérite
 je n'ai pas de nom ni de têtes pour des noms
 pas de tête pour la nommer tête
 rien à déclarer sauf ma tête absente
 (dans ma tête absente il y a
 de la neige ou du blé blanc
 et dans la neige des mots neigés
 âgés de tout ce qu'ils ne peuvent pas faire
 mais courageux de ne rien dire et fiers de leur blé blanc)
 enfin rien rien à déclarer
 excusez-moi

Denise PELLETIER

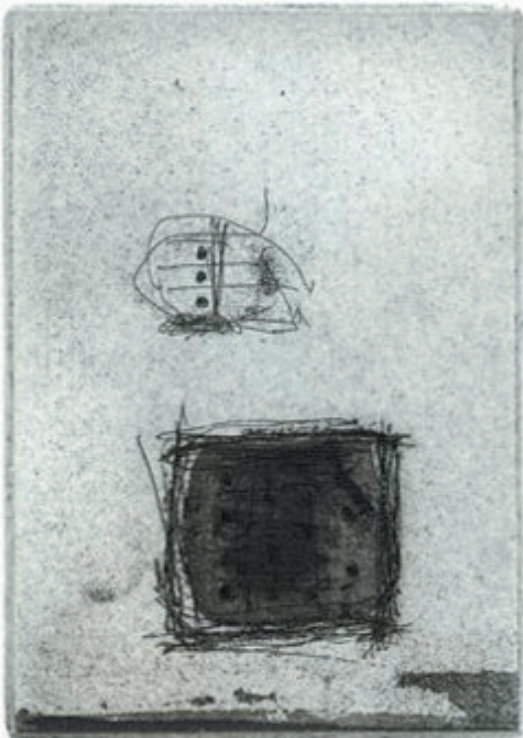
Bouquets de pluie





Secret garden







Benoît PIVERT

Flannery O' Connor la solitaire de Milledgeville

Correspondances

«J'écris tous les jours mais, pour Dieu sait quelle raison, la mayonnaise n'a pas encore pris. S'il vous plaît, priez pour qu'elle prenne. Parfois, cela n'arrive pas»



Flannery O'Connor

C'est peut-être une curiosité malsaine qui m'a poussé à me plonger dans la correspondance de la romancière et nouvelliste américaine Flannery O' Connor. Je connaissais et j'appréciais son œuvre de fiction, les portraits grinçants de ses personnages, le décor du Sud des Etats-Unis hanté par des prédicateurs ambulants, des petits blancs ségrégationnistes et quelques illuminés à qui le soleil et les prêches avaient tapé sur la tête.

De l'auteur, je ne savais pas grand chose si ce n'est qu'elle était catholique, qu'elle ne s'était jamais mariée et qu'elle était morte seule dans d'atroces souffrances, recluse dans sa ferme d'*Andalusia* à Milledgeville (Géorgie), emportée à trente-huit ans par un lupus érythémateux qu'elle savait incurable et qui avait déjà emporté son père. D'elle, je ne connaissais qu'une photo, reproduite par tous les éditeurs,

sur laquelle on la voit rayonnante et espiègle, avec un sourire à l'américaine, un rouge à lèvres un peu trop vif et un tailleur un peu vieillot. Cette photo en soi était déjà un mystère. Comment cette femme trouvait-elle encore la force d'adresser un sourire radieux à l'objectif, de faire bonne figure alors qu'elle se savait condamnée ? Était-ce l'impératif catégorique du *Keep smiling* ou l'énergie hors du commun d'une femme décidée à ne pas se laisser abattre, fût-ce par un diagnostic sans appel ? Ce n'était là qu'une interrogation parmi tant d'autres car la vie de cette femme dans sa brièveté et sa souffrance ne manque pas de susciter la curiosité. Peut-être ma question première fut-elle la projection d'une angoisse toute personnelle : trouverais-je la force d'écrire si je me savais condamné et si oui, quelle serait la matière de mes livres ? Réussirais-je à sublimer ma souffrance ? Flannery O' Connor y est de toute évidence parvenue. J'ai lu quelque part qu'elle avait écrit jusqu'au bout, que sa créativité avait résisté à la maladie. C'est en soi déjà un sujet d'étonnement mais n'est-il pas plus étonnant encore que cette femme qui, coupée du monde par la maladie, qui n'avait pas connu d'hommes et que l'on dit vierge ait pu dépeindre ce qu'elle n'avait pas vécu et un monde dont elle ne connaissait guère que les limites de sa propriété ? On pourra toujours invoquer le foisonnement de l'imagination féminine ; la créativité recèle décidément bien des mystères. C'est ces mystères que j'avais quelque espoir d'élucider en ouvrant *L'habitude d'être*, volume dans lequel Sally Fitzgerald a réuni des extraits de la correspondance de Flannery O' Connor.

Très tôt dans ce recueil de lettres écrites entre 1948 et 1964, année de la mort de l'écrivain, une première interrogation trouve sa réponse. Ce n'est ni avec révolte ni avec accablement que la jeune femme de lettres a pris connais-

sance du mal qui la rongait. « Je sais à présent que je suis atteinte d'un lupus et suis très contente d'en être fixée[1] » note-t-elle un mardi du mois de juillet 1952. A notre époque de pathos télévisé et d'impudeur médiatique où le chagrin s'exhibe et où les larmes coulent si facilement, c'est peut-être ce quant à soi, cette retenue qui étonnent le plus et constituent un autre mystère. Sans doute faut-il pour comprendre cette superbe contenance parvenir à épouser la psychologie d'une femme dont la vie serait inconcevable sans Dieu. Bien que les lettres de Flannery O' Connor soient à mille lieues de mièvres bondieuseries, le lecteur finit, au fil de la correspondance, par saisir que cette acceptation n'est possible que sous-tendue par la foi. Provoquant encore davantage la sensibilité d'un lecteur moderne qui comprendrait mieux la colère, l'écrivain va – avec un clignement de l'œil – jusqu'à parler de sa maladie comme d'une bénédiction entre guillemets : « j'ai assez d'énergie pour écrire et comme c'est tout ce que j'ai à faire ici-bas, je peux, en clignant de l'œil, considérer que c'est là une bénédiction[2]. »

Flannery O' Connor n'a pas attendu d'avoir lu Teilhard de Chardin pour porter ce regard sur la maladie mais on sent à l'enthousiasme que lui procura sa lecture qu'elle avait reconnu dans le concept de « passivités de diminution » la peinture de sa propre situation et une conclusion analogue à la sienne : « C'est dans *Le milieu divin* que le Père Teilhard de Chardin parle des « *passivités de diminution* » ; il entend par là les afflictions dont on ne peut se débarrasser et qu'il faut donc supporter. Quant aux autres, sur lesquelles on a prise, il nous invite à mobiliser nos efforts pour les vaincre. C'est un homme que j'admire beaucoup[3]. »

Pour Flannery O' Connor, supporter les afflic-

tions ne signifie pas rester les bras croisés dans une attitude fataliste mais continuer à vivre comme si de rien n'était, dans son cas, continuer à écrire puisque tel est le talent que Dieu lui a confié. Bien que la jeune femme avoue n'avoir jamais pu terminer ni *Le Procès* ni *Le Château* il y a chez elle quelque chose d'éminemment kafkaïen qui renvoie davantage à Kafka, l'auteur, qu'à ses personnages. Dans les deux cas, une vie apparemment morne, routinière et diminuée par la maladie est acceptée car illuminée par la grâce de l'écriture. Flannery O'Connor écrit le jour, Kafka la nuit mais pour tous deux, c'est là comme l'accomplissement d'une mission, de ce à quoi ils sont depuis toujours destinés. Ils sont bien heureux, au fond, d'échapper dans leur « malheur » à la prétendue félicité conjugale et aux soi-disant joies de la maternité et de la paternité qui auraient été, au mieux, un frein, au pire, la fin de l'aventure littéraire. Sally Fitzgerald suppose – avec pertinence – que Flannery O'Connor considérait les contraintes de son existence comme indispensables à l'épanouissement de sa vocation d'écrivain et de sa personnalité.

C'est, en effet, bel et bien à un véritable bouleversement de l'ordre des choses et des priorités de ce monde, au nombre desquelles la santé, qu'assiste le lecteur de la correspondance. Loin d'être vécue comme une diminution, la maladie est perçue par Flannery O'Connor comme une expérience extraordinairement formatrice, « une expédition qui vous enrichit davantage qu'un voyage en Europe[4] ». Elle s'engage ici sur un chemin sur lequel il peut être difficile à un lecteur profane de la suivre. De même que dans les *Litanies des Saints*, le chrétien demande qu'on le préserve de la mort subite – car la mort subite ne permet pas de tirer le bilan de cette vie ni de prendre le temps de se préparer à l'au-delà, Flannery O'Connor va jusqu'à

conseiller le passage préalable par la maladie : « la maladie avant la mort me paraît tout à fait recommandée et je pense que ceux qui l'ignorent sont privés d'une des grâces de Dieu[5], une préconisation dont on conçoit aisément qu'elle puisse apparaître comme monstrueuse à quiconque ne possède pas les consolations de la religion.

On chercherait donc vainement dans la correspondance le moindre accent de révolte métaphysique, tout juste une interrogation suscitée par la mort d'une jeune fille de douze ans atteinte d'un cancer du visage : « ce qui m'intéresse dans ce cas, c'est simplement le mystère, cette agonie étrangement imposée aux enfants[6] »... mais on n'en saura pas plus et Flannery O'Connor n'extrapole pas à sa propre souffrance. Cela ne signifie pas pour autant qu'elle la passe sous silence. Le lecteur est tenu au courant, sans sensiblerie ni exhibitionnisme mais le plus souvent dans un style clinique, de ses avanies. Il assiste à son délabrement physique progressif, voit son visage se déformer sous l'effet de la cortisone, ses tempes s'éclaircir, les béquilles faire leur apparition. Aux atteintes articulaires succède l'anémie avec son cortège d'évanouissements puis la découverte d'une tumeur bénigne qui, opérée, entraîne une flambée du lupus à l'issue fatale. En décembre 1963, Flannery O'Connor n'a même plus assez d'énergie pour taper à la machine. Dans les mois qui précèdent sa mort, elle retrouve quelques forces. Elle qui jadis s'astreignait à deux à trois heures quotidiennes d'écriture ne parvient plus à taper qu'une heure par jour mais loin d'en concevoir de l'amertume, elle fait contre mauvaise fortune bon cœur : « Si je parviens à tenir ce rythme, j'en serai très contente[7]. »

Cela est sans doute frustrant pour le lecteur qui aurait aimé voir la foi à l'épreuve de la maladie

mais Flannery O' Connor ne lui offre guère de réflexions métaphysiques sur la souffrance. Sans doute y a-t-il plusieurs raisons à cela. Chrétienne, elle fait passer le salut de l'âme avant le bien-être du corps et il y a sans doute chez elle quelque chose de ce mépris chrétien pour la chair. C'est ce qui explique – en y ajoutant le sens de la provocation – qu'elle raconte n'avoir pas prié à Lourdes pour sa guérison mais pour le succès de son œuvre : « j'ai prié pour le roman auquel je travaillais à l'époque, *pas pour mes os dont je me soucie moins*[8], et il me semble que mes prières ont été entendues puisque j'ai terminé le livre[9]. » Il semble, en outre, que la souffrance n'entraîne pas de révolte contre Dieu car elle est perçue comme obéissant à un plan supérieur : « toutes ces souffrances font partie d'un domaine plus vaste ; les épreuves de chacun d'entre nous doivent aboutir au bien commun. C'est un mystère qui se rattache à la souffrance du Christ[10] » Flannery O' Connor semble s'inscrire ici dans la tradition chère à Huysmans et à Léon Bloy de la « substitution » des douleurs selon laquelle certains rachètent par leurs souffrances les péchés des autres, tous étant indissociablement liés en tant que membres du corps du Christ.

A ces tentatives pour comprendre la parcimonie des réflexions sur la souffrance il convient sans doute d'ajouter une particulière résistance à la douleur qui permet à l'écrivain, un an avant sa mort, de résumer : « pour ma part, je n'ai guère souffert dans la vie et n'en connais pas plus long que le premier venu sur la rédemption[11]. » Rares sont, en effet, les aveux de faiblesse qui s'échappent furtivement comme dans ce post-scriptum : « vos prières sont les bienvenues. Je suis malade d'être malade[12]. » Trop s'apitoyer sur soi-même serait aussi déroger à ses devoirs de chrétien et glisser vers le péché d'amour propre.[13] » C'est cet oubli

de soi porté à son plus haut point qui explique que la dernière lettre de Flannery O' Connor ne soit pas le message d'une agonisante mais un mot réconfortant destiné à une amie qui s'alarmait d'avoir reçu des coups de téléphone anonyme...

Un des signes les plus sûrs de la hauteur que Flannery O' Connor avait gagnée face à la maladie réside dans le sens de l'humour qui égaye les pages de sa correspondance. S'y révèle une extraordinaire force de caractère car il faut bien du courage pour ne pas se laisser abattre lorsqu'un miroir renvoie de votre visage gonflé par la cortisone le reflet d'une face de lune. A défaut de tenir la maladie en échec, l'humour la tient à distance, il la défie. Comme on utiliserait pour résister ses cartouches d'artillerie, l'écrivain se défend de ses avanies en déployant les moqueries : « ces temps-ci, je me porte plutôt bien, sauf que je suis quasiment chauve au sommet de la tête et que mon visage ressemble à une pastèque[14]. » Il n'y a rien dont elle ne soit capable de rire jusqu'à ses béquilles en aluminium. Au-delà des dommages physiques, alors que tout la pousserait à se plaindre d'une vie pauvre en divertissements, elle note avec humour et dans le plus parfait détachement : « je ne peux prétendre à aucun péché intéressant ni agréable (j'ai très fort le sens du diable), mais je n'ignore rien des variétés de fautes mineures : la vanité, la gloutonnerie, l'envie, la paresse, et pour tout dire mes vertus sont aussi timides que mes vices.[15] » On serait presque tenté de voir dans cet humour à l'intention des correspondants cette politesse du désespoir dont parle Boris Vian mais ce serait oublier un peu vite que pour Flannery O' Connor le désespoir était un péché.

Ces nombreuses paroles légères qui semblent vouloir ôter au mal toute sa gravité autorisent à

lire la correspondance de Flannery O' Connor comme un art de vivre avec la maladie. Comment rester alerte et enjouer, comment réussir à ne pas s'apitoyer sur soi-même ? Les réponses qui se dessinent au fil des pages de la correspondance ont pour noms curiosité, ouverture à autrui ou encore créativité. Certes, il convient de l'avouer, la curiosité de Flannery O' Connor n'est pas une curiosité tous azimuts. Le lecteur de la correspondance est même surpris de découvrir cette jeune femme d'une intelligence supérieure à la moyenne remarquablement fermée à certains sujets. Le féminisme l'indiffère, James Baldwin et ses discours pontifiants sur l'intégration des noirs l'insupporte. On note de même pendant de longues années – avant que des religieuses ne lui offrent un tourne-disque – une parfaite incuriosité à l'endroit de la musique, qu'elle soit moderne ou classique. Elle refuse également de lire ses contemporains de la *beat generation* qu'elle taxe de faux mysticisme mais abstraction faite de ces rebuffades, c'est avec une joie presque enfantine qu'elle s'enthousiasme pour toutes les inventions qui lui permettent de s'ouvrir au monde sans devoir quitter son domaine d'Andalusia. Elle accueille ainsi avec jubilation le téléphone, « une invention formidable », elle passe le permis de conduire et fait l'acquisition d'une voiture. On lui offre une télévision ; elle se passionne pour les émissions sportives, notamment les courses automobiles, et discute des mérites des champions du moment comme Fireball Roberts. Toutefois, cette curiosité pour le monde extérieur qui l'empêche de s'abîmer dans la contemplation de sa souffrance, prend le plus souvent la forme d'une attention personnelle à autrui. Flannery O' Connor répond à tous ceux, connus ou inconnus, qui lui écrivent et s'amuse plus qu'elle ne s'agace du dérangement mental de bien des maniaques de la plume. Non sans malice mais également non sans pertinence,

un critique a déclaré que « n'importe quel dingue pouvait lui écrire [16] ». Sans doute – et ce malgré quelques réponses furieusement sarcastiques – cette attitude tient-elle à la charité chrétienne (« vous aurez trouvé le Christ quand vous vous souciez de la souffrance des autres et pas de la vôtre ») mais elle dénote aussi une véritable soif de contacts avec le monde... sans oublier que « les dingues », souvent des estropiés de la vie qui comme ses personnages cherchent leur salut sans le trouver, constituent une formidable source d'inspiration littéraire. Avec son oblativité coutumière, Flannery O' Connor prodigue donc généreusement ses conseils littéraires, spirituels ou simplement amicaux à ses correspondants.

Lorsqu'il lui arrive – ce qui est fréquent – de correspondre avec des jeunes gens qui veulent faire carrière dans l'écriture, elle ne cesse de leur rappeler la nécessité pour être créatif de s'astreindre à une discipline régulière quand bien même les deux heures passées devant la machine à écrire ne déboucheraient que sur quelques lignes juste bonnes pour la corbeille à papier. Selon elle, l'inspiration finit toujours par souffler un jour et il convient ce jour-là d'être assis à sa table de travail. Sur le mystère de sa propre créativité dans l'isolement d'une ferme du Sud profond, la correspondance fournit des éclairages intéressants.

Le lecteur constate tout d'abord que la vie de Flannery O' Connor n'est pauvre qu'au regard de celui qui la contemple d'un œil profane. La romancière, elle, ne se plaint jamais ni du vide ni de l'ennui de son existence car la foi est à ses yeux d'une extraordinaire richesse. C'est à proprement parler une nourriture spirituelle, d'où sa mise en garde à une amie qui a décidé de tourner le dos à la religion : « ce qui me désole, c'est que votre vie va s'en trouver appauvrie et

votre énergie réduite.» La foi est, en effet, pour Flannery O' Connor une espèce de carburant qui fait, entre autres, fonctionner le moteur de l'écriture. Ce n'est toutefois pas son unique source d'inspiration. Elle ne vit pas, en effet, complètement isolée dans sa ferme d'Andalousia. Il y a autour d'elle sa mère Regina, des métayers qui se succèdent et sur qui l'on ne peut jamais compter, enfin des domestiques noirs qui essaient régulièrement de s'entretuer. Le lecteur reconnaît au fil des lettres bon nombre des personnages des romans et nouvelles car c'est autour d'elle que Flannery O' Connor trouve ses modèles vivants. Elle ne parle pas de la routine rurale mais du «spectacle de la ferme» dont elle ne se lasse pas. Contrairement à ceux qui pensent qu'il est nécessaire de se couper de ses racines pour faire preuve d'originalité, l'écrivain prône le retour aux sources et l'enracinement dans le terroir. Elle n'est donc pas prisonnière du Sud. Sa ferme de Géorgie est, au contraire, le préalable à son épanouissement littéraire et c'est fort logiquement là qu'elle puise la matière de son œuvre. Plus jeune, elle avait obtenu une bourse qui l'avait obligée à séjourner à New York, un séjour qui ne lui a laissé aucun regret: «j'ai dû revenir au foyer et c'est là que j'ai écrit ce que je pouvais produire de meilleur[17]». Plus loin, elle ajoute: «je ne veux pas dire qu'il faut revenir chez soi pour écrire de la littérature «sudiste» mais qu'il importe de retrouver ses racines, son territoire, la société que l'on connaît et dont on fait partie, des gens qui existent en chair et en os, pas seulement en esprit.[18]» Ses observations ne se limitent, du reste, pas aux gens du Sud mais s'étendent à tous les animaux de sa ferme, canards de Barbarie, oies de Chine, vaches, mulets et surtout aux paons à qui va sa préférence. Le lecteur apprend ainsi que le paon pousse cinq cris différents.

Parmi les points de vue les plus originaux sur la création artistique que Flannery O' Connor développe dans sa correspondance, il en est un qui explique pourquoi l'irruption de la maladie à l'âge adulte n'a pas été vécue comme une diminution ni une limitation. Selon l'écrivain, quiconque écrit ne fait jamais que puiser dans son enfance, dans cette époque où, oisif, on est entièrement disponible au monde: «tant de choses dépendent de ce que l'oreille a capté et je ne crois pas qu'on assimile parfaitement ce qu'on entend au-delà de 20 ans, les nouvelles manières de parler ou de vivre[19].» Il reste toutefois le mystère de l'écriture prenant pour objet ce que l'écrivain n'a pas connu. C'est là la puissance mystérieuse de l'imagination qui explique sans doute en partie l'intérêt de Flannery O' Connor pour le portait d'Emily Brontë par Mauriac. Dans sa ferme de Géorgie, n'est-elle pas comparable, en effet, à cette femme à l'imagination romanesque fertile dont, toute la vie, l'horizon s'était limité aux marécages de son sol natal ?

Bien qu'à travers la correspondance Flannery O' Connor fasse preuve d'une créativité que la maladie ne parvient guère à entamer, l'écrivain n'occulte pas pour autant ses traversées du désert, ses périodes de sécheresse artistique et ses nuits de l'âme créatrice. Le lecteur suit ainsi comme le flux et le reflux de la marée les va-et-vient de l'inspiration: «j'écris tous les jours mais, pour Dieu sait quelle raison, la mayonnaise n'a pas encore pris. S'il vous plaît, priez pour qu'elle prenne. Parfois, cela n'arrive pas[20].»

L'amour fait partie de ces sujets pour lesquels la mayonnaise semble avoir eu quelque mal à prendre. «A», une de ses correspondantes dont on ne connaît que l'initiale, lui fait remarquer que dans ses nouvelles «on trouve l'amour qui

unit l'homme à Dieu mais jamais celui qui naît entre deux êtres humains[21].» Effectivement, l'amour est bel et bien dans l'œuvre comme un absent, comme un blanc témoin peut-être là des limites de l'imagination créatrice. Flannery O' Connor a beau se défendre, sa plaidoirie n'est guère convaincante et c'est peut-être ici que la correspondance livre à mots couverts l'un des drames intimes de l'écrivain, peut-être aussi douloureux que la maladie dont il est sans doute indissociable. Le choix de certains mots montre que l'écrivain n'était pas aveugle à ce qui était susceptible d'éveiller le désir, ainsi cette description de son auditoire lors d'une conférence dans une université: «25% de bouillants garçons, 25% de nymphettes[22]» mais l'amour est bel et bien resté un champ en friche, un manque qui, dans une correspondance marquée par la pudeur, parvient à arracher cet aveu en forme de soupir: «s'il vous paraît évident à la lecture de mes nouvelles que je n'ai jamais consenti à être amoureuse de quelqu'un (...), j'en conclus simplement qu'on peut avoir les yeux crevés par une inexactitude historique. Dieu m'est témoin que j'y ai souvent consenti[23].» Toutefois, sitôt passé son bref aveu d'un désir inassouvi, Flannery O' Connor se ressaisit et passe à autre chose. Elle retrouve immédiatement son attention au monde, sa curiosité des autres et son espièglerie. C'est peut-être cela «l'habitude d'être», titre donné par Sally Fitzgerald à la correspondance en souvenir d'un livre de Jacques Maritain, *Art et scolastique*, que Flannery O' Connor avait oublié lors d'une visite. Au sens scolastique du terme, *l'habitus* n'a rien à voir avec la routine ni la morne répétition, c'est une attitude à adopter, une disposition de l'esprit qui se travaille et qui chez Flannery O' Connor consiste à faire en toutes circonstances contre mauvaise fortune bon cœur. C'est, du reste, ce qui fait de *L'habitude d'être* un li-

vre à lire dans les moments d'abattement et de nuit de l'âme car Flannery O' Connor y livre une vivifiante leçon de courage. Moins de deux mois avant sa mort, alors qu'elle n'avait plus la force de téléphoner, elle concluait l'une de ses dernières lettres par ces mots: «Courage et allons-y gaiement[24]!»



Notes:

[1] *Letters of Flannery O' Connor. The habit of being*, traduit en français par Gabrielle Rolin sous le titre *L'habitude d'être*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 2004, p. 48.

[2] P. 60

[3] p. 330

[4] p. 133.

[5] Ibid.

[6] p. 265

[7] p. 387.

[8] C'est nous qui soulignons.

[9] p. 330

[10] p. 359-360

[11] p. 353

[12] p. 390

[13] p. 296

[14] p. 57

[15] p. 82

[16] p. 15

[17] p. 172

[18] p. 318

[19] p. 172

[20] p. 314

[21] p. 259

[22] p. 161

[23] p. 137

[24] p. 395

Jean-Paul GAVARD-PERRET

Duras, tout compte fait



Marguerite Duras

Souvenons nous

Souvenons nous de la mélancolie particulière de Duras : celle qui économise le cri.

Souvenons-nous du regard de Delphine Seyrig ouvert sur rien, tel un centre pâle du rayonnement noir dont l'aube éteinte s'avance sur le monde.

Souvenons nous de la dépression de l'auteur de *Moderato Cantabile* : non seulement le lointain mais le proche ont disparu.

Disparu dans l'intraversable et dans l'indicatif du jour.

Plus avant, la masse des eaux du Gange tombe en gouttes immenses sur les terres et les squelettes qu'elles noient de l'unique fenêtre du monde – entendons celle de l'enfance.

Duras ainsi figée dans l'attente du déjà su. Et depuis toujours accompli.

Se demander qui à travers elle parle ? Qui parle dans ce qui subsiste de ses souvenirs où le monde était à la fois trop grand et trop petit ? Ses mots sont donc les enfants du silence. Mais ce silence lui appartient, ce n'est pas seulement celui de l'immense chaos et de la grande nuit antérieure.

D'Elle – l'autre, mère appelée secrète – elle est non la fille ou le fils mais le fil. Elle est devant elle sans visage s'avançant sur elle-même. D'Elle elle a reçu la nuit où les ténèbres reprennent déjà leur emprise dans l'antique con-

fusion originelle.

La lumière d'un tel départ ne déchire pas la nuit

La nuit devient demeure, crâne sur les grandes moraines délavées par les pluies tropicales.

Désert du temps de l'enfance dans un si long présent et – pour un temps – un si insistant avenir. Derrière elle.

Oui, derrière Duras, quel désespoir la secourait ?

Souvenons nous de son impression de vivre à découvert sur le néant en complice du destin. Vaincue, vainqueur. A l'aide de points d'appuis. Mais s'adossant sur qui, sur quoi ?

Sinon Elle, ça,

l'impitoyable pureté du ciel dans le regard du jour là où il y avait déjà dans les paysages la négation du il y a.

Vide peuplé d'alors.

Tenait-il à elle ce paysage qui exhibait ses plis où se répandait comme du sperme l'écriture de son écriture verte !

Plus tard, en Normandie, la nappe des avoines et des pommes de terre jusqu'à l'orée des bois. Cris des oiseaux nocturnes (hululements de chouette qui lui glaçaient le sang y laissant infuser de mauvais présage) dans l'entonnoir de la lune.

Mais ces cris, les a-t-elle vraiment perçus ? Dans l'onde verbale elle préservait la perte de l'ouverture première.

Entendre alors ce qui fut pour elle de l'éten- due :

l'espace qui s'étend en soi-même, immense, sans mesure, à la hauteur de l'horizon de ses lointains.

Etendue elle se laissa prendre. Y prit goût -

pour un temps. Histoire de savoir, faire et dé- faire.

Mais il s'agissait chaque fois d'un désert dans l'absolu de l'image qui se lève, ouvrant le jour du monde à la nuit dans le rêve de devenir sans mémoire.

Le redoutant toutefois encore plus : être sans parole c'est se priver de parole.

Souvenons nous.

Duras n'ayant cesse, jusqu'en son « cinéma », d'éviter la traîtrise de la métaphore.

Seule l'image parle le creux sur l'écran de son propre silence.

Tandis que sous ses feuilles empilées elle espé- rait ne pas trouver un acte de naissance.

Elle n'espérait pas non plus trouver le rien. Et soudain ce qu'elle découvrit, plus que l'espace, ce fut le temps :

le temps du vide impliqué dans toute stupidité de vie, en la tension de l'existence puisque sans l'autrefois elle aurait été, en métropole, ici- même, autrement.

Autrement autre mais otage du ventre qui lui donna la vie, qui lui donna la mort en consé- quence.

Comprendre soudain que la mélancolie de Duras, si elle suppose les autres, ne cherche pas à les rejoindre.

Elle les éloigne dans une émotion particulière qui les volatilise.

Elle suppose la marge d'avec les autres, d'avec soi. Elle devient la manière particulière de la femme, arrachée mais plantée au néant, qui cherche l'issue dans des perpétuelles relances superficielles dont la feinte de réalisation n'est qu'une calamité (laissant des cadavres sur son passage) puisqu'elle s'évapore dans l'instan- tané.

Manque et mélancolie: l'un ne va pas sans l'autre.

L'une est l'horizon de l'autre, l'autre la verticale de l'une.

Tréfonds et horizon d'un même néant. Il est ainsi tramé. Il lui resta à boire pour oublier.

Bouteille et whisky; monolithe et brouillard. Duras assiste alors à elle-même sans y être. Plus de rythme. En cet espace sans temps le lieu est sans instant.

A chaque jour suffit ainsi sa peine.

Savoir alors si Duras, à ce point, se demandait encore si la stupeur de naître était semblable à l'étonnement du mourir.

Ainsi dès l'origine, la fin du monde mais aussi sa réversion dans le processus créateur.

Les eaux tombent d'en bas. Ciel et terre dans la même lumière argentée.

Retournement en deçà du commencement. Le monde est une image. Une image vouée au passé absolu qui là où elle génère régénère la mélancolie, l'ouvre à la création.

Alors qu'en est-il de Duras sinon rien d'autre que cette image où se rêvent les choses là même où il n'y a pas d'au-delà à la plainte sinon le chant ?

Il relève les distances dans la profondeur du champ et aussi celle du temps. Le temps ! Le problème et son inverse: absolu passé de la mélancolie.

Et Duras la sublimant, désertant son désert, existant dans le hors, le trou d'attente et d'attente.

Soudain alors une autre chanson se casse, une autre chanson dont elle haïssait l'emphase: « avec le temps va tout s'en va »...

Duras attachée à son néant mais ne se remettant pas qu'à lui, rejoignant son passé dans un sein – mais n'importe lequel. Pas le maternel qui n'a jamais pu mater, le prénatal, la matrice anonyme de la terre tropicale et celle, fluide, du Pacifique d'où la mère pensait faire émerger un sol plus ferme, moins malléable mais finissant dans l'incommençable.

Incommensurable trène.

Le monde alors comme une forêt humide et une bananeraie d'où surgit entre les feuilles immenses et lourdes de pluie son chevalier à la mort:

L'amant. Celui qui ne daigne par voir le sablier dont le sable s'écoule ailleurs qu'en son présent.

Duras.

Duras chante. Geint à l'intérieur. Silence que silence que des mots, répétés, finiront par habiter.

Duras soudain ouverte. Jambes écartées. Mais pas pour elle – sachant calculer son compte dans l'énigme accumulé.

Sauvée pourtant par son pur appel – celui qui n'emporte rien avec soi. Lancée déjà par l'à-peine adolescente perdue lorsque la trame du temps se déchira.

Elle ne peut l'appeler à venir. Elle l'appelle avenir. Son nom caché, son nom Venise dans Calcutta déserté.

Mais cet appel fait déjà appel de ce qu'il épelle: l'absence dit-elle.

Mais non pas lointaine. L'absence appelée à venir. L'absence sèche.

Pas à pas qui s'installe. Malgré tout. Malgré «eux» qui furent le lien de son absence. Mais qui appelle le vide. Elle l'épelle, le reprend.

Scansions immenses.

Buvant le whisky du Léthé, puis l'alcool à brûler de l'oubli pour retrouver la lumière et le naufrage. Se relevant la nuit pour ça ne pouvant attendre l'aube crapoteuse aux doigts de craie sous un ciel pie.

Les cauchemars se diluent peu à peu. pour un temps. Puis repousse comme du chiendent. A midi les arbres rajustent leur tignasse, le chat quitte sa retraite.

Dans la faille du blanc, dans la brèche du barrage où s'est dé faite l'unique image du monde. De l'eau dormante à l'eau bouillonnante. Du Gange à la Seine, faille ouvrant à l'appel du vide. Au vide à combler (rien mieux que l'eau pour le faire mais elle ne peut le révéler). Alors écrire dit-elle.

Tout ce vide non à combler mais à colmater. Mot à mot. Jeu du monde dessinant son destin. Le filmer. L'écrire. Jusqu'à plus rien qu'à peine, à peine. Entendez le dernier mot. Ecrire dit-elle. Ecrire ne sauve rien. Ecrire sauve le rien.

Marguerite Duras, *India Song suivi de Césarée, Les Mains négatives et Aurélia Steiner (Melbourne et Vancouver)*, Benoît Jacob Vidéo, Paris.



Ela GRYZBEK

Une dimension différente



A part l'imagination, l'intuition, la réflexion, la vision créatrice astucieuse capable de donner à une forme une touche artistique, l'artiste a aussi d'autres valeurs : le temps et le caractère inévitable de sa déchéance.

Ela Grzybek en est un excellent exemple. Représentative des pastellistes contemporains, elle utilise aussi la gouache, la peinture à l'huile, la sculpture, le design de vêtements dans le prêt-à-porter et la haute couture.

Elle s'inscrit de par sa naissance dans la magie et le charme des paysages de Podlasie.

Sa créativité et ses créations démontrent que le monde est en mouvement permanent, en changement, en métamorphose, en interactivité. Il ressemble à un kaléidoscope gigantesque avec un nombre infini de petits morceaux de verre qu'elle installe dans les images de nos pensées, de nos envies et de nos passions.

Les thèmes cycliques de ses images naissent de son amour du paysage, des objets, des rêves, des plantes, des voyages et de la femme.

Ela Grzybek préfère l'intimité de l'expression créatrice d'où son goût pour le pastel. La finesse, la brume, le jeu de la lumière qui dissout la palette de couleurs presque jusqu'à la monochromie est une illusion de la non-existence de la réalité créée.

Après ses paysages aux pastels l'auteur entre dans une dimension différente – la peinture de chevalet où elle cherche un nouveau défi. La technique d'une mise à plat fine des couleurs, la texture naturelle de la toile, la clarté, la luminosité, la presque transparence des valeurs par le mélange des clartés, l'effacement des contours, la réticence vis à vis de la linéarité, et le refus des lois de la perspective donnent à l'oeuvre un style propre et unique que l'on peut étiqueter comme hétérogène.

Sur ses toiles des personnages se distinguent dans une dignité solennelle, dans une représentation iconographique de fresques tandis que d'autres donnent l'impression de passage, de légèreté qu'ils semblent être le produit de notre imagination.

On devine, dans les peintures à huile de Mme Ela Grzybek, les influences picturales et poétiques de Marc Chagall et sa fascination pour le caractère sacré des peintures de Jerzy Nowosielski.

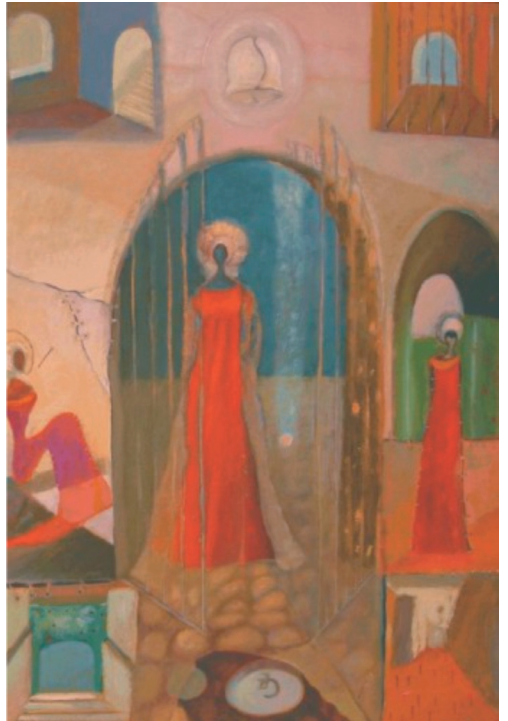
La chaleur de la signification littérale et métaphorique dans les toiles a toujours exacerbé son enthousiasme et l'a incitée à chercher une nouvelle expression des rêves, des émotions et des conclusions connexes à sa perception du monde tel qu'il est.

Une autre facette créative de Ela Grzybek est montrée avec trois panneaux en plastique installés sur une scène dévoilant un mystère de formes spatiales tissées. Le premier panneau est placé de manière à jouer avec sa matière, ses propriétés et sa structure de plastique.

L'artiste choisit une expression à la fois intellectuelle et spirituelle dans son travail.

Elle préfère des formes plus grandes qui à son avis, coupent, organisent et sculptent l'espace de manière plus franche.

Comme modéliste elle crée des vêtements qui sont la base d'happenings et de performances. Son intérêt pour la mode et son engagement sont directement liés avec les autres disciplines plastiques comme la matière, la couleur et la couture.









Benoît PIVERT

Ingeborg Bachmann le désespoir en sourdine



Ingeborg Bachmann

Il est des vies que la mort transforme en mythe. Ce fut le cas pour la romancière, nouvelliste et poétesse autrichienne Ingeborg Bachmann née le 25 juin 1926 à Klagenfurt en Carinthie. L'incendie de son appartement romain en septembre 1973 et la mort qui s'ensuivit firent couler beaucoup d'encre car Ingeborg Bachmann était considérée alors comme l'une des figures emblématiques de la littérature autrichienne d'après-guerre. Son œuvre avait été, du reste, couronnée en 1965 par l'attribution du prix Georg Büchner, plus haute distinction des lettres allemandes. Il convient de dire que les circonstances qui entourèrent sa mort étaient enveloppées d'un épais brouillard de mystère. On soupesa longtemps les thèses contradictoires de l'accident et, pour reprendre les mots de Stig Dagermann, celle de « l'accident de travail de l'écrivain : le suicide » – sans soupçonner qu'au fond les deux pussent être intimement liés.

On sait aujourd'hui que si l'appartement prit feu, c'est parce que l'écrivain, anesthésiée par la centaine de comprimés de tranquillisants dont elle s'abrutissait, ne sentait plus les brûlures lorsque sa cigarette tombait sur sa peau. Dans la nuit du 26 septembre 1973, sa chemise de nuit prit feu et avec elle l'appartement, le nylon se fondit dans la chair et la femme de lettres fut admise à l'hôpital romain Sant' Eugenio, un tiers du corps brûlé au deuxième et troisième degré. Voilà pour la thèse de l'accident. Toutefois, quoique gravement atteinte, ce n'est

pas à ses brûlures que succomba Ingeborg Bachmann le 17 octobre suivant. Sa peau se cicatrisa normalement mais l'écrivain mourut en proie à des accès épileptiformes, les médecins n'étant pas parvenus pas à reconstituer à temps le cocktail de Médomine, de whisky et de Séresta que l'écrivain avait coutume d'ingurgiter. Ils furent impuissants à la sauver et elle mourut tel un drogué en manque. En ce sens il est aujourd'hui possible de dire qu'Ingeborg Bachmann n'est pas morte, victime de l'incendie de son appartement mais bel et bien victime de sa toxicomanie. Voilà qui vient conforter la thèse du « suicide ». En effet, même si le soir fatidique l'écrivain n'avait pas choisi de mettre fin à ses jours, son intoxication quotidienne était-elle autre chose qu'un suicide à petit feu ?

La nouvelle des circonstances de sa mort fut un choc pour tous ceux qui ne connaissaient d'elle que le visage de la femme radieuse, riant aux éclats à Bayreuth, faisant son marché dans les rues de Rome, lisant le journal sur la terrasse de son appartement de la *via Bocca di Leone* ou tenant une cigarette à la main avec un faux air de Romy Schneider. On savait certes que sa vie sentimentale – et notamment sa relation avec l'écrivain suisse Max Frisch – avait été une succession d'échecs qui lui avait inspiré des œuvres sombres comme la pièce radiophonique *Le bon Dieu de Manhattan* (1958) ou encore le roman *Malina* (1971), œuvres dans lesquelles immanquablement l'homme, trop attaché aux réalités matérielles de l'existence, désertait, incapable de suivre la femme au paroxysme de la passion, dans ces zones où l'air se raréfie comme dans cette chambre d'hôtel au dernier étage d'un building dans *Le bon Dieu de Manhattan*. Malgré cette noirceur dans la peinture d'une impossible conjugaison des sexes on avait sous-estimé le désespoir de l'écrivain. On ne savait pas à l'époque que, lorsque Ingeborg Bachmann se rendait dans une ville pour

se livrer à une lecture publique de ses œuvres, il advenait – comme un jour à Bonn – qu'elle obligeât les organisateurs à l'accompagner de pharmacie en pharmacie en quête de son cocktail de drogues tandis que dans la salle le public s'impatientait[1]. Peut-être aussi avait-on sous-estimé la profondeur de sa souffrance car jamais dans ces œuvres elle n'adoptait de posture tragique. C'est au contraire une espèce de désespoir en sourdine qui s'exprimait lorsque l'on prêtait l'oreille, sans pathos certes mais pourtant ravageur comme en témoignent deux des nouvelles de son dernier recueil, *Trois sentiers vers le lac*[2] (Simultan, 1972).

Dans le récit intitulé *Problèmes, problèmes*, Ingeborg Bachmann livre le portrait de Beatrix, une jeune femme de 20 ans chez qui la lucidité n'a pas attendu le nombre des années. Malgré son jeune âge, elle a déjà entrevu l'inanité de toutes les entreprises humaines. Elle se refuse donc à travailler car elle n'a aucune envie de passer huit heures par jour parmi des gens qui sentent mauvais. L'amour, elle l'a relégué au rayon des mythes invraisemblables et n'entretient donc avec Erich, un homme marié, qu'une relation platonique. Coucher avec lui représenterait « une trop grande fatigue[3] ». Tout ce qui fait vibrer le reste de l'humanité et l'humanité elle-même se heurtent à son indifférence. Elle confie à Erich : « Tu sais, ce que fait le reste de l'humanité m'est égal, qu'il se lave ou non, LSD ou pas, qu'il se crève pour trois fois rien ou qu'il se balade en stop, tous, ce reste de l'humanité, oui, ce reste, je les trouve drôles et rien de plus, aussi bien les uns que les autres, je suis incapable de prendre position. Ça m'est égal, tu comprends[4] ». Elle n'a bien sûr pas la naïveté de penser qu'il lui suffirait de changer de décor pour laisser derrière elle sa neurasthénie. C'est pourquoi, elle ne quitte presque jamais l'appartement viennois de sa

tante dans lequel elle survit grâce aux subsides de sa mère. Manifestement, Beatrix ne veut pas devenir adulte car ce serait accepter trop de compromis, trop d'engagements, trop de responsabilités et elle en serait bien incapable, elle pour qui un simple rendez-vous ou le choix d'une paire de bas constituent déjà une véritable torture. Sa stratégie de survie, c'est la fuite. Beatrix a fait du sommeil un art de vivre ou plus exactement un art de se soustraire à la vie dans une sorte d'oblomovisme à l'autrichienne : « il ne lui venait plus jamais à l'idée d'avoir une relation avec un homme, et son aversion pour cette atroce normalité à laquelle tout le monde se soumettait coïncida avec la découverte d'une perversion : son sommeil fétichiste. Perverse, oui, elle au moins était quelque chose de particulier parmi ces fous normaux. Vraiment perverse. Tout le reste était un tel gaspillage de temps, et l'effort de se déshabiller et de s'habiller était si pénible, mais tout de même pas comparable à cet abandon au profond sommeil avec lequel elle s'était familiarisée, dont elle était familière même tout habillée et en chaussures sur son lit. Après bien des enfantillages anciens provoqués par la curiosité et après tout ce qu'elle considérait aujourd'hui tout bonnement comme largement surestimé, le sommeil était devenu un accomplissement, il méritait qu'on lui consacre sa vie[5] ». Beatrix a donc résolu de dormir sa vie à défaut de la vivre.

Par instants, Beatrix n'est pas sans évoquer *L'ennui* de Moravia. Comme le héros du roman, elle se sent soudain entourée d'objets qui ont perdu toute évidence à ses yeux, dont le sens s'est comme dissolu, ne laissant place qu'à un sentiment d'absurdité des êtres et des choses : « elle était debout devant le miroir de la salle de bains avec les deux robes et elle essayait d'établir une liaison entre elle-même et les robes. »[6]

Peut-on dire de Beatrix qu'elle est dépressive ?

Plusieurs choses y inclinent, son état d'épuisement permanent, cette perception de la vie comme « un fardeau » et comme « atroce », enfin cette fuite dans le sommeil, refuge des neurasthéniques. Toutefois alors que le dépressif est le plus souvent accablé par un sentiment de nullité intérieure, Beatrix passe sa vie dans les salons de coiffure et d'esthétique à se faire pomponner par des mains expertes pour ressortir pimpante. Mais ce qui pourrait passer pour du narcissisme n'est-il pas bien plutôt l'aveu d'une *faillie* narcissique qu'il faut impérativement combler avec l'assistance des coiffeurs, manucures, pédicures pour pouvoir soutenir enfin l'image de son propre visage dans un miroir ?

À ces hypothèses diagnostiques, il convient sans doute d'ajouter une immaturité affective qui contraste étrangement avec la maturité intellectuelle du personnage, mais comment ne pas voir dans cette perversion pour le sommeil, le confort du lit semblable au ventre maternel, une régression infantile que confortent les visites hebdomadaires chez le coiffeur et l'esthéticienne, là où le plus grand bonheur de Beatrix est de redevenir un enfant que l'on coiffe, que l'on masse et que l'on bichonne dans des chaussures et des peignoirs rose bonbon aux couleurs de l'enfance. Mais il ne faut pas s'y méprendre, derrière l'apparente futilité se cache une angoisse existentielle. Le mal être qui hante Beatrix est une égale incapacité à vivre et à mourir qui la condamne au *no man's land* du sommeil, cet état dans lequel on ne vit pas plus que l'on ne meurt vraiment : « il était sûr qu'elle ne se tuerait jamais, et malgré tout elle avait certainement beaucoup plus peur de la vie, carrément une peur bleue »[7].

Respectant jusqu'au bout la psychologie de son personnage, Ingeborg Bachmann imagine pour sa nouvelle un dénouement conforme à une vie dénuée d'événements. Beatrix se rend un beau

jour chez René, son salon de coiffure et d'esthétique préféré. Horreur, elle se voit confiée aux mains d'une nouvelle maquilleuse. Après bien des appréhensions, elle se découvre dans le miroir, atterrée : « elle n'était pas aveugle et elle le voyait bien, des lignes irrégulières et trop épaisses, trop de noir, c'était une véritable catastrophe »[8]. Elle ressort du salon horrifiée : « A la vieille dame des toilettes, elle dit : C'est une catastrophe. Tout est fichu. Les êtres manquent tous tellement de délicatesse ! »[9]. Dans une existence sans histoire, un maquillage raté prend, en effet, des allures de tragédie qui vous fâche davantage encore avec le destin mais, au fond, derrière la futilité des cosmétiques, la vie de Beatrix, marquée par l'impossibilité de croire au bonheur en dehors de son lit, n'est-elle pas dans sa désespérante vacuité un véritable *destin tragique* ?

C'est un autre destin tragique qu'Ingeborg Bachmann a choisi pour figurer au centre d'une nouvelle du même recueil intitulée *Les yeux du bonheur* et dédiée au psychanalyste allemand Georg Groddeck. Miranda, l'héroïne, partage le quotidien de Josef dans un appartement de la *Blutgasse*, dans le Ier arrondissement de Vienne. Depuis longtemps, Miranda souffre de problèmes de vue. A une époque, elle a envisagé d'emporter partout avec elle ses ordonnances de manière à pouvoir en tous lieux et en toutes circonstances se faire reconstituer une paire de lunettes. Puis elle a baissé les bras. Aujourd'hui, au premier diagnostic s'ajoute celui d'astigmatisme et de vision déformante. Il arrive que cela l'angoisse mais il advient de plus en plus souvent qu'elle considère ses troubles oculaires comme « un don du ciel »[10] car, à l'inverse des autres mortels, Miranda a la chance que la réalité ne lui parvienne qu'à travers le prisme déformant de son infirmité. Les arêtes perdent de leur tranchant, les angles

s'arrondissent et les visages s'adoucissent. Elle est donc mieux lotie que les milliards d'êtres humains qui « supportent ce qu'ils voient et sont obligés de regarder »[11]. Qui sait si ce n'est pas, du reste, à cette acuité visuelle déficiente que tient le succès de son couple ? Miranda croit certes que son amour pour Josef ne diminuerait pas même si elle le voyait de près. Pourtant, elle avoue préférer éviter de voir avec netteté ses dents jaunies et le contour de ses yeux raviné de rides. C'est peut-être même ce flou artistique qui a permis au couple de se former car Miranda soupçonne que bien des oculistes auraient secoué la tête en voyant Josef.

Tout comme sa vision partielle et déformante lui permet de supporter le visage de son mari, son handicap – qui est plutôt son privilège – lui permet d'affronter « l'enfer du monde »[12] : « Miranda, du regard, peut pénétrer l'enfer. Cet *inferno* n'a jamais cessé pour elle de perdre son horreur. C'est pourquoi, toujours sur ses gardes, elle regarde prudemment autour d'elle dans un restaurant avant de mettre ses lunettes pour lire la carte, ou bien dans la rue, quand elle fait signe à un taxi, car si elle ne fait pas attention, son champ visuel laisse entrer ce qu'elle ne peut plus oublier : elle voit un enfant estropié ou un nain ou une femme amputée d'un bras, mais des figures comme celles-ci ne sont jamais que les plus criardes, les plus frappantes au milieu d'une accumulation de visages malheureux, hargneux, maudits, marqués par les humiliations et les crimes, faces inconcevables même en rêve. Et leurs effluves, cette émanation globale de laideur lui font venir les larmes aux yeux, le sol se dérobe sous ses pieds, et pour que cela ne se produise pas, elle lit rapidement la carte et tente, vive comme l'éclair, de distinguer un taxi d'une voiture particulière, puis elle ôte ses lunettes, elle n'a besoin que d'une petite information. Elle ne veut rien savoir de plus »[13].

Comme on le voit, plus encore que de ses troubles visuels, Miranda souffre d'une hyperesthésie douloureuse qui lui rend insupportable l'émétique spectacle du monde. Elle voudrait mettre une telle distance entre le monde et elle-même qu'il lui arrive parfois de souhaiter que son acuité auditive décline à son tour. Elle échapperait ainsi à l'insoutenable vacarme des radios et des télévisions ou encore aux jappements des jeunes chiens. Mais un sort «cruel» a voulu qu'elle entende et qu'avec ses lunettes elle voie. Porter ses lunettes toute une journée, c'est donc pour Miranda s'exposer à la torture. Aussi n'est-ce pas un hasard si elle s'ingénie à égarer régulièrement ses trois paires de lunettes. Sans cet artifice, au contraire, elle parvient à se composer à partir de son environnement un paysage intérieur radieux :

«Elle agrandit, réduit, dirige l'ombre des arbres, les nuages et admire deux boules d'un vert moisi parce qu'elle sait que cela doit être l'église Saint-Charles»[14].

Son «handicap» visuel lui permet non seulement d'ignorer les aspérités et les difformités du monde extérieur mais aussi de ne pas voir la comédie sociale qui se joue dans les salons ; toutes ces silhouettes qui grimacent, s'agitent et font des courbettes dans les cocktails ne lui parviennent qu'à travers un épais brouillard qui lui permet de rester reposée et détendue. Elle atteint, en effet, à une vision sublimée de la réalité qui fait dire à Ingeborg Bachmann : «ce qui pour d'autres est la paix de l'âme, c'est pour Miranda la paix des yeux»[15] Toutefois, tout ne lui échappe pas, et c'est là son plus grand malheur. C'est ainsi qu'elle finit par s'apercevoir que son mari la trompe, mais une fois encore, elle décide d'enjoliver, de métamorphoser la réalité pour la rendre supportable. Elle finit par essayer de se convaincre qu'à ses yeux, Josef n'a jamais rien représenté, qu'il n'a toujours été qu'un bon ami et qu'elle s'est tou-

jours doutée de ce qui devait arriver. Pourtant il lui faut apprendre douloureusement chaque jour à «moins-voir-Josef»[16], «moins-voir-de-Josef»[17] alors que «voir Josef était pour elle ce qu'il y avait de plus important au monde.»[18] Les êtres ne sont pourtant pas les seuls à offrir à Miranda une résistance douloureuse. Malgré tous ses efforts pour contourner les obstacles du monde, le monde se rappelle cruellement à son souvenir. C'est ainsi que la nouvelle s'achève sur la vision d'une Miranda à la bouche ensanglantée sur laquelle vient de se refermer le battant d'une porte dont le verre a volé en éclats. A cet instant, une voix intérieure lui chuchote : «Tenez à l'œil ce qui vous tient à cœur»[19].

Malgré deux conclusions différentes, les points communs sont nombreux entre les deux héroïnes et ce que nous savons de leur auteur. Miranda qui «ne tolère pas la réalité»[20], cultive ses troubles visuels. Beatrix ne supporte la vie que plongée dans le sommeil –comme Ingeborg Bachmann abruti de tranquillisants. Partout c'est une même sensibilité exacerbée et douloureuse qui se dessine, un désespoir en sourdine. Dans aucune de ces nouvelles on ne se suicide mais on y fuit la vie. Ingeborg Bachmann non plus n'a pas choisi de mettre un terme irrévocable au cours des choses mais sa toxicomanie était une manière de ruser avec la vie, de se soustraire temporairement à l'enfer du monde. A-t-elle eu une vision prémonitoire de sa fin tragique ? C'est ce qu'on pourrait croire à la lecture de ce passage des *Yeux du bonheur* (1972) : «Elle pourrait [...] brûler des cierges à Saint Florian pour chaque jour où son appartement n'a pas été détruit par un incendie, à cause des cigarettes allumées qu'elle pose, cherche puis retrouve grâce à Dieu, bien que le feu ait déjà fait un trou dans la table»[21]. L'année suivante, en 1973, l'appartement d'In-

geborg Bachmann prenait feu. Les flammes venaient trouer la chemise de nuit de l'écrivain. Sa vie, elle, était endommagée depuis longtemps déjà...



- [1] - Anecdote rapportée par l'hebdomadaire *Der Spiegel*, n°1/1991
- [2] - *Trois sentiers vers le lac*, traduit de l'allemand par Hélène Belleto, UGE, 10/18, Paris, 1982
- [3] - *Trois sentiers vers le lac*, traduit de l'allemand par Hélène Belleto, UGE, 10/18, Paris, 1982, p.54
- [4] - *ibid.*, p.74
- [5] - *ibid.*, p.58/59
- [6] - *ibid.*, p.50
- [7] - *ibid.*, p.79
- [8] - *ibid.*, p.87
- [9] - *ibid.*, p.89
- [10] - *ibid.*, p.92
- [11] - *ibid.*, p.92
- [12] - *ibid.*, p.93
- [13] - *ibid.*
- [14] - *ibid.*, p.97
- [15] - *ibid.*, p.100
- [16] - *ibid.*, p.108
- [17] - *ibid.*
- [18] - *ibid.*
- [19] - *ibid.*, p.112
- [20] - *ibid.*, p.102
- [21] - *ibid.*, p.99

Denise PELLETIER
graveure de Québec
Maria Nichita
graveure roumaine



Maria Nichita

L'artiste singulière maîtrise une pointe sèche expressive. Sa gesture musicale vous emporte au-delà du zinc, elle glisse, roule, trace, creuse, virevolte, stop, signe même les métaux les plus résistants.

Fidèle à elle-même son œuvre est généreuse, riche d'inspiration, d'impulsion.

Une œuvre d'une force peu commune, des formats intimes dévoilant des espaces d'une hardiesse survoltée, des griffures imperceptibles se juxtaposent à d'autre d'une puissance inouïe on assiste ici à la mise à nu d'une âme féminière. Des plages qui affirment une présence palpable et vous invitent au voyage.

Je vous partage mes découvertes récentes, une galerie inépuisable de la féminité de cette artiste.

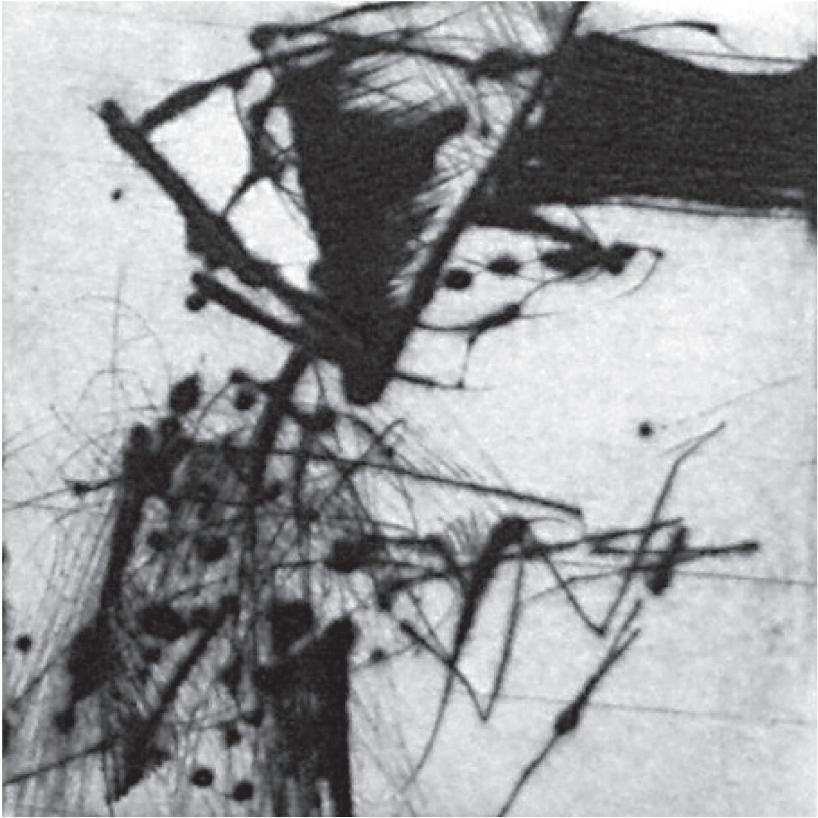


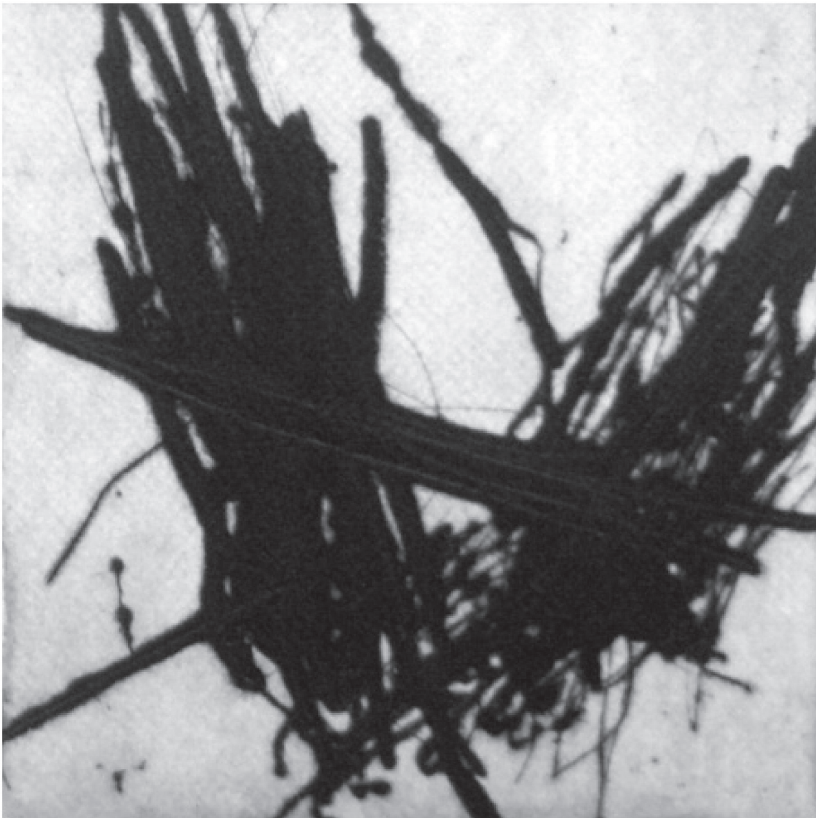


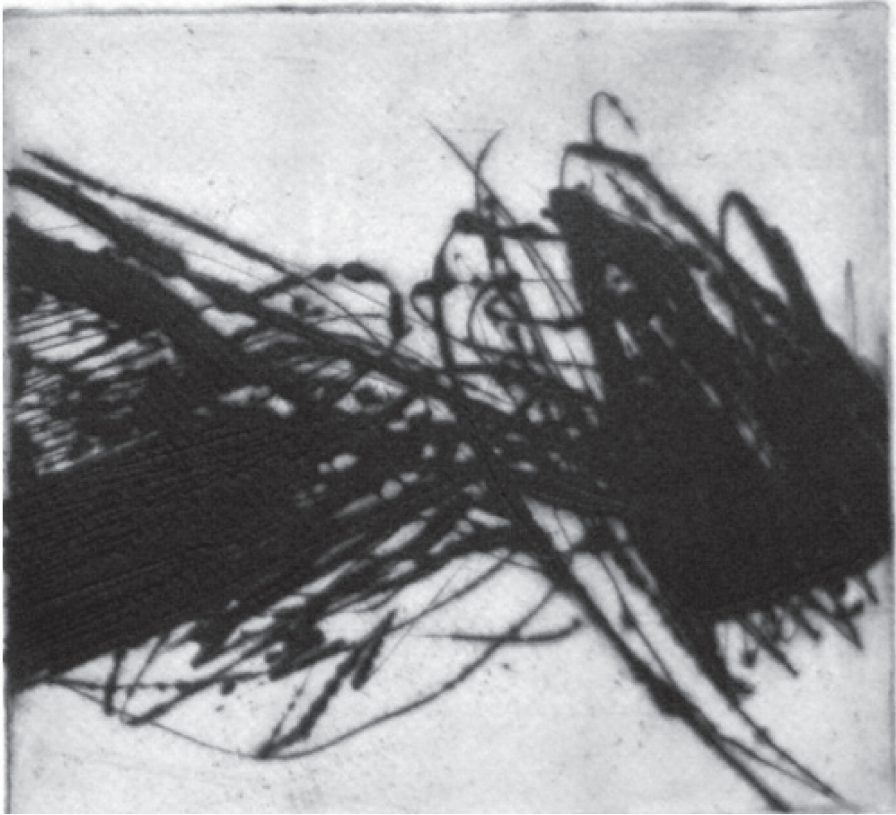


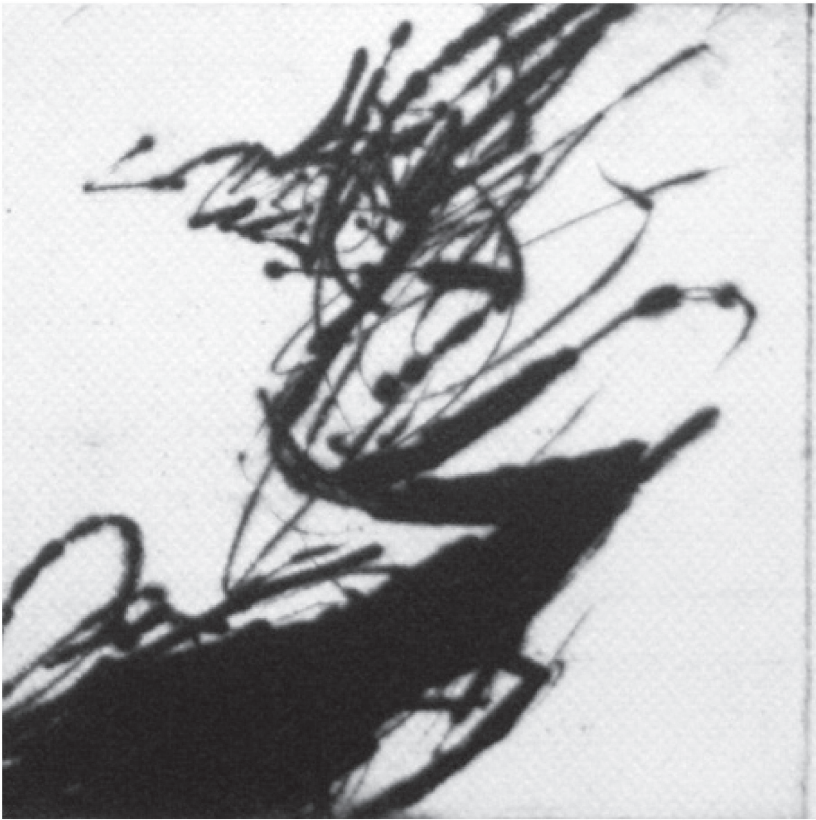


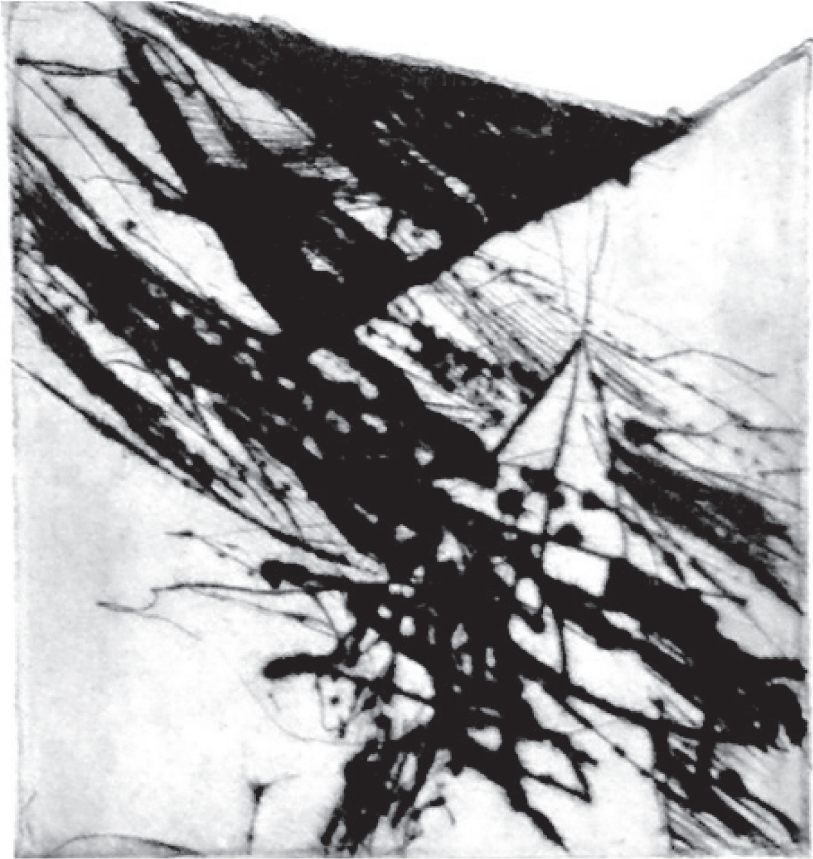












- de créatures

- ~ **Le rêve hermaphrodite** - *Régis Nivelles* (p.77)
- ~ **L'oestrus gêne** - *Régis Nivelles* (p.83)
- ~ **Le personnage incréé** - *Patrick Cintas* (p.85)
- ~ **Lolita Dolores** - *Mireille Disdero* (p.107)
- ~ **Trois fables** - *Daniela Hurezanu* (p.112)

Régis NIVELLE

Le rêve hermaphrodite (extrait de Saetas !)

Opus 6 - Prisons prisons le nard ! -

Réminiscences (un motif).

Avance possédé dans le liquide épais de l'anima

Tu franchis seuil après seuil les ères ; doucement.

ponts ® kiosques/potences serties d'algues & courants morts,

tuiles sèches piégées aux cirrhes noueux des lierres

terre cuite/ éclats estampillés, hanches de plâtre de fabriques oubliées

l'ancien canal (une photo).

Là, tu les auras entendues dire – rires étouffés –, que l'été consacrait son temps à fondre les moitiés.

Dans le champ bleu & or, derrière la tarlatane des odeurs d'armoise,
 sous l'anche vibrante d'une après-midi lumineuse

qu'un seul de leurs plis sombres niellait, elles jouaient simplement des courbes lisses & pâles de
 leurs corps d'amoureuses.

Tu n'avais encore pas vraiment compris pourquoi
 la douceur du geste hardi dans leurs caresses,
 semblait parfois si cruellement manquer aux poignets de force & de lavande des moissonneurs,
 ni par quel prodigieux pouvoir leur principe
 – jusqu'au cœur des fruits, dessinant cet alphabet du plaisir
 en croches muettes & berceaux visités d'oiseaux–,
 a de toujours hanté l'eau des bénitiers.

Confusément sentais – de ta tête (l'autre; on y viendra), ses replis – un mystère se déchirer
 Les menteurs ahanent ou sont brutaux au pied de Cypris.

Tu n'aurais cependant jamais imaginé
 que ce trouble soudainement si prégnant pût te pousser à franchir le parapet pour descendre le
 talus sans te faire remarquer
 & t'offrir, passif & nu, à la caresse des deux robes abandonnées si légères, presque transparentes,
 qui habillaient l'air de rien
 & les sauvageons de noisetiers d'une parure de fête patronale.

Corps ouvert, fendu dans les cuissardes d'une vase immatérielle,
 attendis.

Très vite jusqu'en haut de tes cuisses des vagues de bouches aux yeux fermés burent l'ordre des

choses.

Sous la peau te parcoururent mille dards.

Des milliers d'épines encore ourlèrent ton ciel jusqu'à la dure-mère.

L'instant fut tremblé.

Cyprine foutu –*fous foutons foutez !*– à flots d'un supplice délicieux & tes paupières, le pré, les éristales, furent noyés sous de noirs coquelicots.

Le temps (phanies des réminiscences) de votre dangereuse traversée,

les hommes se seront sûrement racontés,

dit Saint-Antoine/dithyrambe/Dionysos volitif

versant son thé tiède sur ton ventre,

qu'il n'y a pas si longtemps, nous scrutions le ciel jaune & priions,

battant frénétiquement sur les tambours,

pour que les nuages de locustes se détournent de leur trajectoire.

« Se seront-ils toutefois rappelés... »

Tu pensais : –exorcisme ou pas, touiller le vermicelle d'un bouillon champêtre, n'aurait visé que ses lunules !–

...

–entendais de loin sans comprendre–

« ...vous seul, aviez adopté le rire *brok* !.../... »

Sans faire cas du protocole des saisons & des dispositions humaines

la promesse de la vie jette alors son dévolu... »

Et ce souffle clair, la voix, d'un seul coup

Abaque® n'abat rien® locustes® (locuteurs (dioïques ?))/ imagos (insectes ailés) aux œufs suspendus, longuement pédonculés.

Je sais que vous auriez aimé, reprit-il en souriant,

pouvoir dessiner un corps paradoxal traversé de flèches, pour faire sentir ce qu'est le texte mental.

Un corps percé mais sans douleur, la tête gemmant le plus épais nectar.

Un corps saison de racines & de gel

Acanthes givrées de Borée; à vrai dire, un corps très matériel, dont tous les attributs s'emploieraient à ne surprendre que doucement, le fouet d'un hiver de sève profonde aux langues enfouies.

Pas d'temps; maïeutique plutôt ou sonnailles & klaxons

jurons bien sentis, – diachroniques –, si vous voulez.

L'inflorescence, c'est déjà la mort, la promesse de la fin.

Le cycle relève d'autre chose. Ose la parade, divertissement auquel s'abandonnent les quatre cinquièmes de l'esprit. Or, participer de l'allure, le faire croire aux autres & tout glisse autour des atours !

Un immense espoir au cœur, toujours, vous vous assuriez entre les jambes de la posture extatique de l'ange.

Au-dessus _____ ah ! Loïsiveté sainte, rutilant tore de soie & seins chryseléphantins... Vouliez en finir avec l'unique & fictionnel sexe

(la création)

prendre la mer, la tangente des méduses, l'empan homérique de Gibraltar ou de Sicile, en compagnie d'une de ces doubles magiciennes, conque & serpent.

C'est dire l'exploit qu'anticipaient celles qui voulurent bien, de temps à autre, vous prêter quelques pièces de leur collection de shorts satinés aux écailles d'argent.

Abruti une bonne partie de vos nuits à vouloir dessiner ce corps,

les névralgies vous envahissaient la face, hure de fol insensible aux ravages du tabac; locuste d'or au point de pénétration.

Rouges, rouges ciels de camélias & rien entre poire & fromage; des traits non propositionnels, aux allures des éthyms d'Arno; rayons frappant vos dents.

De il ® elle(s) –dépouilles–, la périlleuse vision –involutive (?)–

& votre navrante tentative d'épisiotomie attentée sur l'histoire, sur son herméneutique farniente dont vous disiez devoir vous affranchir en passant des bras de mer sidérants etc... Jumeaux figurés !

Elles dorment dans vos graisses mon vieux.

Qu'allez-vous chercher ailleurs ? !

Ce sont des traces de louves juste au-dessus de votre ceinture.

D'ailleurs, le rêve –bruit– court qu'ici, l'homme est absent; absent ou navré de fatigue –il me montrait avec son doigt, de l'aîne jusqu'aux épaules–, c'est peuplé de tilleuls; mais vous ne les vengerez pas.

Tu lui demandais. Le fouet du lai suffit-il à l'hermaphrodite;

la rose tournoyante à ses marées aux flux laminaires ? _____

Vous êtes dans elles, poursuivit gravement le saint,

unis par les eaux entre lenticules & nymphéacées

de Salmacis en Kapía.

Vos bouches sont les mêmes & vos désirs ne font qu'un

Marchiez –inspiriez bouleversé– stupéfiant accordé, collé à l'instant impérieux; désespéré

très en dessous des niveaux naturels où glosent proprement les servitudes.

–Visions– l’amour y vociférait; Céphise adorant Sophor–

Était-ce si près ?

Chou, te dit la main d’une femme démaillottant ta queue, nos Territoires indéterminés sont remplis de jardins & de cabarets, velours & soies.

Apoplexie fondit noir les apophyses; vertige

Vers les mânes, renversé tu fis le pas qu’il fallait faire.

En compagnie du geste héla un taxi

entras à l’aurore dans la réapparition

une valise en verre à la main & en pleine lumière franchis ton autre bouche.

L'ocstrus gêne.

Piétinements.

«Poi piove dentro a l'alta fantasia» *Puis dans ma
haute imagination tomba comme une pluie...*
Purgatoire (XVII, 25) Dante Alighieri.

Qui t'attend, & qui devrais-tu attendre ? Personne. «*Ne venez pas de ma part surtout*»; Java grotesque des théories. De là, partir. Repartir; quand bien même ce prétexte néanmoins encoint de promesse serait invoqué, poussé par le désir de ne pas attendre davantage des choses, ce qui naturellement est faux.

C'est pour que se lève la conjecture irréductible, même au sabre, émanant de la réplétion séminale du chien.

Et si dire va vite; de toute façon trop vite, laissant des intervalles géants se creuser entre pensée & inachèvement – au paroxysme –, c'est qu'il s'agit d'un empoisonnement idéal.

Illuminations, dévidement, apier.

De l'œil d'une reine, une Caucasienne noire, jaillissant tout en courbes & droites, des lignes par milliards recomposaient l'univers. Ta rencontre inopinée avec l'aiguillon douloureux d'une ouvrière –sentinelle amoureuse– valut pour le choc instantanément in-

compréhensible – sauf à la bouche pupillaire de ton vit accordée à l'oubli –, que produit par inoculation l'envahissement furieux de l'esprit par le vide. L'ouvrière cru en mourir de plaisir, & toi d'étonnement & de honte.

Ainsi depuis la démence, du désir véhément qui en résulta, peux-tu désormais assister à toutes les survivances, voir des événements leurs corps & parler au grand Khan. Les paysans en adoration informèrent du deuil des guerres toute la colonie.

On peut penser encore à une histoire de flèche immobile suspendue dans les vapeurs de Loxia. C'est ce quoi dans l'oestrus gêne; par ce qui en découle ou plutôt s'envole en nuées d'éventualités: n'être, naître en gésine, enfler --> paître, déborder, étant --> souffler oraculaire chargé d'oeufs, baves royales & larves sacrées, etc... Mais aujourd'hui, dans la rivière Potomac, même les perches deviennent hermaphrodites !

Derrière les soies ciliées de l'univers que tu portes – n'avons modélisé le cosmos que par peur du vide –, elle ne mourut donc pas, mais comme éberluée, s'endormit dans la petite bouche d'un phallus qui fait office de pied de table à la cour de l'impératrice Catherine. Parce que de cette petite bouche, une langue allaite tous les tableaux descendus jusqu'aux seins de la langue.

Ne pas savoir le miracle. Brièvement: courir de clore à éclore ! Passer entre les lieux sans évoquer les saloperies vantées par des envieux imaginant, les pauvres, des partouzes dublinoises qui empêcheraient l'ange.

Le con du vit s'y ouvre à la lettre, oui, dans un vertige que l'on ressent à pleine hampe sans ménager quelque espace aux parodies des circulations lesbiennes, & c'est bon.

Fendez-vous au moins l'esprit sans explication capitaliste, Viorel. Sous la robe de l'Art il se paluchait croyant moudre du chibre son ivresse psychanalytique – artifice –.

Dire à partir de la lettre --> osselet, pas de la pensée, sachant que l'art du geste & de l'esquive n'est autre qu'un pur & élémentaire recommencement.

Surface, motif.

Deux cent ruches forment une petite colonie – embrassé un cinéma tactile – la récolte est imminente. Un peu de foin sec, quelques aiguilles de pin sèches & un bouchon d'herbe verte, l'enfumeur parfait pour extraire du cadre tes régurgitations. Mais n'en rien dire.



Patrick CINTAS

Le personnage incréé

Questions

Ensemble, nous ne sommes jamais complexes, sinon différents. Que ces différences, aussi sensées, aussi précisément exprimables sont-elles, puissent donner lieu à des lois de composition utiles et même nécessaires, cela ne revient pas à soi aussi facilement; en d'autres termes, littéraires ceux-là, la solitude n'est pas contenue dans le cri qui l'exprime, mais dans le corps qui le pousse dans le monde. Il a fallu que ce corps ait un sexe, il a même fallu qu'il demeure à jamais impossible qu'il n'en ait pas, l'idée même d'un corps sans sexe est aussi inconcevable, par la raison textuelle, que l'infini qui menace le texte de son utilité, laquelle se confond, en pratique, avec sa probabilité.

Demeure mon cadavre, tournoyant disait Barrès à propos du sien, s'immobilise le thème des thèmes et dure la lecture en dehors de toute considération littéraire [...] Demeure, immobilité, durée. Si je l'écrivais, cette thématique, elle porterait là-dessus.

Cosmogonies

Livre des lectures documentées

Pas facile dans ces conditions ici vite, trop vite exprimées, de mettre en présence la créativité, qui est un pouvoir, avec le sexe donné d'avance comme acteur. Ainsi posée, la question en est une qui concerne la collectivité, ou la somme des collectivités qui n'en est pas une, de collectivité. On risque de se perdre en conjectures, alors que la pratique du personnage, singée outrageusement par les religions, et non pas l'inverse, tendrait plutôt à démontrer que la différence réside dans la poésie qui émane du texte, et non pas des organes qui y répandent leur odeur d'enzymes.

Et comme si cela ne suffisait pas, à complexifier tout propos tenu sur le sujet, nous n'avons pas le choix et même si nous l'avions, il serait limité à l'homme et à la femme, ou à l'aberration qui elle-même se limite à la même alternative. S'il est encore possible, par le biais du délire composé, de se croire à la fois homme et femme, ce n'est que par le jeu des apparences, ce n'est qu'un rôle de composition, encore alimenté par des lois d'ensemble. Mais limiter la question à ses influences d'homme et de femme, en acceptant toutes les aberrations constatées par la clinique ou simplement imaginables, ne revient guère qu'à fractionner de la manière la plus simple un territoire de la pensée qui n'a encore rien décidé, malgré l'Histoire et ce Futur qui ne contient rien que la suite. On se planterait devant le tableau pour essayer de deviner s'il a été peint par un homme ou par une femme, accessoirement on se demanderait si cet homme en est un ou si cette femme n'est pas un homme. A ce jeu de devinette, qui doit cacher bien des superstitions, on ne gagne que l'estime de soi ou quelque vexation qu'il faudrait prendre alors en considération pour donner à estimer le peu d'homme ou de femme, selon le cas, que l'artiste a mis dans l'oeuvre exposée au regard considéré comme un moyen de savoir ce qui d'ailleurs n'est peut-être pas ici en cause. La confusion limite assez heureusement ce genre de prospection à des syllogismes spécieux, du type :

- Ce texte est une création ;
- Il est écrit par une femme ;
- Donc, la femme crée.

Ou pire :

- La femme crée ;

-Son texte est une création ;

-Donc, elle existe en tant que femme.

C'est là faire oeuvre d'imagination, qui n'est certes pas négligeable, mais ce n'est pas une solution. Car on en viendrait à limiter la création de la femme à la femme, et celle de l'homme à l'homme. Conséquemment, une aberration demeurerait une aberration, sans possibilité de repentir ou mieux d'exagération. L'homme créé par la femme serait impensable, alors qu'elle lui donne le jour sans problème ; et inversement, la femme créée par l'homme, qui ne lui donne jamais le jour, relèverait de la marionnette agitée par le désir. On irait jusqu'à affirmer que la douleur n'est pas la même, qu'elle est spécifique, et qu'on ne communique vraiment qu'entre personnes du même sexe, ce qui ajoute de l'eau au moulin des homosexualités sans éclairer jamais le propos initial.

Cependant, et comme toute l'Histoire en témoigne, l'homme s'est toujours emparé du pouvoir de créer plus facilement que la femme. Il a même créé Dieu à son image et réduit la femme à une vierge incroyable, une putain repentie ou une vieille lubrique qui justifie assez pleinement la polygamie. Il ne serait pas venu à l'idée d'un Romain de placer Junon au dessus de Jupiter pas plus que d'attribuer aussi arbitrairement des grossesses à ce Dieu qui n'est que de l'homme porté aux nues. Le pouvoir créatif de la femme, encore de nos jours, s'en est trouvé diminué quand il n'a pas été, quand il n'est pas tout simplement annulé, interdit, ou détruit. De ce combat voulu par l'homme, parce qu'il est en lutte contre l'homme, il ressort en effet que l'homme est plus créatif que la femme. Du moins a-t-il été et est-il toujours plus productif. Une analyse plus précise démontrerait sans

problème que ce surcroît de production n'est en rien un gage de qualité supérieure. Il n'en reste pas moins que c'est de ce combat perpétuellement perdu que la femme tire sa substance à créer. L'homme n'y peut rien, même s'il est lui-même en dessous de l'homme pour des raisons plus historiques. Cette différence incalculable et obligatoirement estimable est à la racine de la création féminine.

La révolte en est changée. La femme est souvent créatrice dans le refus alors que l'homme préfère l'invention. La femme demeure là où l'homme prétend changer le monde et par conséquent la femme. Ici, l'homme se passerait volontiers de la femme si celle-ci ne lui était pas donnée. Or, tout concourt à la lui donner. Il n'est donc pas étonnant qu'il ne change pas, pas étonnant que l'Histoire renvoie toujours son image d'homme sans jamais éclairer sa nature d'existence précaire. Son combat ne peut pas se trouver à la racine du mal, par définition. Il surnage. Cette eau, c'est évident, c'est la femme. Toutes les mythologies la reconnaissent. De ce point de vue, il apparaît en effet que la femme ne crée pas ce que l'homme crée de son côté. Et cela ne tient qu'à la profondeur que l'homme lui impose comme demeure. Elle est enfouie par l'homme. Et l'homme du commun passe une bonne partie de son temps à enfouir la femme. Elle ne peut être qu'occupée à s'en sortir, sortir de l'homme.

Mais ce ne sont là que des sensations d'homme qui tente vainement de se mettre à la place de la femme pour deviner ce qu'elle endure. Ce passage de la femme dans le texte n'est pas au commencement du texte, loin de là. Il se peut que ce ne soit qu'un épisode sans importance. Une passade. Or, quand je me relis, je constate avec effroi que je n'imagine jamais que la femme puisse elle aussi tenter de se mettre

à la place de l'homme pour le vaincre. Je ne prends jamais ce chemin, sans doute parce qu'il ne m'est pas donné. La femme que je crée n'est jamais un homme. Par contre, les hommes que je crée sont souvent des créateurs de femmes. Je ne vais pas ici entrer dans des considérations psychologiques sans doute étrangères au texte que je promeus pour exister différemment des autres hommes. Il me semble même que je m'éloigne significativement de la psychologie littéraire qui typifie au lieu de multiplier comme c'est l'enjeu de toute science. Je prends le risque de me perdre et de perdre le peu de lecteur qui me reste. La poésie elle-même perd de la poésie au profit du roman qui ne gagne pas à être un roman. Je sais tout cela. Mais au-delà de la femme, c'est le personnage incréé qui m'attend et j'ai ma petite idée là-dessus.

Le portrait de l'artiste dans sa jeunesse forme sans doute le lit de la littérature moderne. Remplacer ainsi l'enfance, après coup, dans son contexte historique et géographique est une manière d'affirmer sa différence, car rien n'est plus ressemblant à un adulte qu'un autre adulte, ou du moins les différences entre adultes sont si infimes, d'un point de vue *ressemblance*, que les héros finissent toujours par se distinguer seulement du fond qui sert d'itinéraire à leur voyage. A l'âge adulte, sauf exception, le sexe est joué sur le mode du non-retour, il n'a pas d'autre avenir que la reproduction et le plaisir codifié. Tandis que l'enfant est sur le point de devenir, mais il n'existe que parce qu'il est un enfant. Un adulte ne peut pas en dire autant, lui qui joue au sexe ou plus exactement avec les deux faces du sexe qu'il est somme toute assez facile de proposer à l'imagination et au raisonnement. Il se trouve toujours un enfant pour distinguer des particularités du langage

qui l'autorisent à, si l'on veut, traverser le miroir. L'analogie, l'harmonie, le contraste *titillent son intelligence* qui est encore la partie visible d'un iceberg qui deviendra, à la force du pognet, une île dans un océan d'impostures et de contraintes avec lesquelles c'est la manière de compromis qui particularise l'artiste et rejette, à ses yeux, l'homme du commun dans les marges de l'existence conçue comme une résistance au monde. Soit.

Je viens de bourrer ce paragraphe de références toutes littéraires : Artaud (*Lettre de ménage*), Musil, Joyce, Faulkner, Hemingway... Ce n'est pas en vain que l'enfant est déjà un artiste. Ses lectures catalysent ses impressions et ses premières compositions. Ni homme, ni femme, soumis, dès la myélinisation, à des approches physiques, athlétiques, de son sexe encore incertain quant à sa destination, ses essais convainquent rarement, inquiètent le plus souvent, et quelquefois le conduisent dans les corridors de l'interdit où, me semble-t-il, ce sont la famille et la patrie qui imposent leurs lois. Il suffit que le rêve soit brisé et l'enfant est mûr comme le fruit. A moins d'un suicide, son avenir ne lui appartient pas. J'ai tenté quelque part de raconter ce passage de la réalité à l'imposture. Un enfant se suicide ; son futur disparaît ; demeure son maigre passé et cet instant, juste avant la mort, où il a joué, par l'imagination, avec son futur d'homme de peine, de factotum, de valet de pied. « *Et dès cet instant, je n'ai plus su si j'étais une fille ou un garçon, car cela n'avait plus aucune espèce d'importance.* » Et cela s'explique par cette autre conception de la virginité où le corps possède encore pleinement cette possibilité de disparaître sans laisser de traces. Il a suffi d'un combat pour que le suicide se propose à l'esprit et que le présent disparaisse lui aussi au profit d'un partage très net de l'existence en passé et en futur. Le récit n'est que cela : passé et futur.

Et le personnage à peindre a vécu cela : pendant un court instant cosmique, il a cessé d'exister pour n'être plus que sa mémoire et son imagination. Toute littérature marquée par le présent devient alors une imposture, mystification ou snobisme, peu importe, les choses ont désormais acquis *cette indicible clarté par quoi les hommes sont des hommes.*

Dans ces conditions peut-être extrêmes (sait-on ?), la vision de l'autre sexe, après le suicide manqué ou interrompu, remis à plus tard (mais dans quel autre combat ?), n'est plus marquée par l'idée de mariage, mais par celle de ressemblance. L'homme et la femme qui créent se ressemblent, il y a entre eux une ressemblance qui est aussi un signe de reconnaissance. Et peu importe qui est l'homme et qui est la femme. L'enfant qui a été et qui n'est plus revient à la surface et gare alors à ceux qui cherchent à expliquer le présent en guise de narration. De narration, il n'y a que ce passé et ce futur, un passé qui s'interpose entre l'apparition et le paroxysme de la résistance, et un futur qui en un instant de foudroyante imagination a traversé la mort possible comme un personnage.

Il y a donc créateur et créature. Si l'on veut considérer, comme le pense le scientifique, que le créateur est indifféremment homme ou femme, ange ou assassin, poète ou politique, etc., alors on s'éloigne du récit pour se livrer à une classification qui fera de l'artiste un cas particulier. Cette réduction au modèle confinerait inévitablement à la biographie, voire à l'autobiographie si l'écrivain, par exemple, a quelques velléités d'homme de science. Or, Joyce utilise le mot *portrait*, qui appartient aux arts plastiques et à la psychologie littéraire et de plus près au théâtre vers lequel toute son œuvre se projette. Le récit n'est donc pas une autobio-

graphie. L'intituler *Dedalus* est une sottise qui justement tire le portrait vers l'autobiographie, supercherie commerciale qui dénature le texte par le haut, la phase suivante consistant à commenter le texte lui-même pour pallier ses *dé-fauts*. La sottise des exégètes, ajoutée à l'orgueil des éditeurs et à la soif des lecteurs, impose une traversée des apparences aussi proche que possible du combat livré naguère au miroir des réalités.

L'enfant, en soi, n'est donc pas mort. Il a survécu autant à ses jeux-partages qu'à sa mort-récit. Il est devenu adulte sans cesser d'être un artiste. Il a acquis une telle volonté d'existence qu'il est capable de pauvreté comme repoussoir de la mort. A ce moment, le sexe est prépondérant. Il ne le serait pas devenu si l'enfant était mort l'instant d'après son imagination. Joyce situe la fin de la jeunesse au moment d'une apparition prometteuse. Nul doute que cet instant a été vécu. Tout le monde connaît ce passage à la fin du *Portrait*:

Une jeune fille se tenait devant lui, debout dans le ruisseau, - seule et tranquille, regardant vers le large. (fin de l'avant-dernier chapitre)

Ce pourrait être un jeune homme, ce pourraient être deux jeunes hommes ou deux jeunes filles – l'amour-désir n'a pas de fin aussi définitive que les préceptes de la bonne morale associée à la paix sociale. La question n'est pas là.

Deux cas peuvent se présenter :

– ces deux êtres sont deux artistes, et alors nous aurons deux versions ;

– l'un est un artiste et l'autre ne l'est pas ; le texte (par exemple) reposera sur le

lit des traces biographiques laissées par l'existence et ses voyages.

Dans le cas de Joyce, la femme est à la fois désirable et capable de donner le plaisir. Elle est inculte, pas du tout artiste. Ce qui donne par exemple ce dialogue :

*RICHARD. Bertha ! (elle ne répond pas)
Bertha, tu es libre !*

BERTHA. (elle le repousse) Ne me touche pas ! Tu es un étranger pour moi. Tu ne peux pas comprendre ce qui se passe dans mon coeur. Un étranger ! Je vis avec un étranger !

(Les exilés)

Nous ne savons pas ce que Joyce pensait de Djuna Barnes, qui l'égalait sur le terrain des possibilités littéraires et dramatiques. Mais on sait que Barnes se rapprochait de Joyce par la trajectoire du texte d'un bout de la vie à l'autre, et que Joyce lui témoignait un silence sans doute chargé d'estime. Et c'est peut-être ce qu'il aurait vécu, ce silence, s'il avait partagé son existence avec une artiste de l'importance de Djuna Barnes. Mais tout ceci est vaine spéculation. L'imaginaire qui sourd de la jeunesse est un volcan d'imprécations et de révoltes. Deux lourds pavés, chacun à leur manière, ont imposé leurs possibilités à une littérature universelle qui en est marquée à tout jamais. En tout cas, chez Joyce, la femme ne crée pas autre chose que le monde, ce qui ne semble pas, à ses yeux, relever d'une douleur artistique, pas même par analogie (la rivière). La question n'étant toujours pas là.

Il s'agirait plutôt d'une supplique : qui

suis-je ? Ce qui, dans le cerveau de l'enfant, se traduit par : qui serai-je ? Ne pas trouver la réponse à cette question d'angoisse pure, c'est condamner l'enfant, celui qu'on est à cet instant ou celui qui se présente à l'esprit au moment de le retrouver chez l'autre. Si l'être à venir ne se profile pas nettement ou s'il ne promet que la ressemblance, la question est celle du suicide, mais d'un suicide qui ne doit rien à l'absurde ni au désespoir. Seulement à l'angoisse. Un tel enfant, s'il existait, détiendrait le pouvoir de se détruire pour une raison parfaitement claire. La réalité rencontre plutôt un récit confus qui est comme une avancée précaire dans le roman qu'une existence difficile rend désormais possible. Que cet enfant se distingue alors par l'érection d'un pénis ou la turgescence d'un clitoris n'a aucune importance vitale. Mais que la distinction vienne du dehors, qu'elle s'impose à l'action, qu'elle impose ses principes étrangers à une connaissance de soi déjà profonde et presque cohérente, alors le récit change de sujet, ou au moins se laisse-t-il pénétrer par des influences qui réclament l'adhésion, voire la soumission, pourquoi pas l'abandon pur et simple.

Certes, nul artiste n'est assez fou pour se croire capable de retrouver cet instant qui, décidément, n'est pas une madeleine. Il faut dire que chaque fois que l'esprit se méfie de l'intelligence, au point quelquefois de ne plus rien exiger d'elle, et c'est le cas de Proust si je ne m'abuse, la mémoire prend toute la place (mais quelle place, la place de quoi ?) pour proposer ses épanchements, ou plus exactement son expansion géométrique spatiale au sein même du langage en question. De temps, il n'en existe qu'un : le temps présent, celui qui donne la conscience d'un écoulement, d'une durée, croissant à l'instant dans la condamnation à ne plus rien changer de ce qui n'est plus présent

et poussant l'esprit à se croire investi du pouvoir de prédire ou mieux de projeter. Je me demande encore ce qu'il reste de la *Recherche* une fois dépouillée de ses décors d'époque et de ses nostalgies familiales et territoriales. Nulle part dans ce texte infini, et qui vaut d'ailleurs par son infini et non pas par ses qualités littéraires, l'enfant ne paraît tel qu'il fut au moment de n'être plus ce qu'il est encore pour un instant. Tout bien pesé, le projet de la *Recherche* est si vague qu'on ne peut guère l'exprimer qu'avec les moyens colossaux que Proust impose encore à l'esprit à l'ouvrage d'un roman. Sainte-Beuve revient toujours. Mais je laisse là ce sujet, car c'en est un autre.

L'artiste ni homme, ni femme, ni hybride. L'artiste connaît l'instant qui fait de lui ou d'elle un homme, une femme, ou follement un hybride. La jeune fille qui arrête Dedalus à proximité d'un ruisseau s'installe à la place du temps, à jamais. Tout se décide à cet autre instant. Elle, la mort, ou, dans le cas de Joyce, la défroque du prêtre promis à la chasteté qui est en effet la seule réponse probante à la question du sexe. Mais c'est une réponse qui interdit la poésie (je pense à *L'approbaniste* d'André Billy). Le dogme religieux, le plus souvent bête et méchant, confinant inévitablement à l'horreur, quand il permet une poésie ou un comportement presque iconoclaste (Teresa, San Juan de la Cruz – les deux sardines en croix de ses réclusions – sainte Brigitte la pouliche, Salomon l'Écclésiaste, etc.), n'est que très rarement, pour l'artiste, une *vocation*. Ce n'est qu'une manière de tuer en soi l'artiste qui menace l'enfant de simonie. Dedalus choisit la femme et l'art. Il choisit une femme qui (dit Bertha dans *Les exilés*) fait de lui un homme. Elle est idiote et belle. Une solution d'attente. Et la légende veut que Joyce ait crié son nom juste avant de rendre le dernier soupir. Au

fond, le sexe, c'est celui de l'autre. C'est l'autre qui prend la place de l'enfant si la mort n'a pas mis fin à cette cohérence invivable autrement que par des moyens artistiques. Que Nora ait accepté la pauvreté, qu'elle ait plongé ses mains dans le feu où *Stephen le héros* achevait son existence de manuscrit inachevable autrement, qu'elle ait été promise ou pas, par Joyce lui-même, à un autre homme (autrement dit, que *Les exilés* retienne quelque chose de précisément biographique), tout cela est contenu dans le texte à la manière de Proust, au fil d'un récit qui n'est plus celui de l'enfant, mais ce que l'adulte peut encore seringuer dans les draps de son attente. La poésie, l'art au fond, persiste en filigrane. Il faut la *chercher*. Et c'est là ce qui distingue Joyce de Proust : cette recherche qui n'existe pas chez Proust trop enclin à *mettre en scène* alors que le théâtre de Joyce est capable de changer la langue sans perdre de vue la littérature, évidence d'un instinct littéraire qui, chez Proust, est remplacé par la *reconnaissance* des bons moyens. Ceci pour dire, et je rejoins Jean-Sol Patre sur ce terrain glissant, que le masque d'Albertine est, plus qu'une erreur, un manque de métier. L'excuse de la discrétion, Gide n'a pas vu d'inconvénient à s'en passer dans son Corydon. Alors ?

Il serait tout de même inacceptable qu'on ait, à ce moment solennel de mon existence, décidé à ma place de mon sexe et de son utilisation. Je préfère, et de loin, penser que mon choix d'être un homme relève du pur instinct, que je n'ai pas pu choisir d'être femme parce que je me sentais homme et que la femme m'attirait *sexuellement*. J'avoue que mon plaisir serait gravement atteint si ma science du récit me révélait un jour que ma nature d'homme doit ne serait-ce qu'un rien à l'influence des autres. Je ne désire pas, je ne me suis jamais senti désirer être un homme uniquement parce

qu'on me le demandait. Mon texte, en l'état actuel, me souffle discrètement que je suis un homme d'instinct. Certes, j'ai toujours su, et c'est là l'épicentre de ma révolte, que je ne pouvais être ni prince, ni sergent. Je veux dire que je n'ai jamais souhaité commander aux autres, me situer au-dessus d'eux pour les plier à la volonté d'une puissance supérieure, et que je n'ai pas non plus rêvé à ce luxe incroyable, dont jouissent nos princes, qu'ils soient originaires de l'Occident ou d'ailleurs, qui permet de ou qui consiste à dépenser sans compter, ou bien seulement compter avec un calculateur puissant. J'ai bien senti, dès le départ, que l'exercice de l'autorité et la pratique de l'achat auraient sur mon art une aussi mauvaise influence que les idées religieuses et autres traditions de la structure. Je suis donc un homme pauvre, ce qui curieusement ne m'empêche pas de pratiquer mon art, sinon avec talent, du moins avec bonheur, ce qui m'enchanté toujours au fond.

Mais ces considérations de surface, si exactes sont-elles, ne doivent pas cacher dans leur broussaille la réalité d'un choix beaucoup plus complexe que le laisserait supposer l'instinct soi-disant trouvé ici et ailleurs dans le texte et la geste quotidienne. S'il a toujours été clair en effet que je ferais tout pour n'être ni sergent, ni prince (ce qui n'est pas bien difficile donc), pourquoi ne pas reconnaître que le choix de l'homme est opaque, et que *la femme que je suis* demeure comme l'attente, sans doute prête à se manifester si l'occasion se présente, occasion marquée en ce qui me concerne par le texte (en dehors de toute considération de genre), autrement dit presque quotidiennement et au-dessus de toutes mes autres activités existentielles. Je ne doute même pas que l'assistance à la dissection de cadavres, belle expérience de l'immobilité de l'autre, suivie immédiatement du recours au schéma tragiquement plus précis

et évocateur, ait exercé sur moi des influences claires. Un pénis et un clitoris, –je veux dire le clitoris révélé par son extraction et non pas par ce que la pratique de la caresse connaît ou reconnaît–, l'effet de miroir appliqué à l'un ou l'autre organe urinogénital, la similitude physique une fois le sexe réduit à son graphique explicatif, à ses tranches cognitives, ces explorations ont sans doute agi sur ma pensée, comme les bornes à atteindre pour demeurer encore compréhensible et crédible. Il semble que ces deux corps si semblables n'aient été conçus, au hasard d'une nature qui naît elle-même d'autres principes dont le génie nous échappe ou nous est étranger, que pour se reproduire par imbrication, alors qu'il eut été plus simple, comme les oursins et les fleurs, de confier nos semences au vent ou au diable. Les fleurs ne s'aiment pas, mais elles sont enracinées. Et ce n'est que leur apparence et leur fragrance qui s'interposent entre les uns et les autres, ce qui détruit toute velléité analogique, non ?

Alors ne soyons pas chiens au point de ne pas reconnaître que ce n'est pas l'enfant qui est en jeu, ni même ce qu'il est devenu, puisqu'il ne devient pas : il n'est plus. Ce qui est, c'est l'homme, et ce qu'il contient d'influences, d'instinct, de possibilités. Un artiste qui simplifierait sa vie jusqu'à n'être qu'un *lui-même*, et il n'en manque pas dans les écuries éditoriales, travaillerait beaucoup plus à effacer les traces de sa complexité sexuelle qu'à établir le texte de son roman populaire. Vraisemblablement, pour s'en tenir à la passion racinienne, personne ne peut prétendre à l'un ou l'autre sexe à l'intérieur de son oeuvre. Le sexe est donné, sans qu'il soit possible de dire si c'est l'instinct qui se charge de ce travail de fond, ou si l'influence des autres est déterminante. Le *choix de Nora* ne conclut pas la poussée de l'enfance par une extase insoupçonnée. Le *choix initial*

(Nora ou autre) ne peut pas imposer ses luttes à un texte qui y est étranger par nature. *Je suis un homme qui écrit* ne veut pas dire que la femme est en dehors de moi. Je ne peux même pas la réduire à une hypothèse qui imposerait d'ailleurs une rhétorique à une cheire verbale qui n'en veut pas.

A la question *Qui suis-je ou qui serai-je ?* il faut donc répondre par une autre question : m'est-il possible de créer le personnage femme qui appartient à mon récit ? M'est-il donné de le créer sans sacrifier à l'interprétation qui guette le récit dès que la femme personnage s'interpose entre l'écriture et l'effet ? Qui suis-je, au fond, pour prétendre créer ce que je ne suis pas ou ce que je ne suis que par intermittence ? Parler de la femme, cela suffit-il à la créer ? Mes personnages ne sont-ils pas tous des hommes ? Ne sont-ils pas tous moi-même ? Ne sont-ils pas les rôles que je ne joue pas quand je suis moi-même ? Etc.

On ne répond pas à ce genre de questions par l'essai. On n'y répond pas vraiment en écrivant le récit qui devient, on ne sait pourquoi avec certitude, roman ou poème. L'exercice du récit réduit le champ de la pensée, celle qui s'exerce au fil de la narration, à la pratique du personnage incréé. Et si cette souffrance confine à soi, description du personnage homme surpris ou invité à créer, l'opacité du récit, d'abord simple voile à scinder pour parler enfin aux autres de ce qui les concerne *ensemble*, devient une transparence infranchissable, un lieu d'où il est possible de s'observer et d'observer les autres, mais sans pouvoir en parler *utilement*. Personne, véritable auteur de tout ce qui apparaît nettement comme création artistique, ne peut affirmer qu'il sait quelque chose

d'incontestablement durable s'il n'a pas résolu la question de son sexe. Le personnage est un pont jeté par-dessus le néant qui est la preuve que la mort est bel et bien une destruction définitive et qu'il n'y a pas lieu de croire qu'il en est autrement. D'ailleurs, tout ce qui réduit la pensée à la doctrine ou au sacré ne voit aucun inconvénient à déterminer le sexe de chacun, arbitrairement et d'autorité, à ce que l'aspect donne à voir et à voir fonctionner. L'artiste commence son existence de paria en ne décidant rien à la place des autres. Il ne propose que sa substance, pas son existence. S'il franchit la limite imposée par sa possibilité, il devient un artisan de la pensée des autres, il se soumet à des ensembles agissant sur les autres, il n'est plus en mesure de pratiquer le personnage.

Mais si l'on comprend et si l'on accepte aisément que l'artisan donne à voir et à appréhender le personnage typé des fables communes, on rejette toujours les approches de l'artiste tant son personnage est impensable. Il n'y a pas de littérature populaire sans rhétorique. Le personnage y est décrit, on le reconnaît, il participe à une action dont le temps est mesurable, il fait partie de la conclusion, ou plus exactement la conclusion ne peut pas exister sans lui. On appelle cela, généralement, de la cohérence, c'est-à-dire un mélange de lisibilité et de probabilité. Plus c'est lisible, et plus c'est probable. On en tire un peu vite la leçon d'une illisibilité qui ne serait plus du tout probable. On sent bien alors que ce genre d'écrit ou d'oeuvre est un coup de dés, sans toutefois pousser la réflexion jusqu'à prévoir le hasard où la pensée vient, de s'égarer pour les uns, d'exister pour les autres.

Ces questions peuvent paraître de pures extravagances de l'esprit en mal de cohérence et de recherches sensées. Mais l'artiste en tire

facilement quelques hypothèses qu'il ne lui est pas possible raisonnablement de négliger quant à la conduite de son récit :

- le personnage homme est possible par ressemblance ;
- le personnage femme est une aventure ;
- le sexe du personnage est un coup de dés ;
- le nom du personnage est, sinon incertain, du moins variable.

Portrait, récit, langage, texte. Instances joycieuses dont le texte, finalement, est un théâtre, vrai lieu des coexistences exemplaires et de son habitabilité (demeure). Je ne sais d'ailleurs pas si, femme au lieu d'être homme, la dramaturgie se présenterait de la même façon et, comme créateur du personnage femme créatrice, je dois imaginer ce qu'il en serait alors de ces instances :

- le personnage femme me ressemble-t-il toujours ?
- le personnage homme mérite-t-il cette aventure que je lui propose ?
- le sexe du personnage relève-t-il encore d'une pratique du hasard par des interposés ?
- que sais-je des uns et des autres si je ne connais pas leurs noms *réiproques* ?

C'est là pure imagination, mais imagination en quête de solutions. Et cela suppose une infinité de variations textuelles où mon

personnage femme créatrice finit par se noyer : trop d'hypothèses confinent à une illisibilité qui n'est plus celle de l'inconscient, mais celle d'une pratique exagérée, monumentale, invitant à l'exaspération malgré de bons moments presque tous, d'ailleurs, lyriques. En tout cas, en *mettant en scène* le personnage femme créatrice, je ne réponds pas par avance à ces deux questions lancinantes :

– est-ce une femme ?

– est-ce une créatrice ?

J'y répondrais sans doute plus clairement, à défaut de le faire parfaitement, si elle n'était pas créatrice, si elle manquait à devenir la femme que je contiens. Mais si elle n'est plus créatrice, je deviens l'anagnoste d'un bovarysme sans Flaubert, simple lecteur de l'évidence une fois les dés jetés et la parole condamnée à la redite. Si, par hypothèse de poids faible, je consacre le récit au personnage homme créateur (comme je l'ai fait par exemple dans *Coq à l'âne Cocaine*) sans au moins évoquer *par principe* la femme qui l'influence de l'intérieur, je ne suis plus écrivain, je suis un perroquet, un imitateur, un singe, une marionnette, un artisan à la petite semaine, voire un amuseur public si la chance me sourit. Or, si j'écris pour être lu, je ne veux pas être lu à la condition de ne pas écrire. Et tandis que Joyce (qu'on remplacera avantageusement par Stein si l'on désire aller plus loin) modifie le bovarysme par souci de rendu réaliste, je m'en distingue pour ne pas sombrer dans la continuation et prendre le risque de ne pondre finalement qu'un sous-produit qui ne me récompenserait pas de n'avoir pas écrit quelque chose de complètement raté.

Depuis la publication des pages perdues de Madame Bovary, le mouvement de sym-

pathie semble s'être déplacé de l'amant ou ami au mari ou cocu. Ce déplacement devient plus rigoureux avec la croissance graduelle d'un réalisme collectif pratique dû aux changements des conditions économiques de la masse de ceux qui sont invités à écouter et à apprécier une oeuvre d'art en phase avec leur existence.*

James Joyce

Notes sur *Les exilés*

oeuvre comique, dit-il avec justesse.

*Importance de l'économie dans la pensée de Malarmé - autres *pages perdues* (note de l'auteur).

Le but d'un essai n'étant pas de résoudre toutes les questions par des réponses mais plutôt de promouvoir leur pertinence à la manière d'un poème de Vigny, je passe allégrement (je ne le cache pas) par dessus leur écheveau pour revenir au sujet de la présente disputation. Il est temps maintenant de renvoyer au texte, ou plus exactement aux textes qui constituent ma réponse palpable.

Réponses

Aliène du temps est un roman, sans doute le seul que j'écrirai jamais si je considère que les romans du *Tractatus ologicus*, pour être moins personnels, n'en sont que les épisodes, les *coq-à-l'âne* d'une histoire somme toute assez traditionnelle, avec ce que cela suppose d'actes, de coups de théâtre, de climax, d'énigmes, de secrets, pour ne pas dire de mystères. Et tandis que le *Tractatus* est un texte écrit de l'extérieur via un narrateur qui n'appartient pas à ses péripéties (ou rarement, *épisodiquement*), tout

Aliène du temps est composé d'œuvres d'écrivains, non pas de ces écrivains qui écrivent pour pallier des difficultés personnelles ou plus sérieusement mentales, mais de ces autres qui ont un projet littéraire clairement lié à une histoire de la littérature de plus en plus complexe au fur et à mesure que la complexité des connaissances (que les pratiquants de la politique nomment *diversité*, beau pipeau dans lequel on nous demande de souffler sans nous occuper des trous) s'ajoute à une pratique de l'écriture qui commence, cette fois nettement, à montrer les limites de sa résistance, autrement dit de ses possibilités.

L'écrivain ne meurt pas aussi facilement; par contre, il semble bel et bien que l'écriture ne s'exprime plus, ou n'exprime rien d'important, que dans le voisinage euclidien de la limite. Le temps, s'il existe, et il n'existe qu'à la condition de disparaître lui aussi si l'univers s'anéantit (ce qui constitue, mieux que la résurrection guignolesque des croyants, une bonne explication de la mort), le temps est à la limite un moyen de transport, il n'a rien à voir avec la *promotion* du texte dans son espace voisin. D'où, entre autres considérations métaphysiques, le titre de l'ouvrage et sans doute aussi la réduction à l'unité, tant il m'apparaît clairement que plusieurs romans, c'est du temps, mais un temps d'épisodes, et non pas d'Histoire.

Le premier tome d'*Aliène du temps* s'intitule *Carabin Carabas* (tout un programme). C'est la mise en place de tout le roman, je veux dire que les tomes suivants en sont extraits, qu'ils le continuent chacun à leur manière, sur le fil d'une idée si proche du corps lui-même qu'il est impossible que le ton ne soit pas d'emblée trouvé et exploité littérairement. Conviction peut-être, mais j'ai une telle habitude de ces pages innombrables que les bouquets que

je peux y former, à la manière de florilèges mallarméens, participent *sans arrêt* aux processus qui me fondent chaque jour. La préface même de *Carabin Carabas*, censée être écrite, par jeu cette fois, par un carabin qui a connu de près Carabas, révèle deux ou trois principes du texte, avec la joie de la découverte que cela suppose de la part d'un chercheur qui a trouvé. Notamment, et d'entrée en matière, la composition du texte nous est livrée dans le détail de sa géométrie rectangulaire :

La première section s'intitule : CECI CECILIA, ce qui ne va pas sans rappeler le jeu d'allitérations du titre du roman. Elle couvre la période du 4 au 15 juillet 1988, soit moins du dixième de la longueur totale du texte. On a nettement affaire à un journal. Je pense que Cecilia n'avait pas d'autre ambition en commençant. Cependant, la lecture révèle que ce journal, dont l'existence est certaine, n'est constitué que par les débuts des journées. On voit très bien que le texte s'est poursuivi ensuite, ou plus tard, à la suite de ces fragments de jour. Un manuscrit nous aurait montré ces différences d'écriture avec une évidence incontestable. Le seul argument en faveur de la thèse inverse soutient que Cecilia a très bien pu écrire cette section dans les douze jours dont elle nous livre la teneur romanesque sans aller au bout de ses hypothèses.

Par contre, cet argument – preuve qu'il est mal fondé –, ne vaut pas pour la deuxième section. Le titre est à la fois un clin d'oeil au freudisme, dont Cecilia était, me dit-on, une critique pertinente, et à l'écrivain espagnol Camilo José Cela que Cecilia admirait au point d'en déposer tous les livres dans la bibliothèque de l'établissement où on peut encore les trouver puisque personne ne les lit, m'a confié notre bibliothécaire, petit personnage pointu dont la

féminité est un outrage à la décence. CELA : seulement sept journées et plus de 450 pages dactylographiées. Cette fois, il est évident que le journal, qui a préexisté et peut-être inspiré ces textes – que dis-je : peut-être ; sans doute –, a laissé toute la place à la création littéraire et artistique que Cecilia ambitionnait, à mon avis, depuis le début et depuis longtemps. Il est probable qu'elle a « continué » ces fragments de jour pendant le séjour qu'elle fit chez ses cousins à Vermort en Pyrénées. Elle y passa tout un hiver et le début du printemps 1989, confortablement installée dans une des meilleures chambres du château jalousement gardé par ses cousins. Elle revint à temps pour voir l'été éclore sur nos sinistres toitures. Elle profita peut-être d'un été sans crise d'importance pour dactylographier et mettre au point ce journal devenu, on l'imagine, un épais manuscrit qu'il ne lui fut pas facile de dissimuler. Le fait est que personne n'en mentionna, sur les journaux de bord, l'inévitable présence. Cecilia, qui connaissait l'établissement comme sa poche, déjoua toutes les bornes que personne, on s'en doute, ne s'efforce de dépasser.

CELA est en fait composé de sept textes distincts, et autonomes si on y met un peu de sien, – un peu de cette patience qu'on n'hésite pas à donner aux meilleurs quand ils poussent le bouchon un peu loin. J'ai donc accordé à Cecilia toute l'importance que le lecteur avisé octroie sans discuter aux maîtres de la littérature. On sera surpris par la tension que réclame cette lecture. La qualité de l'écriture, me dit-on, ne pallie pas l'effort auquel l'esprit doit constamment se soumettre pour ne pas perdre un fil non pas tenu mais qui traverse des contrées difficilement narrables. La question que je me suis posée après la première lecture fut de savoir ce que le texte gagnerait à être réduit à des proportions plus humainement lisibles.

Pour y répondre, je disposais en effet d'un élément de comparaison et, sans vouloir créer une polémique, ma critique – si je puis user de cette pratique légitimement –, dont je ne livre ici que les conclusions sommairement exprimées, est un bijou de « clarté » dont je ne pourrai désormais plus me passer.

L'élément de comparaison est un autre texte, roman connu celui-là, écrit par le mari de cette Cecilia qui est placée au centre du tournoiement textuel inauguré par ce pavé. Il est évident que le texte du mari est un plagiat et que celui de Cecilia est bel et bien l'original, ce que prétend du moins notre carabin éclairé par des dessous plus littéraires que cliniques. Le plagiat est un des thèmes importants d'*Aliène du temps*, j'en élaborerai la théorie au moment de m'intéresser au thème du narrateur en proie à la narration (ou de la narration dénaturée par le narrateur).

Mais ce qui importe ici, c'est de savoir que l'auteur est une femme. Du moins vu de l'extérieur, vu en compagnie d'un carabin qui n'est plus celui que le texte de Carabas / Cecilia met en scène sous le nom de Carabin. Car le narrateur de *Carabin Carabas* n'est ni homme ni femme ; il est, tout simplement, dirai-je pour paraphraser une des idées prépondérantes du roman moderne. Il étant non pas neutre, mais indéterminé, cela va de soi. Jamais, au cours de ce récit, la nature sexuelle du narrateur n'est donnée. Il importe peu alors que ce narrateur soit Cecilia, la Cecilia du carabin qui retrouve le texte, ou plus exactement son manuscrit, et qui en tire une *théorie du plagiat*. Le couple qu'il forme, Cecilia / son mari, est sans doute au centre du texte, mis là par Cecilia ou plus pertinemment par le narrateur qu'elle incarne jusqu'au vertige. La composition même du texte est assez révélatrice de la *méthode* : un premier

jet fait de débuts, auquel s'ajoute, interminable, un travail de fond qui continue ces débuts, toujours jusqu'au vertige. Ce qui est proposé par Cecilia, ou par *un autre*, n'est donc pas un simple épanchement cérébral mais bel et bien un texte de littérature. Et dans cette littérature, la question du sexe est posée non pas pour son importance sociale ni psychologique, mais parce que c'est la condition même de l'existence du texte, que le texte ne peut pas exister sans cette dichotomie homme/femme, la neutralité n'étant à aucun moment jouée pour échapper à des conclusions *embarrassantes*. D'ailleurs, en nommant Cecilia, en montrant la femme, le carabin de la préface fausse peut-être intentionnellement le jeu ; mais son argumentaire ne tenant qu'à un fil, c'est Carabas qui s'impose dès l'entrée de texte, face à un Carabin qu'il (ou elle) forge comme personnage de son spectacle. La question n'est donc pas de savoir qui a écrit *Carabin Carabas*, comme nous le donne à penser le préfacier, mais *véritablement* qui ne l'a pas écrit. Car ce narrateur fondamental est la quintessence de l'écrivain, et c'est bien là le sujet de tout *Aliène du temps* : qui est l'écrivain ? qui est cet écrivain ? si l'on veut, qui hante-t-il ? si l'on préfère. Le sous-titre aurait bien pu être : *Le génie de l'écrivain* – mais le mot génie n'est plus accepté dans le sens de nature profonde, d'essence. Alors je m'en passe.

On se perdra peut-être dans cette pratique incessante de l'épiphanie. On se demandera pourquoi le préfacier découvreur du manuscrit (un jeu de rôles très *dix-neuvième siècle*) n'a pas réduit le texte à des proportions plus conformes à la patience. Cette version doit exister, sinon ce carabin n'aurait pas dévoilé son intérêt pour un texte qu'il a lu et décortiqué. C'est une question secondaire. Le texte est un tissu. Je cite de nouveau Paul Valéry à ce propos et au sujet de la *Recherche* :

On peut ouvrir le livre où l'on veut ; sa vitalité ne dépend point de ce qui précède ; elle tient à ce qu'on pourrait nommer l'activité du tissu même de son texte.

Une fois qu'on connaît, parce qu'on a lu le texte d'un bout à l'autre, ou parce qu'on nous l'a soufflée (rôle du préfacier-carabin), la composition de l'ouvrage, il n'est plus difficile de s'en servir, non pas à la manière d'une anthologie, mais comme substance à créer. Et le contraire (un roman traditionnel, rhétorique, policier) eût été étonnant : il ne s'agit pas, pour *Cecilia*, de raconter ce qui arrive, mais d'en donner l'origine, d'en révéler la sexualité, d'en décrire l'organe sexuel. Sorte de manuel, si l'on veut, ironiquement. Je ne vais pas ici faire l'analyse du jeu complexe auquel le *couple* n'est pas étranger, ni d'ailleurs la *parenté*. Mais d'emblée, la créativité est donnée comme sexuelle, ni féminine ni masculine, ni indifférente au sexe. Cette dépendance n'est pas non plus de l'incertitude. Nous ne sommes pas ici dans un débat métaphysique dont l'enjeu est un *choix* ou un *pari*. Il s'agit de *condenser*, de prendre le lecteur pour une vitre froide, son univers pour une chambre, et l'existence de l'écrivain pour une intempérie. Peu importe que la chambre soit celle d'un enfermement ou plus prosaïquement celle du repos ou de la réflexion. Peu importe que l'écrivain ait gravi tous les échelons de la douleur, jusqu'au cri qui l'annonce en fanfare, ou simplement jusqu'à la limite du supportable, ce qui ne diminue en rien sa *performance*. La *vitre* est une *vitre d'amour*, dans un sens charnel, où se jouent les graphes d'une complexité qui ne peut pas se contenter des dramaturgies de l'existence pour exister comme oeuvre de littérature (oeuvre littéraire, c'est encore une autre question, une question de panthéon, lieu où les dithyrambes s'assoient

sur les pamphlets).

La question d'un hermaphrodite est donc évacuée par une autre complexité : qui suis-je maintenant que je ne suis plus un enfant ? Ce qui revient, pour l'écrivain, pour Cecilia si l'on veut, à se demander si un homme (que je suis) peut créer un personnage femme créatrice à la place de l'hermaphrodite proposé par la littérature. Cecilia est-elle une femme ? Il suffirait qu'elle le soit pour que son personnage de créatrice devienne possible. Elle n'existe que si je la contiens. J'entre moi-même dans le roman, non pas en tant que malade potentiel ou à la potentialité croissante, ni en tant que scribe au travail, mais en tant qu'être au monde, avec mes deux sexes qui ne reproduisent que du texte, existence des mots que je soupçonne d'être à l'origine de mon *malheur*. C'est ici que le bonheur se rencontre dans un miroir. Il va en être question dans le tome suivant, et plus particulièrement dans un de ses volumes, *Les baigneurs de Cézanne*. Ainsi, le carabas a pris la place d'un hermaphrodite qui ne parle plus à mon imagination. Et l'écrivain investit la chair du carabin, non pas pour lui ressembler, mais pour prendre sa place, pour s'adresser sans intermédiaire à Carabas lui-même.

Dès lors, c'est la question du couple sexuel qui s'est imposée au sujet de la narration. Former des couples, en connaissance de cause ou par l'intermédiaire de l'observation directe, prenant le risque de faire passer pour de l'imagination ce qui pouvait n'être qu'une spéculation pure et simple établie sur la base de témoignages ou pire de lectures. Il ne s'agissait pas de construire un discours sur le couple pour en tirer une leçon morale en bon connaisseur de la chose, mais de soumettre la

pratique de l'écriture à des découvertes et des confirmations capables d'édifier le monument épique d'une histoire particulièrement privée et imbriquée dans son contexte historique. Ces récits, ou romans, *faisaient* pendant à ceux de Cecilia dans *Carabin Carabas*. Ils continuaient donc d'être l'oeuvre d'un carabas et suivaient d'ailleurs d'assez près, du moins au début, la composition des *Contes de ma mère l'Oie*. *Cog à l'âne Cocaïne*, l'un des plus aboutis, met en scène un jeu multiple de couples dont le principal est *formé* par le narrateur lui-même, métis et artiste-peintre. Son épouse Roberte est une provinciale attachée aux biens terrestres ; son amante, rencontrée dans le train, a eu des velléités créatrices avant d'être réduite à la chair par son mari d'écrivain. Il semble bien qu'elle soit soeur de Cecilia. Etc. La grille conjugale et extra-conjugale de ce roman est complexe à souhait, jusqu'au désir.

Un autre texte de ce projet encore plus monumental que *Carabin Carabas* est *Les baigneurs de Cézanne*. Le texte est beaucoup plus court, conforme à ce qu'on attend d'un roman tant du point de vue du temps qu'on perd inexorablement à le lire, que de celui de la narration qui est relativement tranquille, presque linéaire, n'étaient les touches d'introspection qui ne sont qu'un faible mais efficace moyen de parler du passé sans y plonger la narration tout entière. L'histoire pourrait être celle de deux hommes si différents que l'un est écrivain alors que l'autre est un combattant d'une juste cause. Dans cette mêlée de reconnaissance et de haine, la femme dont il est question est aussi une écrivaine, mais une écrivaine inférieure, non pas secondaire, mais inférieure ; elle est l'épouse de l'écrivain. Ce cas de figure, dont l'oeuvre de Joyce nous fait grâce, révèle une femme condamnée à témoigner de sa lente destruction par ce mari envahissant. Ce n'est pas le sujet

du roman lui-même, mais ce portrait de créatrice prétend se situer, sans doute parce qu'elle n'est pas étrangère à l'écriture même du roman, en dehors des questions sociales et psychologiques pour donner au texte sa dimension de personnage. Ayant abordé le sujet (cette fois je parle de moi-même qui l'écris) presque au ras des pâquerettes, je n'ai évidemment pas pu en pénétrer toutes les profondeurs, harcelé sans cesse par mes hypothèses naturelles en même temps que par la lisibilité du roman. Preuve, s'il était nécessaire de la produire devant le tribunal de la lisibilité, que trop de sagesse narrative interdit le langage poétique. Plus on sacrifie à la prose, et moins le sens se lève, moins absent de tous bouquets que jamais, tant la prosodie, mère de la littérature, exige qu'on lui sacrifie tout, même le plus précieux des biens signifiants. Ainsi, le roman qui *parle* paraît de moins en moins apte à recréer la scission intérieure qui prédispose au motif. La différence d'avec Mallarmé, c'est que je ne considère pas que « parler n'a trait qu'à la réalité des choses que commercialement ». Parler, je crois, mais je suis condamné à la croyance après la constellation mallarméenne – n'est-ce pas ? – est au contraire de l'argumentaire commercial l'essentiel de nos conversations, lesquelles forment l'immanence de nos communications. Parler finit d'ailleurs par s'ériger en règle d'or de l'écrit si l'on consent à y faire entrer des personnages qui nous ressemblent à ce point qu'ils ne peuvent s'interdire un moyen aussi théâtral d'exister à proximité de ces autres où nous rencontrons ce qui, à l'intérieur de nous, échappe à notre compréhension. Je n'ai pas abordé le roman pour expliquer la poésie; j'écris des romans parce que je crois que c'est de la poésie si on prend la précaution de ne pas y étaler sa connaissance du sentiment et ses facilités didactiques. D'où cette écriture, d'un bout à l'autre d'*Aliène du temps*, qui est lisible et même quelquefois *pratique-*

ment démotique, notamment dans l'imitation de la conversation, mais qui, dans l'ensemble, éprouve les nerfs du lecteur, de la personne différente à qui continue de s'adresser Cecilia dans ce qui n'a jamais été un tournoiement ni un cache-misère, sinon un voyage organisé en dehors de l'horaire. La femme personnage créatrice que je projette dans l'espace occupé par les autres n'est pas soumise à sa condition féminine, mais à sa condition d'écrivain-écrivaine, ou, pour le dire à la manière de Cecilia, condition d'écrivain(e).

Si l'on souhaite tâter un peu la manière d'écriture, on se reportera utilement au premier chapitre des *Baigneurs de Cézanne* ou au dernier de *Coq à l'âne Cocaïne*. Le premier est un journal composé de notes, d'impressions, d'anecdotes, peut-être d'aphorismes narratifs, tous écrits par l'homme qui crée l'importance et marginalise la création de sa compagne, la reléguant au rang du témoignage biographique le concernant; le second est un autre journal qui raconte la rencontre avec l'amante que Cecilia, par personnage interposé, sait insuffler à l'homme avec qui je me connecte pour en faire un personnage. Hypothèses d'amour, trop, me disait-on. Mais il ne s'agit pas d'amour, du moins pas en surface; il s'agit pour moi, résolu à parler faute de pouvoir l'écrire à la hauteur d'une poésie moins prosaïque ou plus parfaitement écrite, de situer le texte à un niveau de compréhension qui ne sacrifie pas l'immobilité requise par la lecture, avec ce que cela suppose de temps perdu *peut-être*, au profit du rendement pédagogique ou plus délétement dogmatique qui menace notre constance de témoin.

Cet examen des couples, sorte de *physiologie du mariage*, est sans doute interminable. On ne parle au fond que de ce qu'on connaît et de

ce qui paraît possible *après* réflexion. L'ensemble des romans qui constitueraient cet examen n'est pas conçu à la manière d'un traité. Et pas question ici de bouleverser par le grotesque, tel le *Tractatus ologicus*, un sujet qui est au centre de la description envisagée comme philosophie existentielle. Pas question que *cela* s'achève tout bonnement par la fatigue des personnages.

BERTHA. Oublie-moi, Dick. Oublie-moi et aime-moi de nouveau comme la première fois. Je veux retrouver mon amoureux ! Aller jusqu'à lui... me donner à lui. A toi, Dick. Oh ! Mon étrange et sauvage amoureux et amant, reviens-moi encore ! (Elle ferme les yeux)

Cet ensemble est une excroissance de CELA. C'est le noeud dramatique du récit en jeu. Je ne m'en approche jamais sans angoisse. Je ne m'en suis approché que trois ou quatre fois. J'y reviendrais parce que c'est là que tout se joue pour moi, c'est là que j'écrirai un jour le meilleur de mes romans. Il en est ainsi de tous les voyages. On finit par reconnaître les horizons, on les voit se distinguer du lointain, et leurs personnages apparaissent d'abord en contre-jour, agités de lumière et contraints par l'ombre à exister à un endroit déjà précis de la narration. C'est une folie. Ni douce, ni forcenée. On souhaiterait la faire passer plutôt pour de la différence, comme si cette infime mais reconnaissable quantité avait le pouvoir de nous distinguer au point de consacrer l'écrit désormais promu au rang de texte. Chaque fois que l'on se retrouve au coeur même de son oeuvre, chaque fois qu'il n'est plus question de construire le récit, à la manière de *Carabin Carabas*, mais de lui restituer sa teneur véritable, inévitable, essentielle, alors l'esprit adresse ses reproches à l'écriture, il s'en prend à la langue, il se met à aimer les mots, poussant la complexité dans l'angle du compréhensible où elle n'ap-

paraît plus que comme un amalgame sonore traversé de vues stridentes sur le vécu, – ou à les haïr au point de ne plus créer cette importance vitale, renouant avec le suicide sans les qualités de l'enfant pris au piège de la parole et du sexe qui la donne à soi et aux autres dans une simultanéité qui réduit le temps à son absurde utilité : *multipliez-vous sans possibilité de recommencer vraiment*. De cet amour des mots, ou de la haine qu'ils inspirent alternativement, naît le troisième tome de *Aliène du temps*, exploration de l'enfant ou de l'enfance : *Rendez-vous des fées*. Ce vaste roman est un pont entre *Carabin Carabas*, signe annonciateur, et *l'examen des couples*, noyade forcée un peu jouée par Cézanne qui met des femmes à la place des hommes dans le meilleur de ses tableaux : un testament, dit-on pour conclure un peu vite l'entorse faite à l'observation renvoyée par les eaux horizontales.

Le *Rendez-vous des fées*, malgré sa position centrale, est une conclusion, une vision, une divagation, vaticination, extravagance, fantasme, – les synonymes ne manquent pas pour nommer cette tentative de cimenter les deux blocs, le signe et la noyade, en un tout capable de représenter au moins l'idée en jeu. Ce qui devient alors possible, c'est à la fois la pose de nouvelles pierres à l'édifice et l'effort anthologique qui a l'avantage de réduire l'idée à un objet d'art, sans doute récit, ou fable, ou bien encore petite association d'idées. Un artiste ne peut pas se permettre de ne proposer que des conceptualisations, aussi adroites, aussi subtiles et pertinentes sont-elles. Il est avant tout un ouvrier de la langue et à travers elle, un inventeur, un trouveur d'évidences et de refrains. L'effort anthologique, toujours présent, quelquefois jusqu'à l'obsession et ce qu'elle suppose de mal-être, loin de multiplier les possibilités du texte intégral, ou de ce qui se présente com-

me intégralité du voyage textuel, finit par se limiter à quelques choix de rencontres le plus souvent elles-mêmes bornées à deux textes qui agissent alors comme des compléments de miroirs. J'ai déjà cité l'exemple de l'association en un même volume

– du premier chapitre des *Baigneurs de Cézanne*, journal en forme de notes qui semblent prises sur le vif sans s'intéresser au déroulement quotidien, ne relatant que les aphorismes du voyage du couple;

– et du dernier de *Coq à l'âne Cocaine* (avec d'ailleurs quelques adaptations visant à se détacher complètement du texte de *Coq à l'âne*), journal à la fois linéaire et fragmentaire d'une aventure extraconjugale.

Le tout forme, non pas un roman au sens littéraire (bien que cela puisse passer pour un roman en librairie), mais un récit, en l'occurrence de la douleur, récit pouvant s'intituler, comme je l'ai déjà tenté: *Le bonheur*. Et d'en tirer des conclusions hâtives qui sont comme une hypothèse philosophique.

Un autre essai de récit me fut donné par le collage grotesque d'une aventure spatiale censée représenter tout le futur d'un enfant qui meurt de son suicide après avoir fait le tour de ce qui n'a aucune chance de lui appartenir un jour en propre.

Ces remarques notamment techniques, sur lesquelles je m'appesantirai plus loin, ont décidé de la mise en chantier du *Rendez-vous des fées* qui en est comme l'exagération, l'excès, la démesure. D'emblée, et sans doute en connaissance de cause, j'ai situé ce texte dans la

perspective de la longueur, d'un temps n'appartenant qu'à la lecture, quitte à noyer à mon tour un projet somme toute plus romanesque que poétique. Ce pont, cette *arche* dont le principe est emprunté à Proust, ne prétend rien de moins que d'apporter un sens au paysage réparti autour d'un horizon nettement distingué des lignes de fuite. Ayant, avec les deux volumes précédents, et malgré leur inachèvement probable, réparti les zones de part et d'autre de cette pliure mentale (*ciel* et *terre* du peintre et non pas du géographe), il me restait à en étirer le verre jusqu'à formation de la matière romanesque proprement dite. J'analyserai plus loin, toujours plus loin, la situation de ces épisodes dans un dix-neuvième siècle emprunté à la littérature plus qu'à l'Histoire.

Désormais, le récit pouvait suivre les voies de l'enfance et les sens des mots. C'est encore plus loin que j'évoquerai cet amour et cette haine rencontrés dans les mots qui me furent donnés pour que je ressemblasse à un être humain le moins possible porté à la révolte. Ces glissements à la surface d'un usinage me concernant d'aussi près ont fini par faire de moi un écrivain, plus que le choix pratiqué au détriment de la musique par exemple. Ici, se repose avec une acuité préjudiciable la question du sexe appliquée à la fois aux mots et à l'enfance perdue par manque de suicide. Cette complication des normes ne permettait pas au texte de se conformer aux genres ni aux pratiques. Seul l'artiste bisexué, carabas et non hermaphrodite, connaît cette fatalité, de l'*analecte* qui sous-tend la pensée au *florilège* qui la donne à connaître dans sa forme la moins soumise aux conditions *climatiques*. A aucun moment il n'est question de commerce, pas plus que de ses requins. Au fond, il importe peu que le commerce s'en mêle. Une telle aventure, qui consiste en une autocopulation qui se distingue de l'autosatis-

faction, est une reformation du lit analectique avec les moyens d'un texte involontaire, sinon automatique, qui ne peut pas demeurer *ainsi* sans être finalement voué à des recompositions de pures circonstances comme peut l'être ce *Bonheur* que j'évoquais plus haut. Le cri n'est pas celui de la femme violée ou de l'homme embrigadé dans un combat national ou carrément personnel, il demeure impassiblement la persistance quasi rétinienne de l'enfant qui ne meurt pas en soi, qui continue de sexualiser le soi qu'on ne cesse pas d'épuiser au fil d'une existence pour le moins indisciplinée. De là les deux reflets qui se jouent des miroirs : le *couple* et la *parenté*. Et leurs corollaires : le *bonheur* et le *sexe*. Et la question rémanente, quelquefois tranquille d'ailleurs, de savoir qui je suis, non pas respectivement aux autres ni au sacré qu'ils prétendent imposer à la pensée sous forme morale ou cognitive, mais plus simplement par rapport au personnage qui impose d'autres compositions sur la base de ce qui ne peut plus persister comme lois affublées d'un Droit, à la dignité entre autres contraintes physiques, et qui s'annonce par la pratique inconsidérée d'une écriture qui en effet ne cherche pas si elle trouve et qui trouve à la seule condition de ne pas chercher à se frayer des chemins dans ce qui ne peut pas être un territoire parce que c'est la chair elle-même. Le couple ne survit pas à ce tremblement cérébral et la parenté se détache nettement des préoccupations généalogiques. Autrement dit, le temps n'a plus aucune espèce d'importance, tant le couple est déchiré, et la chronologie n'explique plus rien en dehors d'un état civil en mal de raisonnement. Le roman ne sera donc pas celui d'un temps à suivre sur le fil de ses épisodes, ni celui d'une aventure collective du sang. D'où peut-être la pertinence du *Bonheur* comme entrée en matière. Il semble que mes efforts relationnels, limités à la littérature, aient besoin de cette approche stylisée

sans le secours du style. Il serait dommage de ne pouvoir me reconnaître qu'à mon style ou à mes sujets. Qu'on me reconnaisse plutôt à mes parentés.

Le pont entre le *sexe* de *Carabin Carabas* et le couple de *Coq à l'âne Cocaïne* et des *Baigneurs de Cézanne* (en attendant mieux de ce côté), est une aventure de la parenté. D'où le caractère plus romanesque de *Rendez-vous des fées* chargé de donner ou de rendre au texte d'*Aliène du temps* le statut de roman. *Carabin Carabas* poserait la question *Qui suis-je ?* tandis que, de l'autre côté, le couple poserait celle de savoir *qui tu es*. *Rendez-vous des fées* se demanderait alors *qui nous sommes* et *où allons-nous si je vous suis ?* Qui d'autre que le personnage incréé peut se poser de pareilles questions ? Lui qui crée sans être précisément homme ou femme, ni les deux à la fois, mais tantôt l'un, tantôt l'autre, sans qu'il soit possible de savoir si la féminité se différencie de la masculinité au moment de créer ce qui, un instant avant, n'était pas concevable ? Comme il est impossible, physiquement, de créer autre chose que le personnage sexué ou bisexué (ce qui va dans le sens de la nature), ce personnage demeure incréé, peut être sous-jacent, implicite, ce qu'on voudra qu'il soit pour qu'il se mette à exister textuellement. La ruse de Cecilia, sa ruse narrative qui consiste à ne jamais prononcer il ou elle, mais il(elle), est un bornage de l'ensemble, une topographie du roman à créer malgré le personnage qui s'y profile comme possible-incréé. Tout le reste est un jaillissement, une démonstration de force, un prouesse quasi prosodique, pour ne pas dire poétique. Et le roman se remplit de personnages hommes, femmes et enfants, peut-être jusqu'à ressembler à la réalité où tout distingue en effet la femme créatrice de son pendant masculin, comme cela est joué dans *Les baigneurs de Cézanne* où, je l'ai

dit, l'écrivaine est inférieure et non pas secondaire. Encore que ceci doit être relativisé en matière commerciale où l'égalité est un principe comptable. Question annexe au personnage de Cecilia qui dépasse heureusement les concours de circonstances pour exister dans le texte à défaut de pouvoir le faire dans le personnage possible et donc incréé qui s'annonce et se profile dans la pratique du sexe et dans l'analyse de la parenté.

Décréter une littérature sexuelle est une extravagance de l'immobilité. Cecilia ne tombera jamais dans ce travers, qu'elle soit homme ou femme, ou les deux, ou elle-même à la limite de l'incréation et du non-personnage. La source créatrice est enfantine. La maturité exige plutôt l'ingénierie que la créativité. Elle réclame la production utile et ne s'intéresse pas à la question de l'utilité de la production littéraire. A la limite, elle peut songer à se divertir, pourvu que ce temps perdu le soit utilement, qu'il soit un temps de repos, de recouvrement des forces nécessaires au travail de l'industrie et des institutions. Et il suffit que l'enfant, loin de se suicider, décrète son sexe en apparente contradiction avec sa biologie pour que le problème de la littérature se repose avec une acuité de vision presque prophétique. Mais s'il ne consent pas à se jouer des autres par la conformité ou la différence, alors il est l'inventeur d'un personnage incréé et tout le romanesque de sa distillation textuelle s'en trouve compliqué, difficile à appréhender avec les outils scolaires, notamment rhétoriques, impossible à considérer d'un seul regard, contraignant le regard à des écarquillements grimaçants.

Cette grimace de l'amateur est une critique aussi définitive que les plus fines analyses. Loin de la grimace de l'enfant qui ne concerne que sa peau, son toucher au monde, jamais son

oeil sauf par l'éblouissement, et quelquefois son oreille déjà disposée au refus de la stridence ou du désaccord. Le monde grimace dans les miroirs. Comment ne pas s'en entourer ? Comment ne pas aimer y retrouver la langue ? Comment ne pas y deviner que l'incréé est un personnage de roman ? Si rien d'autre n'est possible, je doute que ce soit le père qui condamne à la noyade par un décret aussi inattendu qu'improbable. La noyade, aussi bien que l'attente qui est l'or du temps, est un pastiche du suicide qui n'a pas eu lieu. C'est un retour au texte. La survie n'appartient pas au créateur, pas plus qu'une sexualisation le change en femme ou en homme. Il n'a pas survécu. Il est, tout simplement.

Il m'arrive quelquefois, sinon de penser, du moins de sentir que je suis l'auteur d'une oeuvre. Mais cet instant ne vaut pas mieux que le moment *passé*, au seuil du sommeil *réparateur*, à imaginer un roman ou un film qui, dès le lendemain, se révèle insuffisamment complexe pour former un ouvrage. J'ai plus souvent encore le sentiment de perdre mon temps à l'occuper avec ce qui me semble le moins sujet à caution, c'est-à-dire cette pratique relative ou insatisfaisante de la littérature. Je ne souhaite tromper personne. Alors je mets un peu d'ordre dans le chantier et aucun livre n'apparaît vraiment. On sent plutôt le rangement précaire d'une matière impropre à un usage littéraire. Je n'arrive même pas à établir le dialogue avec le lecteur supposé. Encore moins avec celui ou celle qui pourrait superviser cette vie trop parallèle et pas assez tangente. Et je n'en éprouve pas une vraie souffrance. Je me rends compte que je n'ai aucun orgueil, aucune vanité, et je sais bien que c'est le signe d'un manque de génie. J'en viens à me souhaiter l'invention d'une ou deux bonnes histoires et autant de chansons.

A défaut d'une oeuvre. Je ne rêve même plus à la pertinence d'un processus anthologique capable de jeter un pont entre moi et ce chantier mis en doute par la force du temps. Qui suis-je donc dans la minute ou la seconde où je me crois l'auteur d'une oeuvre ? C'est sans doute la question à laquelle je tente de répondre en créant des personnages créateurs. Dédoublément de circonstance.

L'enfant n'est pas réapparu dans une de ces circonstances. Je ne l'ai jamais perdu de vue. Il ne s'est pas éloigné, il n'a pas perdu sa netteté. Comme il est impossible de mettre en scène ce qui apparaît sur l'écran que l'esprit tend comme une invitation à s'y exprimer avec les moyens les moins faciles, c'est ailleurs que la pratique devient une constante, pour ne pas dire une obsession. Cet ailleurs, je l'ai senti dès les premiers moments d'égarément, est un roman. Et la poésie n'est pas un moyen de l'écrire. La poésie n'est pas un moyen, elle est dans le roman, à inventer comme un trésor dont on aurait oublié la cache et les péripéties de la cache. Quand les questions littéraires, partagées entre tous ceux qui écrivent ou lisent, se présentent à l'esprit dans un ordre pédagogique qui ne tarde pas à entrer en conflit avec les apparences d'un didactisme plus personnel, la question d'un travail à faire devient, et c'était en notre adolescence, une réquisition ou une supplique, selon le caractère qu'on a hérité et la mentalité qu'on s'est forgée plus ou moins solitairement, librement. Les tentatives de « trouver du travail » deviennent proprement grotesques et les anciens coreligionnaires de parfaits missionnaires de la bêtise. On se sépare de la boue où l'on a poussé comme une étrangeté de plus, et l'enracinement nécessaire à la tranquillité se relativise jusqu'à la menace enfin claire de finir comme les autres. Ce refus commun à tous les artistes ne naît pas de la majorité acquise

fatalement, mais de ce que l'enfant est encore capable de dicter à l'esprit pour le contraindre à l'enfance. Cette attitude est si visible qu'il n'est pas rare d'entendre un imbécile parfaitement ancré au port de son immobilité déclarer que l'art est un signe d'immaturité. On peut d'ailleurs en tirer, si l'on a le génie de Gombrovicz, des variations si vraisemblables que même l'esprit le plus obtus consent à y déceler les signes avant-coureurs d'une oeuvre d'art.

Plus difficile, plus délicate et moins explicable raisonnablement, la situation de l'artiste qui n'a pas convaincu de façon durable, au moins le temps d'une existence, d'une génération, ou à la rigueur d'une mode. Les signes qu'il émet à la surface de son oeuvre, s'ils ne finissent pas, avant la fin, par être perçus au-delà du cercle des connaissances, ne brillent pas plus longtemps dans l'esprit de celui qui les a conçus pour attirer l'attention sur lui. Bornes, feux de position, traces de lumière, rais sous les portes, ces essais de rapprochement prennent le chemin de l'argumentaire, du curriculum vitae, ou du klaxon, quand ce n'est pas purement et simplement celui du scandale orchestré. Avertir qu'on existe autrement, ou qu'en tout cas on s'y efforce, c'est d'abord se condamner à des explications convaincantes et donc à une éloquence. L'usage de la rhétorique la plus conforme qui soit devient une nécessité, car il est bien évident que plus l'esprit est étranger à l'art et moins il est convaincu par les moyens de l'art. Par contre, la rhétorique, qui s'est forgée sur le terrain des difficultés de communication, est beaucoup plus qu'une théorie de la formation, une méthode. Il n'est donc pas rare d'assister au spectacle affligeant de l'artiste au travail de son argumentaire, comme un vulgaire représentant de commerce. Du coup, les géométrisations affectent une pensée qui était venue pour exhiber sa différence et non pas pour y relater ses

fragilités mentales. Le cri est finalement initié à l'autre qui l'écoute ou n'y entend pas ce qu'il contient de plus ou moins frelaté.

C'est alors qu'apparaissent des questions qui n'appartenaient pas à l'enfant, du moins pas tant qu'il n'attachait aucune importance à son entourage et à ses nations. Selon le sexe, l'appartenance culturelle, le degré social, la croyance politique et/ou religieuse, il pose au héraut capable de souffler lui aussi dans le pipeau. La tentation de s'occuper des trous est grande et les coups sur les doigts aussi nombreux que la magistrature des hommes, toujours alerte et prête à toutes les trahisons, se fait un devoir de s'y adonner. Le jeu en vaut-il la chandelle ? On peut se poser la question de savoir ce qu'un poème change dans l'existence de l'affamé, du torturé, du fou, du malheureux et de toutes les formes d'avilissement que l'homme a inventé pour jouir de l'homme considéré comme le fruit de l'homme. Le poème n'étant ni l'usus ni le fructus, mais à tout casser le chant, est-il raisonnable, voire honnête, de le pratiquer dans le voisinage des jugements et des lois, surtout quand ces lois ne sont pas tirées du jugement, mais de l'arbitraire et des contraintes ? Le poème au service des combats et des réactions, cela semble maintenant dépassé. Mais comme toute l'humanité ne vit pas dans le même temps historique et que l'homme ne jouit pas des mêmes conditions d'existence, ce dépassement ne vaut rien dans les contrées les moins favorisées ni même au coeur des nations civilisées qui secrètent cet ailleurs comme un ferment d'on ne sait exactement quelle croissance économique source de joies et de shoots en lieu et place du bonheur et de l'abandon. L'enfant retardataire qui assiste à ce spectacle ne tarde jamais très longtemps à se jeter dans la mêlée et ses chants ne pourront être comparés, pour être lus instantanément, qu'aux chants de

son vis-à-vis des pays pauvres ou riches selon qu'il est lui-même d'ici ou de là.

Si l'on s'en tient à un examen passif de l'état de la poésie dans le monde, il apparaît clairement qu'elle milite ou qu'elle crie, et que le mélange de ces deux comburants n'est jamais bien explosif comme le prouvent chaque année nos romanciers à la mode, périssables et inutiles protéés. Est-ce une raison pour opposer le cri à la plaidoirie, les égotistes aux avocats des grandes causes ? Est-ce une raison pour négliger une question poignante pour laisser toute la place à une question vitale ? De tout temps, l'individu s'est trouvé pris au piège de toutes les variations possibles du confucianisme, avec ou sans Dieu (on s'adapte). Et à travers ces temps, il a toujours affirmé la prépondérance de son existence comme lieu et langue de sa poésie si c'était cela qui motivait sa révolte. Quel est le combat le plus tragique ? Celui de l'homme seul face à ce qui le détruit ? Ou celui du délégué qui prend la parole qui ne peut pas être prise faute d'y être exercé ou plus simplement de n'en avoir pas la force ou l'autorisation ? Cette dernière parole de militant ou d'écoeuré, qu'imite-t-elle dans la poésie ? Et l'homme seul, n'adresse-t-il pas aux autres sa souffrance de malade ou de prisonnier de soi ? Départager la poésie en poésie utile pour le bien de tous et en poésie oiseuse du cas particulier, est-ce si urgent que ça ?

Il n'en reste pas moins que la littérature universelle propose et que l'Histoire dispose. Les chants de l'homme asservi sont entrés en littérature, non pas à l'heure de nos révolutions occidentales, où les poètes ont raté le coche, mais en ce moment tragique des règlements de compte entre les envahisseurs et les exploités. Un chant universel est en train d'être composé par cette foule à son tour envahissante. Com-

ment douter que les littératures dites nationales n'aient pas les moyens de s'y frotter en toute égalité de force poétique ? Comment ne pas craindre que ces nationalités supérieures n'y trouvent pas les raisons d'une parfaite destruction en regard de laquelle la souffrance de ses exclus ne serait qu'une larme versée pour l'exemple ? Le chant de l'homme seul n'a plus la force d'atteindre l'homme. D'ailleurs, l'homme ne s'est-il jamais intéressé à l'homme ? N'a-t-il pas toujours consacré le meilleur de lui-même, comme le pire, à l'exécution de la grande fresque universelle ? L'individu, réduit à son sexe aléatoire, s'agite dans cette marge étroite. Agitation cette fois non pas de marionnette, car il ne participe pas ou alors seulement de loin, mais d'acteur fébrile qui ne contiendra jamais entièrement sa fièvre. Le monde est son spectacle, il n'y joue pas. Tandis que le poète capable d'un chant général est entré dans la peau de son personnage. Voilà encore où est le personnage incréé, ici et nulle part.

Alors bien sûr il est possible qu'au fond je m'explique mieux que je n'écris des romans. Et je persiste. Je travaille. Je côtoie le chant universel en gestation ailleurs et ici même. Les combats m'atteignent quelquefois d'assez près pour me toucher et peut-être un jour y trouverai-je une mort de victime. Nouveau martyr ! Je ne peux pas parler exactement de ces explosions, puisque c'est le moyen que les terroristes ont choisi pour tuer, en attendant de plus redoutables sévices... dit-on, mais qui croire ? — Qu'y puis-je ? Me plaindre parce qu'on nous vise ? Composer des vers pour chanter en dessous des chantres qui agissent plus près des foyers de la misère ? J'en parle, je crois, mais je ne participe pas, et comme je le disais, ma seule participation véritable, ce serait mon cadavre sur le quai d'une gare ou dans la broussaille épaisse d'une démolition épouvantable.

Ma question est ailleurs et j'en prends le risque. Et je produis les questions comme un animal voué à la table des hommes. Est-il possible que ce personnage sans sexe déterminé, ni évident, ait été créé par un sexe ? Comment imaginer cela ? Et comment croire que ce personnage puisse créer un enfant, comme le double de Cecilia dans *L'enfant d'Idumée*, autre récit à ajouter à ma physiologie du mariage ? Ce personnage occupe plutôt une position centrale, entre l'impossibilité d'une mère et l'improbable enfant. Milieu géométrique et non pas lien qui serait une écriture. La créativité est en effet sexuelle, mais il n'est pas possible de savoir qui crée et qui ne crée pas. Comme il est difficile de dire si le chant peut affecter plus d'un être à la fois.



Mircille DISDERO

Lolita Dolorès*

- Sol y Sombras -

Comenzamos a desconfiar del sol.²
Nous commençons à nous méfier du soleil.

Ce matin j'ai navigué dans le bus avec Eléonore. Quand on est descendues sur le cours, on a pris la rue d'assaut en tanguant légèrement puis on s'est mises à marcher de plus en plus vite. Je pensais à ma mère. Des images en fouillis. Un autre midi où elle m'attendrait. A la maison, elle chercherait un message, un mot. Je ne sais plus quoi lui dire.

Dans la cuisine, elle se prépare toujours quelque chose de rapide, assise sur le bord de la chaise. Elle oublie de bouger. Sans gestes. Recroquevillée sur son ventre. Elle regarde ce qu'elle devient. L'impression, toujours, de la déranger. Pourtant elle se plaint quand je ne partage pas son casse-croûte. Amarrée à sa solitude elle parle des hommes comme d'une douleur nécessaire. Depuis quelques temps j'ai froid quand elle approche. Elle a des glaçons dans les yeux. Peut pas s'en empêcher. Je sais pourquoi. Elle m'en veut depuis qu'IL est parti. Elle pense que j'y suis pour quelque chose. Elle se trompe. Les hommes c'est du Chinois. Je lui ai pourtant dit, ça au moins, je le sais. *Los Hombres*.

De toute façon je n'ai pas faim. Le médecin dit que c'est grave. Moi je crois que c'est lui qui l'est. De zéro à l'infini, je n'aime plus manger. Je vomis la nourriture, tout. Alors elle mange seule.

No hay explicacion para la sombra

Il n'y a pas d'explication pour l'ombre

Ce midi on a acheté une pizza aux «Deux Garçons», sur le cours. Eléonore a fini ma part. Ses lèvres dégoulaient de sauce rouge. Je le lui ai fait remarquer. Elle m'a tendu une blonde, l'a allumée pour moi. Mes yeux ont glissé vers mes tennnis. J'ai écouté battre le cœur des gens dans le café, à l'intérieur de moi. J'avais l'impression que tout le monde nous regardait. Puis un petit homme maigre s'est approché de nous avec des roses empaquetées. Au creux de moi je pleurais, doucement, avec application, comme lorsque maman me parle de mes absences et de sa collection de douleurs. Quand le petit homme a bredouillé son «voulez-vous ?», Eléonore lui a acheté une rose rouge et me l'a tendue : «pour toi, Lolita». J'ai joué à celle qui n'entendait pas. Elle m'énervait. Le savait. Le petit homme nous a souri avec dans les yeux quelque chose qui s'attardait, une tristesse, un brin de regret, je ne sais plus.

*El ojo de la soledad
Vigila al amor*

*L'œil de la solitude
Surveille l'amour*

On a quitté le café au pas de course comme si on fuyait. On a déambulé dans les rues en cherchant des indices de vie. C'était un nouveau jeu. Enfant, comme les autres. Difficile à réaliser. Au milieu du trottoir de la rue des Ombres-solaires, une vingtaine de pigeons mangeaient les miettes de rien du tout que leur envoyait une vieille coiffée d'un chapeau ridicule. RIDICULE. Eléonore a foncé dans le tas en éclatant de rire. La vieille a crié :

– Pouvez pas faire attention à mes zoiseaux ?

Eléonore a fait fuir intentionnellement les pigeons en hurlant à la femme :

– Vous ne savez pas que je déteste les pigeons depuis Hitchcock ? Ignorante ! Ils attendent le moment !

La vieille a levé les bras au ciel tandis que mon amie m'empoignait par la manche en s'esclaffant :

– Tu vois bien, on est seules au monde, toi et moi. Cet aprem inutile de perdre notre temps au lycée, on file !

*abrir otra mirada en la mirada,
poner otro punto en el silencio,
entrar mas, entrar mas,
romper el limite.*

*Ouvrir un autre regard dans le regard,
Inscrire un autre point dans le silence,
Entrer plus, entrer plus,
Rompre la limite.*

Quand on s'est assises à l'arrêt de bus, Eléonore m'a appris qu'elle avait couché avec un vieux. 80 ans. Un ange est passé. Très lourd. Ailes froissées. Je l'ai laissé se dissiper, puis j'ai haussé les épaules, incrédule :

– Et pourquoi ?

– Il voulait. C'est tout.

La réponse du siècle. J'étais complètement perdue. Ne savais plus quoi dire. Sans attendre, en me regardant droit dans les yeux, elle m'a expliqué :

– Je buvais un pot aux « Deux G. » hier. Ca faisait un moment qu'il me fixait. Il n'avait pas l'air vicieux. Un type qui regarde les filles. Je lui ai fait comprendre que c'était Noël, quelque chose dans le genre. Il m'a dit que j'avais des jambes de gazelles. J'ai éclaté de rire. Mais c'était pas pour rire. Elle a repris sa respiration, ses yeux toujours plongés dans les miens :

– Chez lui ça sentait le rance, la soupe en sachet, le bout du monde. Et puis... La vie à cent balles. Pff... J'ai eu honte pour la terre entière, pour mon ventre, pour la vie. J'ai eu honte pour Dieu. Et pourtant je n'y crois pas, non. Après, longtemps après je me suis penchée à la fenêtre de sa chambre et j'ai plongé les yeux dans la foule des gens qui passaient. Une marée. J'étais bien dans ma tristesse. Installée. Tu sais, quand on ne pense à rien. Un légume. Ou presque. A côté la radio du voisin jouait dans les aigus, doucement, enrouée. Je l'écoutais. J'avais froid.

Elle a cessé un moment de parler puis, comme je restais muette, elle a repris, sur le ton de la confiance :

– Lorsque je suis partie, il m’a donné 100 € et une bague en or. En sortant je l’ai jetée dans le caniveau... L’argent aussi. Pourtant tu sais, j’en avais besoin pour acheter des boots, des cigarettes. Un bouquin aussi... Je pensais à toi. Voulais te voir. J’ai appelé. Suis tombée sur ta mère qui m’a envoyée au diable en m’expliquant le sens de la vie et d’autres bêtises du même jus. Je t’ai attendu longtemps puis... Tu n’étais pas là, Lolita. L’absente aiguë. Quand je fais les pires choses, tu bats ici (elle m’a montré son cœur, a posé sa main sur sa poitrine). Tu es liée à moi par... Je ne sais pas t’expliquer.

Ensuite, dans la rue du vieux, je me suis mise à courir. J’ai bousculé des passants. Un type m’a même engueulée avec un mot grossier. J’ai regardé le ciel pour oublier le mot. Mais il devait être écrit sur mon visage au marqueur indélébile car je l’ai gardé. Depuis, je ne tiens plus en place. Une sale énergie me prend les nerfs, me tourmente. Il faut que je déplace de l’air. Dès que je cesse de bouger je panique.

Elle a quitté mes yeux un instant pour les laisser s’évader vers la rue :

– Il fallait que je te dise, que je t’explique. Tu comprends ?

Cuando esa luz se quiebra

Lorsque cette lumière se fracture

Quand le bus s’est arrêté à notre hauteur, elle a cessé de parler, a saisi son sac posé près du mien et elle est montée. Je n’ai pas bougé de l’abribus. Collée à mon siège, je la fixais et la laissais s’échapper ailleurs sans pouvoir un seul geste. Debout devant la porte, raide comme une statue, elle m’attendait. La portière s’est refermée dans un souffle. J’ai frissonné des pieds à la tête mais n’ai pas décollé pour autant. Je l’ai regardée rouler puis disparaître en direction de la Zac. Il était deux heures de l’après midi. Je n’ai pas bougé. Pas bougé pendant des heures.

*Un día ya no podremos partir.
Repentinamente, se habrá hecho tarde.
No importara desde donde
o hacia el otro extremo del mundo
o solo desde uno hacia su sombra.*

*Un jour nous ne pourrons plus partir.
Subitement, il se fera tard.
Il ne sera pas important de savoir
D'où venait et où allait le voyage.
Peut-être vers l'autre extrémité du monde
Ou seulement de soi vers son ombre.*

Le corps plombé, je reste clouée à l'arrêt du bus. Inerte fossile de moi-même, une rose rouge sur les genoux. A mes côtés respire *el viento de la noche*. La nuit s'est installée depuis un moment et l'abri ressemble à un esquif perdu en mer. Assise là pour longtemps, j'écoute passer les secondes. Je regarde les gens. Des poissons dans un aquarium sombre et leurs gestes distants comme des continents.

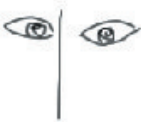
Une saleté est incrustée en moi. J'aimerais la vomir et passer à autre chose. J'aimerais... Je suis fatiguée d'attendre. Au bout de la rue, un homme approche. Quand il sera à ma hauteur, je me lèverai et le suivrai à travers la nuit. Dans ma tête puis en moi, je penserai que c'est le premier. Après, des dizaines et des centaines d'années m'auront rattrapée en quelques secondes. Après, je serai Dolorès. Mille ans et des poussières. Les autres commenceront à se disloquer puis à disparaître, le monde sera d'un bleu de cendres et moi la nuit, j'aurai perdu mon nom. *El nombre perdido*. Je serai l'ombre des ombres d'une femme, je serai *Dolorès*.



[1] Lolita ou Dolorès: prénom d'Espagne et d'Amérique Latine dont l'origine latine signifie « Douleur ».

[2] Tous les textes en espagnol inclus dans le récit (avec leur traduction française) sont tirés de la « Quatorzième poésie verticale », Roberto Juarroz (argentin, 1925-1995), Paris José Corti 1997, coll. Ibériques, trad. Silvia Baron Superville.

Daniela HUREZANU
Trois fables



Armance Oblomova



A neuf heures du matin, Armance Oblomova ouvrit un oeil, constata qu'il était neuf heures et se tourna de l'autre côté, à moitié enveloppée dans la couverture qui s'enroulait autour de son corps un peu comme le coudrier et le chèvrefeuille de la célèbre histoire d'amour. Jamais de la vie elle ne se serait séparée de sa couverture.

Il était encore très tôt. Elle entendit, du doux royaume où le réel et le sommeil s'entrelaçaient dans une étreinte délicate mais non moins passionnée pour autant, le gazouillis d'un oiseau qui s'entêtait à faire son devoir d'oiseau matinal. Armance Oblomova sourit dans le sommeil, car elle aimait le chant des oiseaux et en général tout bruit produit par la mère-nature, pourvu qu'elle fût quelque part à l'intérieur, dans un espace séparé de la violence aveugle de cette mère imprévisible. Et si elle se trouvait au lit, tant mieux. Une sorte de champ magnétique semblait s'établir alors entre la vie de l'extérieur qui suivait son cours, et sa vie à elle, elle qui, collée au lit, ne suivait rien, sinon le temps qui passait et ne revenait plus.

Neuf heures et demie. Armance ouvrit l'autre oeil, constata qu'il était neuf heures et demie, encore très tôt. Elle se tourna de l'autre côté et essaya de finir le rêve qu'elle avait interrompu pour regarder l'heure. Grâce à sa longue intimité avec la zone d'ombre de l'existence, elle était capable de sortir des rêves et d'y rentrer presque à volonté. Cette fois-ci cependant, elle ne retrouva plus l'esprit ambigu du rêve, elle était parvenue à y rentrer, mais s'y retrouva déboussolée, comme une Alice rapatrié après l'exil au pays des merveilles. Sentant que les bras du dieu-sommeil lâchaient prise, elle se tourna encore une fois de l'autre côté, mais cette fois lentement, goûtant en profondeur chaque flot de chaleur qui venait de son corps.

A moitié endormie, Armance se rappela que lorsqu'elle était petite, la paresse combinée avec la peur de la nuit étaient beaucoup plus fortes que son besoin d'aller aux toilettes, et que parfois elle restait couchée avec le besoin dans son ventre pendant une ou deux heures, en proie à des souffrances terribles, et qu'elle finissait toujours par se soulager au lit, produisant une flaque qui occupait toute la largeur du lit et qui s'étendait le long de ses cuisses jusqu'aux pieds. Les premiers moments de ce soulagement étaient accompagnés toujours d'un sentiment de plaisir intense qui durait, diminuant progressivement, tant que la flaque restait chaude. Mais dès qu'elle commençait à se refroidir, une sensation d'insatisfaction irritée remplaçait le plaisir, avec, de plus, cette culpabilité insupportable.

Après avoir reçu pendant plusieurs années son habituel breuvage nocturne, le lit acquit une odeur de forêt marécageuse. Les parents voulurent s'en débarrasser, mais Armance s'opposa avec entêtement et menaça d'appliquer le même traitement à tous les meubles de la maison, lits ou

non. Ils comprirent que seul un échange à la mesure du sacrifice du lit aurait pu la convaincre, et offrirent les murs contre le lit. Armance avait la passion du dessin, elle remplissait toutes les feuilles qui lui tombaient dans les mains de formes et de couleurs, et elle aurait volontairement peint les murs aussi, si on le lui avait permis. Et un jour, le moment arriva. Elle perdait un lit, mais elle gagnait cent dix-neuf mètres carrés de surface chromatique. Bientôt, tous les murs de la maison furent remplis de cercles, spirales, tortues, escargots, jeunes filles avec ou sans vêtements, et de temps en temps une tentative de cheval. Dans cette cave où elle était le premier homme qui entra en contact avec les choses, elle se sentit pour la première fois chez elle, et elle aurait peut-être même renoncé à abreuver le nouveau lit acheté par ses parents, si elle n'avait pas ressenti l'obligation morale de regagner l'intimité perdue avec le doux tremplin qui la projetait dans l'espace des rêves.

Armance Oblomova se réveilla brusquement à onze heures moins cinq, avec le sentiment déplaisant qu'elle avait raté quelque chose d'important. Le choc du réveil avait perturbé tout l'équilibre de son corps qui s'en ressentait comme la corde d'un violon résonnant longtemps après avoir été touchée. Pendant une bonne demie heure, elle resta prostrée, l'ombre du dernier rêve traînant encore sur ses paupières. Comme elle ne réussissait pas à rétablir l'harmonie perdue avec le lit, elle décida qu'il était temps de se lever.

Coup d'oeil vers le réveil : onze heures et demie ! Elle imagina le morceau de chocolat aux noisettes qui l'attendait comme d'habitude dans la cuisine et l'arôme du café chaud légèrement blanchi avec du lait. Elle inspira cet arôme pendant quinze minutes et se dit finalement qu'il était temps qu'elle sente cette chaleur couler dans sa gorge.

Midi moins le quart : encore une journée perdue ! Avec effort, elle réussit à démêler la couverture qu'elle jeta de côté, et le changement de température lui lança un frisson dans tout le corps. Elle se concentra sur l'image du café. Une jambe était déjà hors du lit, pendante. Les pantoufles n'étaient pas là, impossible de sortir du lit sans pantoufles ! Elle remit la jambe au lit, reprit la couverture qui était comme un noeud ficelé, essaya de la déplier et, ne réussissant qu'en partie, ajusta son corps à la mesure de la couverture, dans la position du fœtus. La nouvelle position lui rappela l'histoire que sa mère lui avait tant de fois racontée, l'histoire de sa naissance. Elle était née à presque dix mois, elle ne voulait pas sortir ! A la fin, les médecins durent intervenir et la tirèrent du corps de sa mère, à laquelle elle faillit coûter la vie.

Quarante ans plus tard, Armance ne s'était pas encore remise du traumatisme provoqué par ce premier contact avec le monde, qu'elle revivait pratiquement chaque matin. Elle pensa aux histoires de la Mahabharata où les héroïnes portaient parfois les bébés dans leur ventre pendant des années. Voilà une vie qu'elle aurait choisie si on le lui avait demandé. Mais comme elle partageait le destin de milliers d'autres mortels qui se levaient chaque jour, loin du ventre de leur mère, elle dut se lever finalement, elle aussi.

Dernier amour

Pour la première fois de ma vie, je dirais volontiers la dernière si j'avais assez de morphine sous la main, j'eus à me défendre contre un sentiment qui s'arrogeait peu à peu, dans mon esprit glacé, l'affreux nom d'amour.

Beckett - Premier amour

Ma mère a toujours eu un fort sens de la réalité, et mon père a toujours eu ce que ma mère avait. Ma mère parlait trop, mon père, jamais. Ma mère cuisinait, mon père mangeait. Ensemble, ils formaient un couple.

Cette nuit-là, je me suis réveillée tout d'un coup, après avoir d'abord mis longtemps à m'endormir, et avec une telle énergie que je sentis la nuit vibrer comme si elle n'était pas au-dehors, mais moi-même, elle. Je savais très bien ce que j'avais à faire, je cherchais le livre où se trouvait le portrait de Paganini dont je me rappelle le nez aquilin et les yeux perçants, je le découpai, le collai sur un bout de carton, après quoi je le mis à la place de la petite icône que j'avais suspendue moi-même au mur quelques mois auparavant. Mais le portrait, grisâtre et voilé, était à peine visible sur le mur, et fort insuffisant pour mon état d'esprit de l'époque. Alors, après avoir fouillé parmi de vieux vêtements, je finis par trouver un reste de velours rouge dont j'enveloppai une boîte de carton, placée par terre, sous le portrait. C'était beaucoup mieux.

Le lendemain j'achetai des bougies et de l'encens, et chaque nuit depuis, après que tout le monde se fut couché, je me livrais en extase, les yeux fermés et les narines ouvertes, à une profonde méditation devant ledit portrait. Agenouillée et inspirant, et la fumée tout autour, et les bougies, courtes flammes au-dessus du velours rouge. Ainsi prosternée, j'essayai d'abord de faire revenir dans mon esprit la musique de Paganini, mais peu à peu, l'idée s'empara de moi que si j'avais assez de foi, mon âme pourrait rencontrer la sienne. Et pour cela, je restais comme ça, pendant des minutes, jusqu'à une heure, mon âme bondissant en avant et en arrière, mais, hélas, toujours en deçà ou au-delà du point magique de la rencontre. Mais je ne perdais pas l'espoir. J'avais lu quelque part que Byron était tellement transporté quand il lisait des poèmes, qu'il lui arrivait parfois d'atteindre l'orgasme rien qu'en lisant. Ce n'était pas entièrement clair pour moi à l'époque – treize ans – ce que ça voulait dire, mais je me disais qu'il devait y avoir une relation entre mon désir de posséder l'âme de Paganini et un certain sentiment d'envoûtement que j'avais quand je lisais, et tout cela était obscurément lié à Byron. Je fus donc persuadée à partir de ce moment-là que je devais changer de méthode, et que la clé était dans un livre. Mais lequel ? Après des recherches et de nombreux calculs, dont j'ai malheureusement oublié le chiffre, je conclus

que l'âme de Paganini s'était réfugiée chez Dostoïevski, et que seule la lecture de ses livres pouvait m'aider dans ma quête. Je commençai donc à lire *Les Frères Karamazov*, très attentivement, sachant que derrière les lignes, quelque chose d'autre était caché, un souffle glacial et brûlant à la fois, que j'aurais voulu extraire si je l'avais pu, de chaque lettre, tout en lisant chaque mot et en l'écoutant retentir dans ma tête.

Vers cette époque-là, mes parents commencèrent à se douter de quelque chose. Et tout d'abord ma mère, qui avait un nez très fin, et qui, un jour, remarqua naïvement que notre appartement sentait l'église. Je dois préciser que je cachais avec soin durant le jour tous les signes de mon culte secret, le velours rouge, les bougies, l'encens. Seul, le portrait de Paganini restait tout le temps au mur, événement que mes parents avaient accueilli chacun à sa manière : mon père, sans rien dire, en élevant seulement les sourcils et en toussant de sa toux sèche qui était sa façon de communiquer ; ma mère, en faisant le signe de quelqu'un qui a perdu la raison : « Elle est bonne celle-là, elle fait des prières Paganini maintenant ! »

Je ne sais plus pendant combien de temps je me dédiai à cet exercice déraisonné. C'est peut-être aux environs de ma quatorzième année que j'ai cessé de le faire, mais pas d'y penser. Car, tout en lisant de cette manière, c'est-à-dire en écoutant les mots en eux-mêmes, je suis parvenue à la conclusion qu'il devait y avoir une essence de la langue, et que s'il y avait une essence, une méthode devait forcément exister pour la saisir. Ce fut ça, la tâche, depuis. Tâche difficile, puisque le travail est immense. Avec une amie – car je me rendis bientôt compte que, toute seule, je ne pourrais jamais toucher au but –, on faisait des calculs interminables, selon la méthode suivante : chaque lettre de l'alphabet avait un nombre corrélatif – A, 1, B, 2, etc. – et la valeur d'un mot était donnée par la somme de tous les nombres qui le composaient. Ainsi, on prenait des textes à tout hasard et on en calculait la valeur interne obtenue par la somme de la valeur de tous les mots, celle-ci, à son tour, résultait de la somme des chiffres composant chaque mot. Il va sans dire qu'on arrivait de la sorte à des chiffres gigantesques – quelque chose boitait dans la méthode. Alors, on décida de diviser la valeur d'un mot par le nombre des lettres dont il était fait, et ensuite, la valeur du texte par le nombre des mots qu'il avait. C'était beaucoup plus raisonnable. Ainsi, on calculait, chacune de son côté, la valeur interne des différents textes, et on confrontait les résultats obtenus, mais ce n'était jamais le même. Le même chiffre, un chiffre. C'était cela l'idée, un chiffre qui exprime en lui-même l'essence de la langue. Projet avorté, comme tous les autres.

Mais, si cette essence s'était lentement dispersée et finalement résorbée peut-être dans l'encrier d'où elle était d'abord sortie, comme dans un dessin animé que je regardais, petite, où un personnage géométrique au corps triangulaire et à la tête parfaitement ronde, sautait de l'encrier d'un coup comme je n'ai jamais sauté du lit le matin et que j'ai toujours rêvé de le faire, et après de nombreuses péripéties, y rentrait à la fin, comme pour dire que le monde ne valait pas la peine d'y rester ou – qui sait ? – que le monde était enfermé dans une tache d'encre, et si c'était le cas, quel bonheur alors, d'être enfermé dans un petit encrier en forme de pélican qui s'appelait en effet comme ça, « Pélican », d'ici à l'idée de boire le contenu même de l'encrier pour voir ce que ça allait donner, il n'y avait qu'un pas que je franchis bientôt.

C'était à l'histoire de l'encrier que je pensais, longtemps après, me trouvant face à face avec Xn, et étant obligée de contempler le bout de son nez sur lequel il y avait, solitaire et désespérée, une tache d'encre. Je m'efforçais de regarder à travers lui, pour ne pas voir la tache, mais ses yeux cherchaient, pour une raison ou pour une autre, les miens.

– Je t'aime, dit-il. C'était la vingt-troisième fois qu'il me le disait ce jour-là, et je commençais à en être un peu fatiguée. J'ai toujours été sentimentale, mais j'ai mes limites.

– Ma lumière, dit-il. Est-ce que tu sais que je t'aime ?

« Ça recommence. C'était toujours le même refrain : « Je t'aime. Est-ce que tu sais que je t'aime ? » Tant de sentiments c'est vraiment trop pour moi. »

– Comment ne le saurais-je pas ? dis-je d'une voix timide, car les gens sont très vulnérables dans ce genre de situations. Tu me le dis tout le temps !

– Ma lumière, mon étoile. Que ferai-je après ton départ ? Comment vivrai-je sans toi ?

« Et tintin et tonton. Mais comme tu as vécu avant de me connaître, mon cher. »

Cette manière de s'accrocher ! Je regardais passer dans la rue des couples, des hommes et des femmes qui s'accrochaient les uns aux autres pour mieux se tromper. C'était vers la même époque que j'enlevai tous les tableaux de mon appartement, je ne les supportais plus. Ensuite j'écrivis ce qui devait être la dernière page de mon journal, oui, encore une dernière page :

« Parce que la créature n'a pas assez de force pour se tenir devant l'infini, elle s'en détourne et l'arrête par l'amour d'un être fini. Plus la soif d'infini est grande, plus on se laisse tenter par l'illusion que cette fois, cet être est celui qu'on attend, bien que nous sachions quand même si bien, si bien, que c'est toujours le même mensonge, la même image fautive et passagère parce que si glissante. Et la perversité de l'infini est de se cacher si profondément et en même temps de se dévoiler dans un regard, de se laisser pressentir à fleur de peau et de nous donner l'illusion qu'il est à la portée de la main, pour se retirer toujours quand on croit l'avoir saisi. Et plus l'amour pour l'un de nos semblables est profond, c'est-à-dire plus l'infini nous le donne facilement, plus on risque d'être puni pour cette trahison, d'autant plus grande que l'illusion de l'amour est grande. Et c'est toujours de la créature que la punition vient, de la même image qui était censée tenir place de l'infini. La créature n'est pas capable de fidélité. Et à quoi serait-elle fidèle ? A l'infidèle même, à l'image, au mensonge. Chaque fois qu'on cherche la vérité dans l'autre, c'est dans le mensonge qu'on la cherche. »

Mais un jour, le dernier jour à Paris, je le vis, lui, dans une vitrine, au milieu d'autres partenaires de souffrance de la même race, petit, les oreilles aussi grandes que le corps, essayant de se trouver un périmètre pour lui seul, dans l'espace encombrant. Nos yeux se sont rencontrés et nous nous sommes reconnus à l'instant. Seul, si seul, perdu parmi les siens, un exilé aux yeux de ve-

lours, les pattes contre la vitrine, ayant à peine de l'air pour respirer. J'ai quitté Paris le même jour, frappée par la cruelle ironie du destin : mon dernier amour devait être un exemplaire d'une autre race – délicat exemplaire, mais quand même – oui, mon dernier amour était de la race canine. Et aujourd'hui, quand je regarde derrière, je me dis que peut-être j'aime encore, peut-être aimerai-je toujours, mais celui que j'aime, un autre moi-même, je ne le veux pas, non merci, moi-même c'est déjà assez. Et je demande à Dieu de me donner le pouvoir d'être de plus en plus morte, plus morte que la mort même, à Dieu, mon seul amour, s'il existait.



Histoire de l'Ame



Ce fut par hasard qu'un voyageur découvrit un bel après-midi, quand les rayons du soleil frappaient sans pitié le versant caché des choses, en plein chemin, un cœur. Sous la poussière du chemin, il battait encore, à peine rouge, le regardant, si on peut dire, avec la force d'une plaie ouverte, et une fois dans la main de l'étranger, celui-ci put ressentir encore sa chaleur et son doux frémissement. Cœur mourant, pouls des choses qui passent, voici son histoire :

L'Ame s'ennuyait, car elle était seule, plus seule que Celui qui, au début de tout commencement, la créa, se retirant après, à son image, plus délicate que la brise, l'empreinte d'un visage qu'elle, l'âme, n'a jamais eue. Ainsi est-elle née avec un défaut congénital : image d'un corps qui lui manquait. C'est de là peut-être qu'il lui est resté un désir pour les corps et pour tout ce qui pouvait compenser cette fragilité innée.

Sa vie commença directement avec l'adolescence et c'est toujours avec celle-ci qu'elle finit. Dès le jour où elle entendit parler de l'amour, une fièvre s'empara d'elle. Elle ne pensait plus à rien d'autre, ou si elle y pensait, c'était toujours à la surface de cette autre pensée qui ne la quittait jamais, qu'elle portait toujours avec elle, et quand elle était plongée dans n'importe quelle minuscule activité du quotidien, la pensée lui revenait tout d'un coup des tréfonds de l'être, à fleur d'âme, pour ainsi dire, et elle s'arrêtait tout court : « Et si c'était elle, celle que je viens de frôler en passant, l'âme-sœur, et je l'ai perdue à jamais ? » Cette idée que peut-être elle aurait pu croiser l'autre moitié d'elle-même, destinée à accomplir cette merveilleuse sphère que les autres appelaient « amour », fut à l'origine d'un permanent tourment dans sa vie qui finit par abîmer visiblement ses capacités visuelles. Car, à force de regarder avec une attention accrue tous les visages qu'elle rencontrait, ses yeux devinrent de plus en plus faibles ; et pour comble de l'ironie, chaque fois qu'elle regardait cet autre visage inconnu profondément dans les yeux, elle était frappée par le même sentiment de reconnaissance, de sorte qu'après quelque temps, elle se trouva amoureuse de

tous les visages qu'elle rencontrait. C'était plus fort qu'elle : un regard dans les yeux d'un passant, et si ignoble, si plein de péchés fût-il, elle y voyait toujours quelque chose qui lui rappelait ses yeux à elle. Elle était amoureuse à jamais, folle d'amour, elle était folle.

Ce qu'elle voulait, c'était comprendre cette chose incompréhensible : par quel miracle, dans la fente d'une paupière autre que la sienne, le monde s'ouvrait d'un coup sur un autre rythme, et par quel miracle, ce rythme se faisait-il si clairement entendre dans chaque cellule de son corps ? C'était peut-être sa constitution légère, vaguement fantomatique, qui faisait qu'elle était particulièrement curieuse du point où la matérialité de toute existence est brusquement interrompue par les tréfonds intouchables de l'œil. Elle savait sans doute, mieux que personne, que le charme extérieur d'une existence n'est que l'apparence grossière de cette matérialité, à l'instar d'une paupière qui cache derrière elle les mystères insondables de l'être. Mais comment se faisait-il que dans cette légère ouverture qui séparait la matière du non-être, dans l'œil ouvert, rien de matériel ne subsistât, sinon une illumination de tout le corps par son rythme intérieur ? Plus tard, beaucoup trop tard, elle aura compris qu'elle ne doit pas regarder les yeux des autres bien en face, jusqu'au fond ; elle y trouvait toujours sa propre image évanescence, l'insaisissable Ame.

Un jour, l'Ame fut brusquement arrêtée dans son nonchalant passage à travers l'existence par une paire d'yeux d'un bleu velouté couleur de la mer furieuse, noire presque mais pas encore. Le porteur des yeux s'arrêta lui aussi, comme inspiré, la brise étant particulièrement forte ce jour-là, des chuchotements comme des serpents amoureux s'entrelaçant vers les cieux, là où le bleu de ses yeux presque noirs rencontrait les yeux vulnérables déjà blessés de l'Ame. Oh, comme elle en fut touchée ! Elle le reconnut à l'instant, mais non pas lui, tout fasciné qu'il était par sa légèreté, car lui, il était bien attaché à la terre. Il la regarda droit dans les yeux, et elle, âme sans attaches, trembla jusqu'au fond d'elle-même, jusqu'à l'âme de son âme.

Comment décrire le vertige qui la saisissait quand ses yeux, si sombres qu'en les regardant seulement elle pouvait déjà sentir l'odeur salée de la mer et des algues, et voir les vagues qui viennent et qui se retirent, qui viennent et qui se retirent, sombres comme le fond sans fond de la mer, et cependant si lumineux que leur lumière la frappait toujours comme un choc reçu au milieu de la nuit, et alors le vertige, quand ses yeux rencontraient ses yeux à elle. On dit que les yeux sont les fenêtres de l'âme, du moins les vieux le disaient autrefois, quand ils avaient encore une âme, mais aujourd'hui, les yeux sont restés, les âmes sont parties, loin de l'ouest, loin à l'est, ou peut-être au nord ou au sud dans une île des peuplades disparues. Oui, elle avait une âme, elle n'était qu'âme, le corps revenait parfois, mais pas souvent.

C'était un problème dans ce monde de corps où son âme s'attachait chaque fois à jamais, sacré travail ! Et cette chose incompréhensible : ces corps qui, de loin, par leurs yeux et mouvements parfois le rythme de la danse rappelaient, de près étaient tous lourds, d'une lourdeur de fin de siècle, plomb. Mais ses yeux à lui avaient la violence d'un oiseau de proie, bien qu'il fût la douceur même, les yeux de la maîtrise et du savoir, d'un noir où Ariane même se serait perdue. Leurs yeux se connaissaient. Ils se virent, se reconnurent et s'aimèrent. Et tournée maintenant vers le passé,

elle est incapable de dire à quel moment précis leurs yeux cessèrent de se reconnaître et à quel moment ils se fermèrent sous la lourdeur de plomb des paupières, chair infidèle, oublieuse, sans Dieu.

Non, cela ne pouvait pas continuer ainsi. Et puisque cela ne pouvait pas continuer, cela empira. Maintenant elle ne pouvait plus reconnaître personne, aucune fascination pour les yeux qu'elle rencontrait, aucun dépaysement vertigineux ; mais, après quelque temps, elle constata avec stupeur qu'il lui arrivait, quand d'autres yeux s'arrêtaient plus longtemps sur elle, d'éprouver un mélange d'émotions singulières, comme si elle-même avait trouvé refuge dans cet autre corps, et de là, elle regardait fascinée ses propres yeux ! Oui, cette chose incroyable se passa ! Elle éprouvait maintenant la folie des autres, de tous ceux qui, assez fous pour se laisser conduire par la lumière trompeuse de ces yeux à elle, plongeaient dans la nuit sans relève des passions, elle ressentait leur folie comme la sienne, séparée d'elle-même et dans cette séparation, se désirant comme elle n'avait jamais désiré personne, nom de Dieu, elle vivait l'amour de tous ceux qui l'aimaient, elle était amoureuse d'elle-même !

Quand elle ne supporta plus cette situation, car ce jour arriva aussi, elle se creva les yeux pour ne plus voir aucune image, aucun visage. Puis elle alla se mirer dans la rivière où elle avait vu la première image, son visage à elle, la rivière où elle se baignait enfant, et où pour la première fois de sa vie, en se contemplant dans une beauté étrangère, elle avait tout d'un coup senti le désir de sortir d'elle-même. Maintenant, sans yeux devant la rivière, un abîme en face d'un autre abîme, elle se sentait mille fois plus légère, sans doute aurait-elle pu voler si elle l'avait essayé, un pas en avant, puis noir.



- autoportraits

- ~ **Un solo de mujer** - *Carmen Vascones (p.122)*
- ~ **El libro de las apariciones** - *Maria Jose Palma Borrego (p.126)*
- ~ **Petites impressions** - *Ewa Kozłowska (p.141)*
- ~ **Les amazones** - *Françoise Huppertz (p.146)*
- ~ **Le refus de nous** - *Habiba Djanine (p.148)*
- ~ **Lointain et si proche** - *Habiba Djanine (p.152)*
- ~ **Trois poèmes** - *Habiba Djanine (p.156)*
- ~ **El espejo** - *Maria Jose Palma Borrego (p.158)*
- ~ **Jeune homme marié nu** - *Béatrice Bonhomme (p.160)*
- ~ **Photographies** - *Béatrice Bonhomme (p.165)*
- ~ **La neuvième Muse** - *Laetitia Marcucci (p.169)*
- ~ **Pastels** - *Laetitia Marcucci (p.175)*
- ~ **Sextinas para un tiempo de cambios** - *Marta Roldan (p.179)*
- ~ **Femmes et créativité** - *Mireille Disdero (p.180)*
- ~ **Poèmes** - *Nadia-Cella Pop (p.187)*
- ~ **Poèmes** - *Denise Bernhardt (p.194)*
- ~ **Quelques poèmes** - *Luminita Urs (p.199)*
- ~ **J'ai de la pluie dans les mains** - *Maria Eugenia Caseiro (p.201)*
- ~ **Vous avez dit... Création?** - *Kathy Ferré (p.205)*
- ~ **J'ai toujours aimé créer** - *Véronique Bussié (p.208)*
- ~ **Poésie** - *Véronique Bussié (p.219)*

Carmen VASCONES
Un solo de mujer

Salango flor de monte
 potranca de Pariaca
 guayacán hilera de ermitaños
 ceremonial a tu paso
 Estuario agua vientre
 ¿ Carmen de quién ?
 (Me tocas tantas tocas veces tú)
 Uva tierna mi lengua te despetala
 orujo mío
 sabor fermento cáliz de tierra
 sol para la instancia del amor
 Vendimia
 roca gigante asentada de pájaros
 dícente al oído mi secreto
 de peces y alburas
 Crecen lentamente mis sarmientos
 como beso de volcanes.
 Principio de tocador
 púdica luna hostia de fuego
 grupa del pudor
 adoración

Ten dime mis labios
 valle de visiones
 lábrame
 engéndrame
 Posesionas saciedad
 llano de mordisco ávido castor
 allanas almendra roja
 lúdrico cebo silvestre
 Paraje de mares
 revélame al escanciador.

2

Hombre naciente se entrega ola de amor no muera
 Objeto incompleto extraña algo
 Oración bolero desvelo de llovizna
 orada pecho de arena
 punta carnero playa vieja fuente
 surco de luna parte ilusión
 avisa pronto
 Boda del cromosoma
 sugiere soneto
 de alguien.

3

Mujer lúcida del caos

pozo prohibido

tu interior

suicídame

–Oraré–

Adivinanza

tizna oquedad de oro

principiante incisiva

procura llegar

al desembarcadero

Cortavelos integran

veloz concesión

noche cabal

Vasijas prometidas

penitencia tridente

lanzamiento confuso

carrera repetidora de ti

Ensartas preludeo

fijado en un secreto.

4

Apuntador de conspiraciones

te elijo

ebrio voraz canturreas deslizas

te abrazo

Escala ávida impulsa

carillón saturándome

te allano

Pareces un sudario abrazado

a la raza aglomerada en mí

Tornas atisbo clamas hallarte

¿ qué más quieres ?

Mi yo

un solo de mujer

echando

mar en tu búcaro.

Fuerza del timur

codicias verbo

mudéjar

cohabítalo

Sábelo

¿ qué no puedes ?

Nadie te derribará

astil casta de abedul

imaginación del mantra

puesta acuciante

onagra agóbiame

Égida fabulari

derrámate en mí.

5

Alfarera del oleaje

flujo menguante cacique

monocorde de gavias

desviste tribulaciones del albur

Insinuaciones danzarinas van

al reino del anhelo

Tallas en ti mi augur

cabuyas remolcan movimiento

medialuna

Un botijo vacío circunda atolón

malabar mambí girón de puerto

alfar de océanos

Vuelo de ave acantona en mi cuba

hace cacimba pica cañas

no se va de allí.

6

Maria-Josc PALMA BORREGO

El libro de las apariciones (extractos)



Anotaciones de la autora

El Libro de las Apariciones es el relato de la autobiografía psicoanalítica de la autora, y como tal, el relato a tiempo parcial de un viaje, de una búsqueda y de una iniciación en donde la consciencia del «y/o», y su posterior desvelamiento como identidad sexuada, se encuentra también en el ámbito discursivo.

El Libro es concebido temáticamente en tres partes, que son recorridas por la voz narradora en sus diferentes metamorfosis: gigante, mujer con gata y personaje de un cuadro cuya identidad se perfila, según la mano que se ejerce pintando, para después hacerlo arder en un descuido y dejar ver lo que oculta la tela, una figura femenina hembra.

Las historias que se narran en cada una de las partes están recogidas ya en los títulos: *Los Sueños*, *La Duermevela* y *El Despertar*, que están a su vez relacionados con una de las tópicos freudianas: inconsciente, preconscious y consciente.

¿Tendría que rechazar la autobiografía la pluralidad de lenguajes? Pienso que no. El planteamiento de los diferentes niveles discursivos en el sentido de un progresivo desvelamiento del «y/o» femenino, situado en los márgenes de su propio discurso o dicho de otra manera, en el sentido de la representación y de la inscripción de la «Cosa» en lo «Simbólico». Por ello, el empleo de un lenguaje poético, la captación del sentido de las sucesivas metáforas, tiene que ver con lo ilógico premonitorio del relato de *Los Sueños* en la cura.

El ocultamiento ambiguo en el lenguaje, entre lo poético y el «cotidiano», resalta el difícil estatus del preconsciente, entre lo onírico y lo real discursivo, en el Sujeto. De esta ambivalencia surge *La Duermevela*.

Más tarde, en la tercera parte, bajo la plasticidad del óleo, irrumpe *El Despertar* cuyo lenguaje descarta toda posibilidad de «poiesis», pero sin interrumpir por ello el eje de la memoria autobiográfica, que elige, sin lugar a dudas, los elementos que desea representar.

En el tiempo parcial que ya mencione antes, y que desarrolla una autobiografía psicoanalítica, las voces narrativas se construyen bajo el signo de diferentes metamorfosis. Pero existe una voz femenina de la que las demás son sólo reverberaciones de su eco, que cuenta fragmentos escénicos de su historia, de sus historias. Estos son como las apariciones y desapariciones de la Giganta, como las visiones de la mujer con gata que mira por la ventana el mundo a través de un catalejo o como la historia del viaje que tuvo lugar en las dos habitaciones que fueron encuadre en la cura en donde «ella»-«y/o» se alumbró y se deslumbró.



Los sueños : El libro

Durante años, al acostarnos sabemos que no todas las noches son iguales ni todos los mundos que allí se viven parecidos. Hay algunos más brillantes otros no tantos; unos más acústicos otros más del Norte o del sur. Pero tanto los unos como los otros son de colores distintos, y tienen que ver con ese universo de apariciones y desapariciones, de colores e incolores, de visibilidad e invisibilidad, que subrayan las ensoñaciones cuando dormimos.

Desde la cama, los sueños dividen al cielo, a la tierra, y al más allá como si fuera una gran tarta de 23 porciones. Al principio puede ser difícil conocer sus formas, pero con un poco de práctica y paciencia podremos degustarlas, leerlas, y nos será fácil al dormir distinguir el sabor de cada una de ellas.

En estos trozos, que son como capítulos, los movimientos de las nebulosas, los colores, la luz, la voz y el mar, configuran los territorios de los personajes, aunque uno de ellos puede aparecer un poco extraño por su volatilidad, por su caminar cauteloso entre los espacios siderales y terráqueos. De todas formas, para entenderlo mejor tendríamos que partir del Norte gélido, para, bajando, llegar a convertirlo en el Norte del Norte o por el contrario, podemos seguir a Mercurio, que se mueve en principio en el mismo sentido que el Sol, pero parece detenerse un poco, quizá por el frío que hace, quizá por el calor, para después moverse en sentido contrario al primero.

Seguramente ahora, durante esta noche, cuando contemplamos el cielo y la tierra desde un lugar oscuro, ella tiene la intención de realizar un viaje con este personaje extraño. Vamos a seguir

sus huellas por la tarta o por estas páginas escritas con el tiempo, para conocer sus diferentes aspectos acerca de sus paseos por el gélido cielo o por la tierra caliente o por el mar húmedo durante todas las estaciones del año. Mil y una estrellas nos pueden acompañar junto a una infinidad de animales, la luna, los planetas, y las constelaciones más conocidas en esta incursión por el Libro, porque el personaje está aquí, ha entrado en él, está entre sus páginas, al borde de cada frase. Se trata pues de distancias imaginadas, soñadas en el Libro, que se van entretrejiendo con una mezcla de versos, tinta, papel y mundos, y fenómenos celestes y púrpuras que, como el firmamento que se sueña cuando se observa el vuelo de este personaje extraño por el cielo nocturno, se escenifican.

Nuevamente allí, en medio de estos fenómenos, desde nuestra perspectiva, podemos apreciar que se trata de un personaje gigante, porque aún sin existir, rozaba ya las páginas de este Libro como si se tratara de un sueño que acaba de ser visitado por una durmiente. Un Libro escrito con tinta de materia y energía, con palabras que son nebulosas y planetas de colores, capítulos que son galaxias, páginas las cuales reproducen la textura de los espacios, y relatos de naturaleza.

Este Libro existe, al igual que el personaje que vemos en él. Ahora está cerca y se perfila aún más. Vemos que se trata en efecto de un Libro, pero no de un gigante, sino al contrario, de una Giganta que se introduce por donde quiere. Ninguna materia ni espacio son para ella obstáculo, ni la piedra ni el hierro ni las rocas ni el acero paran sus deseos ni retienen sus pasos por esos otros lugares y tiempos tan extraordinarios, y únicos como los nuestros. Ellos giran alrededor de millones de estrellas, de voces, de colores y animales felinos y acuáticos, en un viaje de la Giganta por medio de millones de galaxias líquidas, distintas y frías, y por las tierras sólidas y alcalinas. Sus paseos sin metas, sin visibilidad e invisibilidad, provocan diferentes tipos de perturbaciones a la manera de un fuerte viento o a la de la caída de un resto de hielo antes de aproximarse al sol. Pero el color de la tinta, mil veces seca, luce siempre con las huellas de sus pasos, aunque a veces se la sienta morir.

Después de leer estas páginas sabremos un poco más de los sucesos que le ocurrieron a la Giganta acerca de su pasado y de su presente. De los sucesos acerca de su desaparición definitiva, y de sus viajes ocasionados por los encuentros visuales entre nuestro planeta y el suyo, los asteroides y las cometas.

Los últimos trozos de la tarta tienen un carácter luctuoso, son capítulos que saben a la muerte de la Giganta después de su recorrido en busca del Norte de su Norte, y luego del Sur, para subir después al Norte nuevamente. Sólo al Norte.

A los otros personajes, a los demás en este Libro en verdad sólo uno es real le acompañan, cuando se despierta soñando y con el corazón acelerado, unas voces. Y desde la ventana, seguramente desde allí, ella ha tenido una gran cantidad de encuentros con otros cuerpos, que como Júpiter, ejercen una gran influencia gravitatoria e impiden que se formen planetas.

Más allá, la ausencia de su despertar le permite ver las imágenes de los 23 trozos de la tarta en los remanentes fríos que forman el gran cinturón, y a Plutón. Estas son sus perturbaciones más visibles, las otras tienen que ver con su trabajo cotidiano, y por lo tanto, más invisible. Pero hoy, a pesar de la tarta, sabemos aún poco de este personaje real y de las voces que le acompañan, y menos aún de sus despertares y de los sueños de su pasado, ocasionados por encuentros con los mundos de la noche. Sólo intuimos algo de sus zonas externas, que tienen que ver con su trabajo ordinario, pero nada más, nada del agua ni del material orgánico que sobrevivió a la Giganta, nada del personaje situado en la cama, en el borde de la ventana o en el retrato. Sólo conocemos un poco de la ausencia de restos de tarta que explotó, y lo que ha rodeado su paso por las habitaciones de este Libro de sueños y misterios.

La duermevela I

I



La muerte de la Giganta da acceso a la repetición indefinida del comienzo del Libro. Por eso, la historia de nuestro personaje se hace entonces un poco más visible, más real, más cerca de la consciencia, con un lenguaje menos metafórico, y por lo tanto un poco más fuera de las ensoñaciones, pero a la vez todavía dentro de los sueños, que podrían realizarse a partir de ellos. Por eso parece que ahora su mundo se implanta como un universo sólido, casi exclusivamente terráqueo, fuera de las etéreas galaxias insospechadas. Por eso se instaura, junto a las jornadas diurnas que acontecen con ilusión y sueños, la desilusión. Sin embargo, algunas veces sucede que los sueños en las noches existen, y los días están hechos de una vigilancia despierta, lúcida y madrugadora a la vez. Existen los sueños porque el día no es más que holganza de la noche, y pura abertura de algo que desde el fondo no ha llegado todavía al papel ni al lienzo, pero que quizá llegue en el despertar. Entonces, el día será un sueño en donde la espera se mantiene sólo como eso, como espera, como día, en donde se sostiene la noche, y se duerme cuando ésta cae o está cayendo o sigue en sus espacios inhabitables. Cae la noche, eso sí, y pasa el tiempo, y lo que se presenta ante nosotras y nosotros es tan oscuro que se fue entretejiendo en el fondo de la ventana con el paso de las apariciones y desapariciones de la Giganta. Un fondo tan oscuro como el entramado que conforma nuestro pensamiento y lo desconoce. Por eso, ella duerme. Duerme también en su duermevela. Duerme en el acontecer de no sabe qué sucesos relacionados con la Giganta han tenido lugar. Duerme en la realidad de la noche, en lo oscuro que existe en nosotros y en nosotras. En ese algo que nos invade de manera real con formas gigantescas de colores y deseos, y a ese

algo le llamamos sueño.

Después de la muerte de la Giganta, al principio, ella duerme en su habitación. Puede que la creciente oscuridad aún no le sea evidente, y parezca como si una ligera nube se hubiera abierto al sol de la noche, y una estrecha sombra cayera sobre la tierra y dibujara un trayecto oscuro. Entonces, en cualquier lugar del mundo, y sobre todo en la lente del catalejo, que se encuentra apoyado en el borde de la ventana, no habrá ninguna luz, todo estará completamente a oscuras durante unos minutos.

Algún tiempo después de que esto ocurriera comenzó a iluminarse el lugar. Entonces parecía que empezaba a llegar de forma clara a la consciencia lo que antes quedaba oculto de la Giganta, pero no fue así. A pesar de ello, aún hoy día aparece oscuro el significado de sus sueños. Por eso, a media noche se despierta bruscamente, sudorosa, desconcertada. En realidad no es la noche lo que la despierta, sino ese tiempo ambiguo que es el inicio de la mañana, de la claridad, de la luz tempranera que nos hace abrir los ojos sin ver. Y cuando se despierta, vislumbra y ve, se siente alerta, sofocada y con juego de sensaciones y sentimientos. De entre ellos sobresale la idea de un cementerio celeste que la persigue sin saber por qué, y de la construcción del Libro. Ciertamente en este semidespertar debe de haber algo de verdad porque la vigilia borra dicha sensación mortal y le produce un alivio momentáneo.

De manera simultánea, la respiración va calmándose paulatina, tranquilamente, volviendo a su ritmo acompasado, y el alivio producido se convierte en una mezcla de pesadumbre y consuelo. Esta mezcla, unas veces mortal otras vivificadora, es la que caracteriza sus sueños en estos últimos tiempos. Son sus sueños pasados en la duermevela presente, que aún se filtran en el Libro.

Ahora está tranquila. Se deja ir, y tendida en la cama ve pasar, como si se tratara de una película, las imágenes de la primera aparición visible de la Giganta. Una aparición que se llama AEI Inicio@, y tiene que ver con este primer casi despertar precipitado. Quizá haya habido algunos más, pero es precisamente ahora cuando éste tiene que ver con el inicio de las imágenes. Unas imágenes que ya se escribieron en la prehistoria del Libro y que aún queda por concluir.

A paso lento un sopor la invade y se convierte en algo más profundo, más ensoñador. Algo que tiene que ver con el abandono a su propia suerte, con ese mundo incontrolable e incontrolado que conocemos con el nombre de visiones oníricas. En ellas no existen palabras concordantes ni discursos, sólo las imágenes parpadeantes de los cuerpos proyectados, y reflejados en las paredes de nuestro pensamiento más arcaico. Sólo, el camino tambaleante desde los fríos de los icebergs hasta las ardorosas tierras del Serengueti. Y a su vuelta, cuando la memoria funciona como un flash back, sobresalen también las imágenes de un cosmos bullicioso, emanador y destructor a la vez, enconado y fragmentado, tan pronto blanco e incluido en una especie de gamas platas, tan pronto húmedo, como seco. Un cosmos que puede ser como el azul miniatura, secreto de Giotto,

pues no existe en otro pintor.

Ya es mañana. La luz tenue se esfuerza cada vez más por dejar pasar una luz brillante. Una luz que entra por las rendijas de la persiana a paso agigantado, al unísono del timbre del despertador. Una luz oblicua llega a sus ojos y le hace poner precipitadamente su mano sobre ellos.

Se despierta no como antes. Esta vez una realidad brumosa la llama, pero se queda un poco más en la cama, remolona. Su cuerpo desnudo se resiste a salir de entre las sábanas. Uno de sus brazos aún descansa junto a su cara, aunque sus dedos se mueven imperceptiblemente, y buscan conocer el espacio que los envuelve.

Ahora está despierta. Parece despejada, sin bruma, y con las ideas claras. Se levanta y se sienta en el borde de la cama. Así, estira paralelamente los brazos y las piernas hasta que su cuerpo se tensa violentamente y su espalda se curva. Aspira y expulsa el aire con precaución, pero enérgicamente. Ahora se siente mejor, descansada. Tiene la impresión que desde el inicio todo puede tener un buen final, quizá pueda vislumbrar ya algo de la figura humana y femenina que presagia la escritura del Libro. Se levanta y abre la persiana. Su cuerpo se ilumina de una luz intensa, brillante. A pesar de la cotidianidad reinante nada parece tener un sentido ordinario. El reloj sigue marcando el tiempo, y la cafetera está en la cocina para, como todos los días, prepararse el desayuno.

Dispuesta a salir se acerca al borde de la ventana y, algunas veces, a la luna. Es bien sabido que no hay nada que conecte estos elementos físicamente ni tan siquiera existe un enlace entre el autobús que la lleva y la tierra de la carretera que toca, pero a pesar de ello, hay algo a menudo a nuestro alrededor, algo como el sueño, que está constantemente tirando con la misma fuerza hacia todos lados. Son las fuerzas centrífugas que nos mueven, aunque parezca que somos inamovibles e iguales.

Siguiendo la potencia de estas fuerzas, que ahora siente a su espalda, se vuelve, gira en dirección de la voz que le habla y le muestra la totalidad de lo escrito : los capítulos que forman parte del Libro acerca de una figura femenina, de su escritura, y de los versos rotos y ocultos por la tinta negra que los expresa. Una voz que poco antes había sentido en la nuca, en su oreja, descendiendo hasta la boca y que ahora se va, pues según no se dice, la pasión no bebe especialmente de la infidelidad.

Parece que el tiempo ha pasado bruscamente cuando el autobús se para al final del trayecto. Pero ella tiene la impresión de que sigue en el borde de la ventana mirando hacia afuera, hacia una posible nueva aparición de la Giganta, pues ha oído decir que después del inicio de esta parte del Libro, nació más real para la historia, aunque ya sabemos que ésta última se produjo mucho antes del comienzo. En su prehistoria, cuando sucedió el verdadero lugar del nacimiento : el momento en que por primera vez una lanza una mirada inteligente a una misma.

El paso encrespado del tiempo se lo recuerda sus alumnos, que, aunque adolescentes, muchos y muchas están ya envejecidos por sus historias, por su falta de nacimiento, y por el ruido atronador que hacen a la salida de ese espacio de represión en el que se han convertido las instituciones escolares.

De vuelta a casa, su gata Camila le dice lo mismo, que el tiempo pasa y que por eso se pone a sus pies y le pide caricias, y buena lata de carne. Mira el reloj y siente hambre. Tiene el estómago lleno sólo de lluvia púrpura y de cosméticos endiablados por las hormonas alimenticias. A pesar de ello le prepara algo y lava los platos de la noche anterior, lentamente, de forma rutinaria, tan así, que se le olvida enjuagar la última taza, aunque el contacto de una pompa de jabón en su mano le avisa de que debe hacerlo.

Cae agua en medio de la noche, la imagen de la voz en el recuerdo, su color la envuelve. La luz irradia en la pared su tinte. Esta vez, la imagen deja de ser ella y se convierte en cuerpo envolvente, y en mirada dirigida al último frío sideral, que se pierde en las postrimerías de las aguas del norte del Norte, quizá sea la figura que espera ver aparecer en el Libro.

Comiendo, el vapor de la sopa le recuerda que incluso debajo de la espesa capa de hielo de la superficie que vemos, y de la oculta que intuimos, destaca el calor de las aguas subterráneas. Aguas que desembocan en el mismo mar de todos los inviernos, que a esta hora está siempre tranquilo y alto, y en donde el tiempo se sucede lento en su estación indefinida.

Hoy quizá acabó el día, pero no sin antes sentir el rumor de un posible despertar completo. El susurro del agua de la ducha le cae en la espalda. Agua tranquila y aislada, caliente, cercana, casi durmiente, que le descubre los labios y le dice, junto a la voz : Abre los ojos, pero no fue así y continúa en su duermevela.

El despertar



Parece ser que ahora tiene los ojos abiertos, y con ello se acabaron las apariciones y desapariciones de nuestro personaje central, si centralidad hubiera en el Libro.

Parece ser que terminó su mundo cósmico y terráqueo a la vez. Sus encuentros con estos mundos sólidos y líquidos, están enfrascados en la propia aventura de darse cabida en la página en blanco. A pesar de ello, la escritura o la caligrafía, que se posó en la página en blanco antes que ella, no

dejará en su nombre la raya que separa lo sabido de lo inventado.

A pesar de ello, dar nombre, haberla llamado Giganta a ella, es fijar un instante de su transcurrir, inmovilizarlo. Dejar indeterminado su inicio, su comienzo simple, pero determinándose en el movimiento. Quizás con ello se provoque un desequilibrio, se cree un dardo desfigurado ahora en el despertar. Puede que incluso en el nombre y en el despertar, al igual que en todas las páginas, haya mucha fantasía mía. No sé ni si tan siquiera mi fascinación por el personaje, por los sueños y por la duermevela, pueda explicarlo todo, y agotarlo antes de que desaparezca. O si por el contrario todo esto de coger una pluma no sea más que un acto carente de honestidad, un transporte del modelo de la Giganta a la página en blanco, o por el contrario se podría tratar solamente de establecer una gama inestable de colores, que se van figurando en el esbozo del autorretrato, aunque...

Parece ser que finalizaron sus encuentros con las especies marinas y salvajes, con las que se topó en sus recorridos por las tierras del Norte de su Norte. Y con las voces y los cuerpos que andaban esparcidos por los lugares en los que se daban cita. Ya no se oyen sus murmuraciones por los duraderos fríos del Norte ni por las dunas del Serengueti. Ahora, al despertar, sólo le queda el recuerdo de la borrasca y de la lluvia, que dio lugar al cementerio celeste en el que se encuentra en este momento, dormida o muerta.

Parece ser que se acabaron las apariciones y desapariciones, visibles e invisibles de la Giganta, que se mostraron durante los sueños. Parece ser que se acabaron sus significados ocultos y explícitos. Pero algo de aquellos terrenos vagos quedan siempre en lo más escondido, en lo más secreto de nosotras y nosotros mismos. Diríamos que todos ellos se quedan en esa tierra de nadie llamada imaginario, y que es entonces cuando, allí, se desvanecen las ensoñaciones y se convierten en realidad.

Ahora, en una mañana lluviosa de abril, escucha **Les Gynopèdes** de Erik Satie. Pocos rasgos quedan ya del mundo de la Giganta por introducir en las páginas, por formar parte de los ingredientes de la tarta, que luego comería sin sostén en su duermevela. Sólo queda un leve recuerdo en la carne, que se aleja más y más de ella.

Los sonidos cristal de las notas del piano la conmueven. Imagina la rapidez de los dedos atravesando el teclado hasta sus límites, del centro a la derecha, del centro a la izquierda, y siguiendo a los primeros, toda la espalda de la pianista se inclina perpendicular al resto del cuerpo. Nuevamente hacia la derecha, hacia los sonidos más agudos, manteniendo la línea oblicua que la columna vertebral determina, para volver una y otra vez a su posición homínida. Sólo la idea del cementerio celeste le hace salir de su ensimismamiento en los bellos sonidos de Satie, pero a medias, únicamente para darse cuenta que todavía sigue en un estado de duermevela del que pronto tendrá que salir, y en el que constatará la desaparición de los sueños, el desvanecer del Circo y sus aledaños, y el estado actual en que se encuentra ya por poco tiempo. En estas páginas, ella empieza ya a abrir los ojos del sueño profundo que engendraron la Giganta, la tarta y el Libro,

tan irreales como lo que de realidad tiene la vida misma.

Los días transcurren, y con ellos, el tránsito lento del sueño a la duermevela, y el paso rápido de ésta al despertar. Entonces, el acaecer del tiempo es inconmensurable, y lo que se anuncia en estas páginas es sólo eso, el despertar al Libro, el acceso acuciante a la escritura, a sus filigranas, a sus saberes, a sus verdades, y a todo lo demás, que es ese resto que no se sabe de dónde viene ni a dónde va, pero que está ahí, callandito, dispuesto a salir en cualquier momento y de cualquier forma, sin avisarnos.

El paso del sueño a la duermevela se sigue efectuando, pero ahora, desde esta incipiente escritura (el ahora no se define, el ahora es indefinido en el tiempo), se puede decir que está despierta y bien despierta. Que tiene los ojos abiertos con seguridad y que posee intensidad en su mirada. Una intensidad que tiene que ver con la fuerza de sus deseos más ocultos, pero no por ellos menos intensos y evidentes.

Desde luego pasan los días en el transcurrir del sueño y la duermevela. Durante este fluir se comió la tarta, aunque ésta siga apareciendo en la memoria, y le haga recordar sus diferentes sabores y gustos. Parece ser que ninguna otra reemplaza la que se ha comido, que es su mundo. Parece ser que cuando terminó de comerla, se produjo súbitamente el paso del sueño a la duermevela, y la escritura cobró entonces más sentido ante sus ojos. Por eso sus rasgos se hacen más explícitos, como los trazos de tinta negra que se dibujan y desdibujan en ella sin cesar. Sus perfiles aún se siguen vislumbrando como el recuerdo de la tarta y la movilidad de su gelatina. Pero en ellos ya se puede percibir algo, incluso con el estómago vacío.

Parece ser que desapareció el primer triángulo. Ya no escucha las voces que le acompañaron y le sostenían, ni tampoco se ve el triángulo que sucedió al primero en el festival del Circo, y en el que se sustentaba el marco de la ventana de la habitación desde donde pudo ver a la Giganta en sus apariciones y desapariciones. Ni ve el triángulo en su cama. Un triángulo extraño, lleno de sufrimiento y de goce a la vez, o alternativamente de malicia. Un triángulo prisionero de sí mismo, en el que siempre uno de sus vértices queda fuera de la acción de los dos restantes, y mantiene su estrategia. Un triángulo en cuyos bordes inferiores se apoya la lente del telescopio, que es como un azar o una extrañeza.

Parece ser que ya no queda ninguno. Ni tan siquiera subsiste la habitación primera que fue el decorado de la acción durante su duermevela. Ni la cama. Ni los susurros que durante tanto tiempo la dejaron a las puertas de los incendios del corazón. Ya no se escucha más que silencio, y se siente la visión sosegada y tranquila del discurrir de los días en su vida.

Parece ser que desapareció la lente del telescopio, que le agrandaba el mundo y le empequeñecía el cuerpo. Ahora ve sin ella a lo lejos, y sobre todo desde cerca, a media vista y a vista entera. Ahora menos que nunca siente la opacidad ocular que la envolvía en sus sueños, en su dormir y en su velar. Desde luego ya no hay lente en su nueva habitación, luego ya no hay Ojo. El Ojo

triangular de Bathan que todo lo ve y controla, y nada desprecia en su castigo. El Ojo que nunca nombra, y por eso su invisibilidad lo hace omnímodo y potentemente presente, pero esto no se dice. Porque ya no existe la lente, ahora sólo hay ojos que miran de forma radical y parcial, miran despiertos y en ellos se manifiesta la realidad relativa de las cosas.

Durante la noche que desapareció la lente, su gata Camila, su gata nórdica, su gata negra, la gata de sus noches de terciopelo, ha vuelto a visitarla después de una larga ausencia. La acompaña. Está contenta de su larga experiencia gastronómica, y de lo que le supuso compartir esta situación conmigo en medio de las noches del verano del Norte. Ahora, con la tarta a cuestas en su estómago se ha vuelto aún más golosa, y está dispuesta a repetir nuevamente el gesto cuando se presente la ocasión. Por eso, Camila se queda con ella durante las noches de los sueños verídicos, y la espera en sus despertares. Está allí, junto a ella. Sus ojos verdes, azules, y de color miel, se convierten por ósmosis en negros azabache, y su cuerpo toma un color semioscuro, mestizo. Sí, Camila es una gata del norte, fiel, instruida en las apariciones y desapariciones y en la duermevela de la Giganta. Camila es conocedora de los personajes del Circo, y de los espectros que circulan por esta nueva habitación. Camila es experta en encontrarlos, los busca concienzudamente con un foco de luz potente hasta hallarlos, aunque éstos huyen a esconderse en los mundos antiguos de donde provienen. Entre ellos, Camila tiene fama de postmoderna, pero aquí, en estas páginas, se expone sin ningún motivo, sin ninguna razón aparente, a ser atrapada, al igual que la Giganta lo fue, por las páginas blancas y sin moldes del Libro. Algunas veces, las circunstancias la pillan con la piel oscura, otras con la piel clara, según cada una de sus siete vidas, cada una de sus siete metamorfosis.

Parece ser que la ventana de la habitación ha desaparecido ya de forma exclusiva. Ahora existen otras más reales algunas tardes de la semana. Pero durante las horas en que Camila duerme la siesta solamente se percibe una. Aseguran que por ella se ve mucho más que por las demás porque es efectiva y selectiva a veces, pero ahora está cerrada a las miradas ajenas por los asuntos que allí se tratan. Sí, esa ventana está cerrada al exterior y abierta a los ritmos internos que nos encauzan la vida, al poder decírnoslos a nosotros y nosotras mismas. Es una ventana en donde los visillos y las cortinas alternan sus colores blanco, oro y verde pálido, según del lado de la calle a donde den. Tanto los unos como los otros tienen la facultad de reflejar la diversidad de opciones que tras ellos se encubren.

De todas las habitaciones reales hay una que le interesa especialmente. La visita dos veces por semana durante 50 minutos y algunos más que alargan la despedida. En ella, las cortinas mantienen el color verde pálido de la primera habitación, pero aquí, en la segunda, el cortinaje es espeso, no deja entrar ninguna claridad que no sea tamizada por él mismo, aunque, algunas veces, la luz no necesita ninguna ayuda del exterior. Cuando esto ocurre, la ausencia de luminosidad del afuera, se ve remplazada por la de dos focos que la deslumbran cuando entra, al franquear la puerta. No hay palabras cuando llega, sólo una que señala la vigencia del ritual de cortesía. Una vez traspasada la entrada, a la derecha, recorre el corto pasillo, estrecho, y enfrente está la habitación que busca. Ahora la puede ver, y algunas veces, la recuerda en los días de ausencia. En ese momento

se encuentra en ella, le siguen unos pasos, y se tiende.

Lejos del lugar, del ahora, la luz solar entra en otra habitación en el interior de un inmueble. Es su casa. Uno de los rayos de sol llega a una de las ventanas del tercer piso, se abre paso a través de las macetas de geranio y menta, y apunta directo a su mesa, al lugar en donde tiene las páginas en blanco y escribe firme, cotidianamente, algunas veces arbitrariamente, otras con sentido, pero sin descanso. Ese descanso que necesita sobre todo en los momentos álgidos de su vida, después de las experiencias pasadas que la dejaron con ganas de contárselas a alguien, aunque no sabe a quién. Anda buscando de nuevo a su gata Camila para que la acompañe en sus momentos difíciles, pero no está, se ha vuelto a ir porque ha encontrado un nuevo amante, por eso no acude a sus llamadas ni a sus gritos silenciosos que se desparraman por la casa. Parece ser que fue un encuentro fortuito lo que le facilitó a Camila la tarea de huir hasta llegar al Circo aquella tarde-noche, y posteriormente proseguir su labor secreta en la fiesta al lado de la figura de la Giganta. Una fiesta en medio de la noche, y de la que aún recuerda la aparición de un claro de luna gélido y sus desapariciones, que contrasta con su entrada en la primera habitación real en septiembre del 1991. Una entrada en medio de los calores del verano tardío, pero acostumbrado todavía a derretir los hielos del frigorífico, y los del Norte.

Antes de esa época, en ausencia de Camila, no había encontrado a nadie para filtrar su despertar en palabras. Parece ser que por eso decidió escribir, no lo sabe. No sabe tampoco cuándo le surgió por vez primera esa idea en la cabeza. Sin embargo, un día hablando, no lejos de la fecha del 91, alguien le dio un número de teléfono y creyó haber encontrado ese alguien con quien poder hablar. Es blanca y con tacones no muy lejanos, porque cuando está tendida los presiente muy cerca, más cerca que cualquier otra cosa. Ni su rostro ni su cara mira, sólo su voz nueva, la de aquel momento, es reconocida después de tanto tiempo. Una voz que llega sin el temor de ser incomprendida en medio de los silencios que transcurren en aquella habitación. Una voz que no tiene nada que ver con las que se escucharon durante la duermevela. Es una voz que, sin lugar a dudas, retoca lo interno y lo restablece conmigo. Eso ocurre desde hace ya muchos años, mucho antes de que apareciera y desapareciera la Giganta, y mucho antes también de que fuera al Circo. Un Circo, que parece ser tiende a ocultarse, pues ya ha desaparecido la carpa principal del centro de la ciudad, aunque todavía se mantiene el trapecio, y su excitante balanceo.

Los años han pasado por la primera habitación real y fuera de ella, pero siempre, durante los días convenidos, los 50 minutos se quedan cortos o se ausentan sin querer durante esos mismos días que también se requieren. El tiempo lo reconstruye todo, hace que las cosas se asienten en el lugar que les corresponde o en otro que se desea, para después construirlo y reconstruirlo en el discurso desde nuestras diferentes ópticas.

Parece ser que con la desaparición de la carpa del Circo, éste también se ha esfumado de forma tan exclusiva como la primera habitación real. Lo instalaron en otra ciudad del Norte, de la que aún queda algo en la memoria. A pesar de ello, del Circo no se puede decir nada. Nada. No hay

palabras que expresen la pluralidad de sus significados y sentidos. Lo irreparable de su labor imaginaria. Por eso, sólo se puede indicar o justificar con el esbozo de unos gestos lo que allí ocurrió. Unos gestos que, al igual que los de la Giganta, desbordan las páginas del Libro y sus aledaños, y el Libro mismo como sal de la tarta.

El Circo y sus personajes son la memoria, la repetición del comienzo y el bosquejo de aquélla mientras se sueña, mientras se duerme y, a veces, mientras se vela. En esos momentos, ella habla con los artistas cuando está tendida en la primera habitación real. Entonces, ellos hablan y hablan, y ríen olvidados del mundo. Hablan y se escuchan sin necesidad de la Oreja Cósmica o del Ojo de Bathan. Hablan porque ellos están fuera, lejos del mundanal ruido, y ella está dentro, en el lugar en donde se ejerce la imaginación, sin dudas.

El Circo se esfumó con la Giganta, sí. Se fue con los vaivenes del trapecio que parece que toca el suelo, pero no la tierra que levanta el aire a su paso. Se fue cuando se produjo el despertar y entonces todo terminó. Todo desapareció : los sueños, la Giganta, el telescopio, la lente y la duermevela, todo. Y una vez más, a partir de entonces, sólo queda la memoria, la cotidianidad de los días, y la rara excepción de sus momentos en la primera habitación real como material de su andadura por las zonas inestables que entrelazan lo imaginario con la realidad.

Pero antes de que todo desapareciera, le queda aún un parecer. Parece ser que el pájaro de hierro también se fue hace ya mucho tiempo. Abandonó las aguas celestes dejando el vacío de su ocupación. Aunque ella lo recuerde desde su primera estancia en la primera habitación real, fue antes, casi en la duermevela, cuando ocurrió como un incipiente inicio al despertar. De igual forma que el pájaro se fue, descubrió el baile en la fiesta y voló hacia los ardientes balanceos del trapecio, se terminaron las visiones y los ensueños de los que hablábamos antes. Fue en ese mismo momento en el que desaparecieron, aunque ahora no se sabe dónde están. Se fueron, y por eso su recuerdo es lagunar, fragmentario e intenso a la vez.

No rememora ahora el matiz de la voz que contestó a su llamada de teléfono para concertar su cita e invitarla a ir por primera vez a la primera habitación real en aquel septiembre del 1991. Tampoco recuerda el momento exacto, ni el día ni la hora en que decidió que todas estas desapariciones dejaran de parecer y fueran reales. Sólo sabe que fue por la tarde, muy pronto, casi después de comer, a la hora sagrada de la siesta. Ya se sabe que por la mañana, la jornada de trabajo manda sobre los mundos oníricos.

El resultado de su encuentro en la primera cita lo vio posteriormente, cuando el movimiento dislocado del sufrimiento se apaciguó, y el límite indefinido entre lo inconsciente de los sueños, lo preconscious de la duermevela, y la consciencia del despertar, se delimitó.

Después de todas estas desapariciones, la coincidencia de su primera visita a la psicoanalista, con la tentativa de que la Giganta y el Circo se quedaran en la página en blanco, fracasó.

No hay duda, no hay mejor prueba de esta derrota o fallo o imposibilidad, que la hoja de papel blanco en la que empiezo a escribir el Libro.

Al igual que vuelvo al analista, un día, tarde o temprano, volveré a la primera parte del Libro, y de ésta a la segunda, y luego a la tercera, o saltaré la etapa intermedia o quizá irrumpiré en alguna de ellas para poner una palabra, un gusto de sal o azúcar o una pincelada de color a cualquiera de los personajes que allí aparecen. Si esto ocurriera, ese día no sabré más de lo que hoy sé. Tampoco sabré si ha valido la pena los intentos de escribir o de ir más allá en el interior de una misma, la vuelta atrás o no. No quiero pensar por ahora en lo que voy a hacer. Si la escritura del Libro me falla o desaparece, si en adelante las hojas blancas fuesen para mí un mundo a millones de años luz de éste, entonces sólo me quedaría, parcialmente, la exclusividad de mis visitas, y la posibilidad de trazar unos signos. A pesar de ello, quiero seguir manteniendo la coincidencia entre las visitas al analista en la habitación última, la segunda habitación real, y la tentativa de hacer translucir una escritura cuyos secretos de alcoba aún ignoro. Mal o bien estoy intentando descifrar un enigma como el misterio de quién soy, con un código que desconozco. Tan arriesgado es hacerlo como decirle a mi analista que lleve un poco más allá, sólo un poco, su interés por la paciente. No obstante, ahora que empiezo a escribir fuera de los bordes de la Giganta, y de los moldes del Circo, siento como si en mi vida, a pesar de los sueños pasados y de la duermevela, no hubiera hecho otra cosa que eso, no hubiera nacido nada más que para hacer eso. Me veo escribiendo como nunca me vi haciendo otra cosa, y descubro lo que hay de fascinante en ello : esa idea que se traslada a la página, y de ella al Libro, que es como una prolongación infinita de mí. En este sentido, el intento de escribir el Libro puede ser ya un trabajo perfecto, como igual de perfecta fue la decisión de comenzar mi análisis en una habitación real y de colores, en un intento frustrado de esbozar mi autorretrato desde diferentes perspectivas. Así podría estar escribiendo toda la vida, pero las disquisiciones de uno y otro lado se aferran para hacer desaparecer tanta prolongación, y me interrumpen para hacerse sopesar en sus múltiples manifestaciones, no sólo aquí, en esta posible escritura del Libro a partir de los prestamos de la Giganta, de los sueños, del Circo y de la duermevela, sino también en mis visitas al analista. Pero estas disquisiciones sí puedo escribirlas. Conozco perfectamente algunos de sus signos, los que se han expresado a lo largo de mi vida visitando numerosos especialistas de una y otra índole, con diferentes resultados más o menos negativos.

De los 8 años pasados en las dos habitaciones reales no puedo decir si ha ocurrido algo en ellas que tuviera que ver con cosas excepcionales, aunque algunas veces se translucía el sentimiento de que algo raro podía suceder ante sus ojos, y ante los ojos de los extraños. De estas habitaciones reales sólo sé un poco de su envoltura exterior.

La primera habitación estaba situada en el noroeste, en medio del bullicio, junto a una plaza. La segunda se halla frente a un gran parque. Lo que las dos tenían en común era que se encontraban

en dos casas situadas en dos grandes avenidas ruidosas, las dos tenían un portero más o menos controlador, y un pequeño ascensor. Pero de todas estas similitudes, lo que más resaltaba en medio del tumulto era la reserva ya existente. Un silencio que se podía sentir desde la puerta de las dos casas hasta llegar a las habitaciones. Un silencio invitación. Un silencio acuífero marcado por el inicio y el seguimiento de un viaje blanco como el que realizó la Giganta por los mundos celestes y blanquecinos, que luego se concretaría en las palabras escritas con la tinta negra del Libro. Un silencio, que sólo se veía perturbado por la presencia exacta y coyuntural de un real exterior, que no dejaba de clamar venganza ante tanto goce.

En ninguno de los dos apartamentos había algo que traicionara la intimidad de sus habitantes. Ninguna actividad parecía tener lugar allí, si no fuera por las entradas y salidas de personas anónimas en intervalos de 50 minutos o de algunos más. A pesar de ello, todo era silencio. Puro silencio abarcando los confines de lo entendible. Un silencio como el que surgió después de todas las desapariciones, al despertar. Un silencio roto por palabras extrañas y por mutismos que necesitaban de urgente interpretación. Sintiendo estos silencios se podría pensar que se estaba fuera de la ciudad, fuera de este mundo, en otros, pero no, se estaba allí, allí mismo, en los lugares justos en que se situaban la primera habitación real y la segunda. Inmersa en ellas.

A estos silencios le sucedió la acción del fuera, de la calle, del ruido, pues las dos casas se encontraban en pleno corazón de la capital. En ninguno de los dos lugares había pobreza, ni tampoco riqueza, sino la vida misma de una burguesía profesional y comerciante, que esconde tras de sí las rendijas de sus insatisfacciones y miserias.

De vuelta a su interior, rememora ahora la primera habitación real como rememoró en su momento los sueños de la Giganta, y la cotidianidad apacible de su presencia. Ambas cosas siguen en la memoria, en el lugar adecuado, y por eso, aunque estén fuera de ella, lejos o cerca, próxima o en la inmediatez, la penumbra de las estancias no le posibilita acceder a la totalidad de sus invisibles. La rapidez en la entrada, su apresurado dejarse caer, su ligera timidez, sus fantasmas, su posterior salida relativamente apresurada. Esta especie de ritual inapelable, algunas veces, pocas, roto por las ganas, lo llaman encuadre, que puede ser el de una hoja del Libro, el de un momento o el de los 50 minutos que allí transcurren. Mientras que éstos duran, la visión del Ojo está en sus mínimos, pues todo se dispone para salir a la claridad del día, a la tarde, a la noche o a la calle, incluso si algunas veces todavía mantiene en su piel las percepciones de los mundos cósmicos de la Giganta y del Circo

El paso del tiempo trajo la síntesis, sin multiplicidad kaleidoscópica, de las dos habitaciones reales en una. Fue a partir de febrero del 1994 cuando las dos habitaciones se convierten en una, pero sin entrar en lo único.

La envoltura exterior de esa habitación, la de ahora, la de la casa que tiene significado a partir de febrero del 1994, debe contar con unos 50 años o más. Según su apariencia pueden ser más o menos, depende del ojo que la mire, pero ¿quién vive en este lugar? Al ver todo el conjunto, los

jardines que circundan la larga avenida y el parque, se podría decir que sus habitantes son médicos mata sanos, abogados feligreses, arquitectos de arcilla, profesores con el mal de las alturas, algún psicoanalista en pro de revolución, y pequeños, medianos o grandes propietarios. Pero sobre todo, a pesar de los niños y niñas que juegan en el parque a la salida del colegio, da la impresión de que la zona está habitada solamente por viejecitas más o menos adineradas o en pérdida de poder adquisitivo.

Como todos los días que va a aquella casa, se encuentra con el mismo panorama que cuando entraba en la casa de la primera habitación real. Dice buenas tardes al portero como buena chica que es, espera unos minutos hasta que llega el ascensor, y entra. Pulsa el botón hasta el quinto. Pues sí, es un quinto. En la capital puede parecer un piso bajo, pero yo creo que debe estar por las nubes. Unas nubes espesas que aparecen y desaparecen a causa del paso de la Giganta por la habitación real, y por la ciudad, después de esperar algunos minutos que le abran la puerta del apartamento. Mientras tanto, una oscuridad sombría reina en el pasillo. A fuerza de costumbre sabe dónde está el timbre de la puerta. Suena y espera de nuevo. Escucha unos pasos que cierran una puerta en el interior del piso y se acercan para abrir. Unos pasos que no tienen nada que ver con los que se oían durante la duermevela y reconoce. Aun así, le siguen pareciendo extraños esos tacones aproximándose hasta que se hacen presentes. Entonces la puerta se abre y se hace una luz parcial que dibuja una figura femenina, delimitando a su vez su propia sombra. Una oscuridad blanca, que poco tiene que ver con la que se reflejaba en el espejo ovalado y gigante del espectáculo del Circo. Pero hubo algo que al parecer dio sentido a toda esta representación de luces y de sombras, de Giganta y de Circo, a toda esta aparente banalidad retórica. Algo como un desprendimiento, como una separación o un desgarró, que le recuerda la lección de anatomía del cuadro de Rembrandt. En definitiva, algo que proyectó a esa imagen simbólica en las diferentes habitaciones reales de aquí, del Libro. Según esto, dicha separación se hizo totalmente visible en esta última habitación real, la segunda, de cortinas pesadas verde pastel, a la que vuelve todavía. Es una separación que se vislumbra y se escribe cada día más, como la que comenzó en las dos partes anteriores del Libro de sueños y duermevela, y con el comer de la tarta.

En el postre, todos los personajes se separan, desaparecen. Camila ya no está, tampoco la mujer. Y los demás participantes se inician en otros lugares de manera omnipresente como fantasmas por las laderas del destino que recorrerá el Libro junto a la mano invisible que lo escribe, dejando constancia, y abriendo el camino, a una historia de sufrimientos, de deseos y también de bienesttar.



Ewa KOZLOVSKA

Petites impressions

Olecko 2005

Casablanca

Dzwonią dzwony w pobliskim kościele, ze ściany spoglądają uśmiechnięte, pewne siebie twarze dawno już zapomnianych aktorów... barman włącza neony... mokre buty... gazeta : gdzieś, ktoś nożem zabił bezdomną kobietę...

Bar dla ludzi przegranych.

Casablanca

Les cloches de l'église voisine se sont mises à sonner, accrochés sur un mur fixent leur regard radieux sûrs d'eux-mêmes les visages d'acteurs depuis longtemps oubliés ...le barman allume les néons...les boots mouillées...journal : quelque part, quelqu'un a tué une femme sans-abri...

Un bar des gens perdus.

Casablanca II

Opieram się o bar, który ma przebicia i poraża klientów prądem. Takie poczucie humoru martwych przedmiotów. Wysoko na ścianie wisi sporych rozmiarów telewizor. Zadzieram głowę i oglądam nudną transmisję z rozgrywek bilardowych. Przez kilka minut pokazują gracza, który siedzi i oblizuje spierzchnięte wargi. Później bila powoli toczy się do łuzy.

Brak fonii. Także nic nie mówię.

Casablanca II

Je m'accoude sur le comptoir qui picote électrocutant les clients. Genre de l'humeur des objets morts. Une télé de grandes proportions est accrochée bien haut. Je relève la tête et je regarde la transmission d'une partie de billard very boring. Durant quelques minutes il y est seulement un joueur assis se léchant les lèvres rugueuses. Plus tard, une bille roule lentement à la poche.

Pas de phonie. Je ne parle pas non plus.

Życie

Wiatr rozwiewa kurz, same otwierają się drzwi. Niedomknięte okiennice. Ostatni motyl hasa w ogrodzie. Zaspane dwa psy. Kobieta, i jej siwe włosy w już prawie jesiennym słońcu. W tle wydaje się istnieć musi muzyka.

Vie

Le vent emporte la poussière, la porte s'ouvre elle-même. Les volets de maison pas tout à fait fermés. Le dernier papillon bondit dans le jardin. Les deux chiens endormis. Une femme, et ses cheveux gris au soleil presque d'automne. Une musique doit elle exister au fond.

Narodzić się

Tory, kilkaset metrów podłużnej, przeskakiwanej ciągłości. Światła zwolnionych pociągów gdzieś na poboczach zwrotnic. W oddali pusty dworzec. Granatowa ciemność. Podziemny, zdewastowany tunel. Zaspiany portier ospale otwiera zakratowane drzwi hotelu.

Naitre

Les voies ferrées, quelques centaines de mètres d'une longitudinale continuité franchie. Les feux de trains desserrés quelque par sur les accotements des aiguillages. Au loin, une gare vide. L'obscurité bleu foncée. Un tunnel souterrain dévasté. Un portier somnolent ouvre avec apathie la porte grillée de l'hôtel.

Koniec nocy

Wszędzie zegary, jak gdyby ktoś w tym miejscu miał obsesję czasu. Tykają. Co pół godziny ding dong. Senny głos zza ściany : „Która godzina ?” - pytanie powtarzane równie miarowo. Bukiet sztucznych kwiatów na stole. Z naprzeciwna tysiąc okien patrzy w moje. Ruszyła winda. Warszawa się budzi.

Która to już godzina ?

Fin de nuit

Les horloges en tout lieu, comme si quelqu'un à cet endroit avait une obsession du temps. Font ding dong chaque une demi-heure. Une voix ensommeillée : Quelle heure est-il ? - une question rythmée autant répétée. Un bouquet de fleurs artificielles sur la table. De l'autre côté mille fenêtres regardent dans la mienne. L'ascenseur démarre. Varsovie se réveille.

Quelle heure est-il ?

Passeggiata

Mała wioska. Mała staruszka z małą torebką. Drepcze różnym, machinalnym krokiem wzdłuż plaży, z jednego jej końca na drugi. Tam i z powrotem. Upał stygnie.

Passeggiata

Un petit village. Une petite vieille avec un petit sac. Elle marche à petit pas tout au long de la plage, d'un bout à l'autre. Aller et retour. Chaleur se refroidit.

Impresja paryska

Jazz. Dzbaneł wina. Pogryzione kawalki pomarańczy. Kartki z Rzymu walają się na poplamionym winem stoliku w Paryżu. Rozmowy z boku. Cicha, przytulna muzyka. Gdzieś przy Odeonie.

*

Szklanki- musztardówki. Jazz. Dym papierosowy. Podupadłe krzesła. Szum ludzki. Jazz.

Cisza. Kilka moniaków ląduje w rozklekotanej szafy grającej. Gainsbourg, a potem znów jazz. Paryż. Niedaleko Sorbona. Kolejny dzbanek wina.

*

Popękane skórzane siedzenia. Ménage central i Casino de Paris na ścianie. Kilka innych plakatów à la Toulouse-Lautrec. Zadymione lustra. W nich czyjaś twarz, kawałek dłoni. Jazz.

*

Bezgłośność, beczynność. Za chwilkę się zajmę tobą. I sobą. Jazz.

*

Bilet z Florencji do Mediolanu ląduje w przepelnionej popielniczce.

To było wczoraj.

Dziś jest Paryż i cichy jazz.

Impression parisienne

Jazz. Un pichet de vin. Les morceaux des oranges mâchées. Les cartes postales de Rome traînent sur la table à Paris.

Les conversations à côté. La musique douce et à l'aise. Quelque part près de l'Odéon.

*

Des verres à moutarde. Jazz. Smoke de cigarettes. Des chaises appauvries. Bruit humain. Jazz.

Silence. Quelques pièces atterrissent dans le juke-box.

Gainsbourg, ensuite de nouveau jazz. Paris. La Sorbonne pas très loin.

Encore un pichet de vin.

*

Les sièges en cuir gercés. Sur le mur Ménage central et Casino de Paris. Encore quelques affiches à la Toulouse-Lautrec. Les miroirs enfumés. Là dedans un visage, un fragment de la main. Jazz.

*

Insonorité, inaction. Dans un instant je m'occupe de toi, et de moi. Jazz.

*

Un billet de Florence à Milan prend terre dans le cendrier débordé.

C'était hier.

Aujourd'hui c'est Paris et doux jazz.



Françoise HUPPERTZ
Les amazones

La femme et la créativité

La femme est divine mais son énergie est depuis trop longtemps utilisée uniquement à des fins matérielles comme de faire des enfants.... il existe pourtant tellement de plans supérieurs dont la femme possède les secrets et dont l'homme peut en sortir exalter car ne demande-t-il pas cela ? Alors que les femmes cessent de se vêtir en hommes, de vouloir gouverner à leur manière et surtout de vouloir toujours plus de cet argent dévastateur...

Il n'y a pas de limites à la créativité chez la femme et elle n'y est pour rien, elle est née comme ça. Mais combien difficile de le mettre en pratique et de savoir garder un équilibre « terre à terre ».

J'aurais voulu vous écrire encore bien plus sur ce sujet mais il n'est pas encore assez mûr pour sortir au 31 décembre 2005. Sans doute encore des relents de mon ancienne vie bien matérielle !

Je vous présente ainsi ce texte qui j'espère en rassurera quelques-unes si je vous dis que cela marche car je le vis présentement après m'être exilée dans ma cabane face à la mer des Caraïbes au Mexique afin de pouvoir vous écrire bien davantage....ÇA VIENDRA !

LES AMAZONES

« Elles ne pourront jamais... »

Les « apprentis » n'ont jamais fait partie de leur univers.

Aventurières malgré elles,

Amazones des temps modernes.

Aucun cavalier ne peut les suivre,

Leur galop a rompu toutes les tempêtes,

Que certains ont passé une vie entière à traverser ;

Mais l'horizon est incertain pour tant de fougue.

Qui pourrait et devrait dompter ces élans ?

Personne...

Elles ne savent rien des « apprentis »

Mais devraient, sans les suivre, capter leurs connaissances.

A part ? Non. Avec qui ? Avec personne.

Pourquoi ? Elles ne le savent pas et cela fait peur.

Combien de temps ? Toujours...

Si un besoin d'aide, de soutien ou de silences semble impératif, n'hésitez pas,

Le soleil sera toujours là,

dans ce pays inconnu.



Habiba DJANINE

Le refus de nous...

Le refus de nous...

D'où est venu ce refus de céder ?

D'où est venu ce refus d'être des ombres qui rasant les murs de notre ville ?

D'où est venue cette envie d'occuper la rue de crier notre refus d'être refusées d'être ?

Peut-être de Fathma N'Soumer, cette guerrière qui a tenu tête avec des armes à l'invasion française ?

Peut-être de Hassiba Benboulaïd, cette porteuse de bombe qui est morte dans sa cachette, entre deux murs de la casbah pendant la guerre de libération ?

Peut-être de toutes ces guerrières,

De toutes ces femmes connues ou anonymes

Qui se sont battues pour leur dignité ?

Ce refus de céder est venu – peut-être –
De toutes ces femmes silencieuses auprès de qui nous avons grandi.
Nos tantes, nos grands-mères, nos cousines, nos voisines...
Ces femmes seules, silencieuses, sans maris.
Leurs maris morts ou devenus fous pendant la guerre.
Elles portent sur leur corps le poids des refus
Qu'elles ont essayés,
Des oui qu'elles ont du chuchoter juste pour ne pas être marginalisées.
Femmes reléguées,
Oubliées,
Ombres furtives dans les villages et les villes,
Fagots de bois sur leur corps écrasés.
Jeunes, elles ont nié leurs désirs pour élever leurs enfants,
Elles ont tu leur amour.
Oui notre langue est née de leur silence, de leur cri étouffé.
Elles ont subi les décisions de leurs pères, de leurs frères, de leurs cousins et oncles.
Elles ont été contraintes de revêtir l'habit du deuil
Pour occuper l'espace public sans devoir subir les accusations des autres.
Elles se taisent et sous leurs haïks elles continuent à porter des fagots,
Elles colportent leur magie dans les maisons de la ville.
Elles connaissent bien les patios des maisons.
Vendeuses d'or, de linges, de tapis, de couscous et de gâteaux.
Elles tissent leur monde à partir des intérieurs de ces maisons qu'elles visitent.

Elles côtoient l'enferment des femmes.

Elles boivent un verre d'eau pour se désaltérer, en souvenir des sources claires de leur enfance.

Elles proposent des dentelles, des lingeries, pour les trousseaux des futures mariées.

Elles sont couturières,

Fabricantes de tabac à chiquer ou d'épices à couscous.

Le pilant travaille toute la nuit,

Elles s'acharnent sur cet instrument qui réduit tout en poudre.

Elles tapent de ce mouvement régulier sur cet instrument mythique qui était devenu la voix des femmes dans les nuits de couvre feu pendant la guerre.

Parfois une odeur de musc ou d'encens embaume les maisons,

Cette odeur sort des murs,

Une façon pour elles de dire qu'elles sont là...

Odeur d'encens,

Bruit de pilant,

Cris de claustration dans les nuits silencieuses,

Youyous lancés comme la dernière slave du prisonnier...

C'est à partir de ces gestes, de ces bruits, que nous avons construit notre refus !

Poème sans titre

Son rire timide
 Effleure mes émotions.
 Ses mots absents
 Parlent de moi.

Je m'enroule sur elle,
 L'aube de l'appel à la prière.
 Celle qui me sépare de mon amant
 Dieu ! Que le temps se taise.

Sur le moment j'ai cru l'aimer,
 Lui, l'éternel sens
 Qui me parle de l'au-delà
 Comme si demain j'y allais !

Fêlure éternelle dans mon corps
 Rupture silencieuse
 Elle signifie l'union du temps
 Ce temps qui n'appartient ni à lui ni à moi.

Je tais mes mots qui se bousculent
 Je fragmente mon rire pour rire...
 Il enfourche un chameau imaginaire
 Boit du lait et ignore les dattes.

Ses mains incertaines,
 Mes regards audacieux,
 Ses prières tourmentées
 Mes libertés consumées

Encore une fois
 L'éternité se livre à l'éphémère
 Demain, peut être...
 Qu'est ce demain ?

Lointain et si proche

Une stratégie

Elle regarde le monde se fixer à des murs

Elle regarde sa peau, ses yeux...

Elle questionne ses mains, sa bouche...

Imprime en elle ces temps immémoriaux,

Quand la bougie était allumée, témoin et compagne.

La plaie reste lointaine ce soir,

C'est la nuit d'amour qui chasse les démons,

Tait la tempête et ravive la flamme.

La plaie oublie la douleur...

Elle écoute le souffle envahir sa chair,
Boit sa sueur, caresse son âme.
Tâte le temps qui s'éloigne d'eux.
Lui se bat, se débat et s'apaise.

Elle regarde le monde se fixer à des murs,
Elle crie
Gémit
S'effondre et s'éloigne.

Irréels, ses yeux cherchent le soleil
Les quêtes se multiplient et s'éteignent
Encore une fois,
Tout se referme.

Comment peut-elle aimer,
Lorsqu'elle n'a appris qu'à mourir ?

Après...
Elle se réveille de l'oubli
Son corps s'imprime de ses songes.
Ses sens se plaignent de son départ.
Le temps revient, captif.

Dans l'arène qu'elle a construit,
 Elle ignore sa prison.
 Ses ancêtres chuchotent...
 Le carrefour de la déraison.

Absent de ses terres, il pense l'aimer.
 Il ajoute aux mots sa douceur
 Et s'en va reflleurir ailleurs,
 Là où le temps appartient aux gens.

En elle continuent les chants de l'adieu,
 Comme si les départs ne finissaient jamais.
 Ses frissons se prolongent dans la nuit silencieuse.
 L'avenir ne compte plus, le présent le tue.

Elle regarde les dunes immenses,
 L'ocre de l'océan de sable transforme le monde.
 Elle aime ces temps qui s'égrainent
 Et ses terres qui lui parlent.

Elle s'allonge le temps d'un soupir,
Fomente une stratégie pour comprendre.
Son histoire ne lui appartient plus,
Elle entre dans l'éternité des hommes.

Sur le sens magique qu'elle donne aux mots,
Elle réinvente sa colère, sa fureur, ses sanglots...
La tempête fait rage dans son âme fébrile,
Lui, boit ses larmes et laisse le vent l'envahir.

La parcelle dédiée au père disparaît,
Soudain sur son corps apparaît un chemin,
Le destin se mêle et la maison s'engloutit.
Tout se fissure, les murs, les âmes, l'avenir...

Comme un obus qui explose,
La terre retourne à la terre.
Le ciel boit la mer...
Et... l'univers s'allume à nouveau.

Trois poèmes*

Son rire timide
 Effleure mes émotions.
 Ses mots absents
 Parlent de moi.

Je m'enroule sur elle,
 L'aube de l'appel à la prière.
 Celle qui me sépare de mon amant
 Dieu ! Que le temps se taise.

Sur le moment j'ai cru l'aimer,
 Lui, l'éternel sens
 Qui me parle de l'au-delà
 Comme si demain j'y allais !

Fêlure éternelle dans mon corps
 Rupture silencieuse
 Elle signifie l'union du temps
 Ce temps qui n'appartient ni à lui ni à
 moi.

Je tais mes mots qui se bousculent
 Je fragmente mon rire pour rire...
 Il enfourche un chameau imaginaire
 Boit du lait et ignore les dattes.

Ses mains incertaines,
 Mes regards audacieux,
 Ses prières tourmentées
 Mes libertés consumées

Encore une fois
 L'éternité se livre à l'éphémère
 Demain, peut être...
 Qu'est ce demain ?

* extraits de *Lointains et si proches*

Les amants imaginaires

En cet instant.
La moiteur de la terre
Fixe leurs corps
Sur le parchemin de l'amour.

Les plaintes de l'eau
Parviennent à leur fusion
Comme un tissu transparent
Qui enveloppe leur sens.

Là bas,
Sur les terres lointaines
Les échos d'une guerre
Interpellent leurs exils.

Imaginaires,
Les amants enlacent leurs destins.
Subrepticement,
L'éternité se glisse entre leurs corps séparés.

Au firmament d'une caresse factice,
Se tient l'éblouissement
D'un ciel sans étoiles.
D'un regard échouant, sur le flan de la terre.

De retour à la moiteur.
Les pluies chaudes
Massent leurs douleurs répétitives

Bonheur virtuel ou rupture tactile,
Les amants imaginaires
Arrachent leur corps à l'éternité
Pour fuir l'avenir.

Alger est belle,
Telle une amante vieillie
La mer présente lui sourie
Comme si elle allait l'envahir
Comme elle l'envahie.

Elle attend son amant
Juste au coin de cette rue,
Elle le regarde s'approcher...
Ignore ses gestes...
Et le suit jusqu'au bout de lui.

Leurs corps s'effleurent,
Leurs mots s'épuisent
Leurs ombres se confondent.
Leurs mains s'abîment...

La nuit déambule leur ivresse.
Elle le regarde l'aimer doucement
Ils ont peur mais... Ils vont.
Solitaires, ils se rencontrent.

Le goût de l'aube réveille leur sens
La lumière caresse leur silence
Les amants franchissent le temps
Pour s'évanouir dans l'amour.



Maria-Josc PALMA BORREGO

El espejo

Una mujer solitaria, sola. Podría ser cualquier mujer de los cuadros de Hopper, pero no es así, aún le queda un poco de deseo, de movimiento junto a la ventana de aquel piso. Está planchando sumergida en esa mezcla de luz exterior que nos da la noche, la madrugada, y la luz tenue, amarillenta, de la bombilla que quizás no llegue a los 60 vatios.

Una vez más sus movimientos, su cuerpo, la mitad de él puesto que el pretil de la ventana lo corta, lo acorta, se balancea siguiendo el ritmo de vaivén de su mano derecha. Aquí, allá, un borde de algo que intenta alisar, en alguna prenda, una arruga rebelde. Su cara se concentra en ella, frunce el ceño y luego sonrío. Ha ganado al eslogan: « La arruga es bella ».

Esta mujer es ajena a todo lo que ocurre en el exterior de ese mundo que circunscribe la ventana de aquella habitación, sin ninguna pretensión burguesa. Sigue con su labor concienzudamente, de espalda a los ojos que la miran desde el fondo de la noche, desde aquel banco situado frente a su ventana. Unos ojos negros la contemplan intensamente, sin vacilar, tranquilos, pero quemando la línea perpendicular hacia arriba que existe entre ellos y la nuca de la mujer que plancha.

Ella lo intuye. Siente un peso deseoso en esa parte de su cuerpo. Un fuego la traspasa y no conoce de donde viene, si del exterior, de su interior o del vapor acuoso que la plancha le lanza a la cara, sistemáticamente cuando la levanta. Suda. Está húmeda. Todo su cuerpo se va humedeciendo progresivamente. Ella avanza, va un poco más allá para poner lo que acaba de planchar en una silla. Desaparece unos segundos de la perspectiva de los ojos negros. Ella es ahora como un punto de fuga. En la silla se amontonan ya algunas prendas exquisitamente dobladas. Se inclina y coge otra. Desaparece. Aparece nuevamente en la ventana su medio cuerpo: El punto de fuga aparecido de la mirada del otro.

El peso en la nuca se sigue manteniendo. Ella se vuelve y se acerca al pretil de la ventana. Mira. Pretende ver una silueta sentada en el banco, pero no la ve y se encuentra con la inmensidad de la noche que empieza a desaparecer. Es la noche misma la que le impide saber y ver. A pesar de ello, ya no intuye, sabe que alguien la mira, y que ese alguien puede ser una mujer. Pone más atención en el afuera. En el interior, la plancha sigue derramando su vapor. Gota a gota o a correones. Vapor caliente entre el herraje de la tabla de planchar. Agudizando la vista logra ver con más claridad una silueta con gabardina gris y mascota. Insiste, pero la imagen se esfuma en la imperceptible fracción de un segundo. Pudo ser una ilusión, se dijo, y volvió a la plancha.

El peso en la nuca apareció de nuevo, lo sintió aún más pesado. Miró esquivo hacia el exterior, de un lado para otro, como intentando encontrarse con algo, y reconoció aquellos ojos negros, húmedos como el ambiente. Rápidamente se volvió, sintió miedo, un temblor recorrió todo su cuerpo. Las piernas se aflojaron. Los ojos se le acercan más y más, rompen las barreras del espacio y del tiempo y se posan junto a ella, cerca, muy cerca, casi en el mismo lugar de sus cuencas.

La hora avanza. La tarea está finalizada. Es ya casi el amanecer. El tiempo indefinido en el que no se sabe cuál es el límite entre la noche y el comienzo de la aurora. ¡ Ah ! sí, ahora recuerda que ella también se llama Aurora, Aurora La Noche para más identidad. Pero sólo eso.

Se encuentra cansada, sola, con el corazón cada vez más solitario. Dispuesta a recoger la tabla de planchar para poder dormir un poco. Mira a la pared de frente de la habitación y ve el cuadro de Hopper de la mujer en la ventana. A diferencia de ella, en su cabeza lucen ya algunas canas. Los 40 son duros. Una media vida vivida.

Está dispuesta a acabar rápidamente con todo, con sus deambulaciones de aquella noche noctámbula, con el peso insoportable en la nuca que le quema. Con todo para empezar nuevamente. Contempló la plancha, el acero y el plástico duro y transparente con la que estaba hecha, y vio que no quedaba mucho agua en el depósito. La levantó suavemente y fijó su mirada en los agujeros por los que salía un vapor tenue, diluido, diluyéndose hasta desaparecer. El reverso de la plancha quedó despejado, limpio, inmaculadamente inoxidable. Le pareció ver algo en él. ¡ No podía ser, no daba crédito ! Corrió a la ventana y se dio cuenta, que la intuición de aquellos ojos negros, de la silueta en el banco, no había sido posible bajo ningún concepto, pues estaban allí, en el espejo de la base de la plancha. Se llevó sus manos a la nuca y la sintió por primera vez, desde hacía mucho tiempo, ágil, como nunca. Ella sabía, había aprendido que esos ojos siempre habían estado allí, cerca, muy cerca de ella, que podían ser los suyos. Contenta, llevó sus manos a la cara y sus dedos penetraron en sus cuencas vacías.



Béatrice BONHOMME
Jeune homme marié nu
Poèmes 1993-1995

Rien de léger à vivre
 par Salah STÉTIÉ

Préface de Salah Stétié



JEUNE HOMME MARIÉ NU
 Poèmes 1993-1995
 MELIS Éditions

C'est une femme jeune qui parle d'une voix éveillée mais qui parfois retombe à demi-dormeuse. Elle parle de quoi ? De l'intensité d'un amour si mélangé de corps, et des parfums d'un corps, qu'on ne sait pas, qu'on ne sait plus ce qui est de l'ordre de l'amour et ce qui est de l'ordre du désir. Elle dit, cette voix, la fièvre de la femme qui a tout et qui a peur de tout et ce tout dont elle a si peur, c'est la totalité de la perte toujours possible, c'est la métamorphose jamais évitée ni jamais évitable du rêve en cauchemar. C'est pourquoi la voix est brève, vibrante, apeurée bien sûr, avec des accents d'enfance parce que l'enfance, au sein de l'amour adulte, est le dernier refuge. Ici, en pays d'enfance, la douleur hésitera peut-être à venir nous chercher : la mort a scrupule à ternir, fût-ce d'un peu de sang, la pureté nuptiale d'une colombe.

Mille ruses sont tendues par le plus simple langage de Béatrice Bonhomme : oui, trembler. La langue, les petits mots de chaque jour et de chacun, se sont mis à trembler pour faire peur à la peur, pour que l'aimé ne soit plus sous la

menace de la grande pourvoyeuse.

« Voyez, dit Béatrice à celle qu'elle sent venir, à quel point nous sommes innocents, combien les mots que je vous adresse en bouquets de violettes sont purs, sont désarmants, sont désarmés et purs. »

Mais la sincérité n'est de rien au regard de celle qui n'aime pas aimer. Alors ? Alors – la mort, le mort. Et à son doigt cette bague qu'on avait cru d'alliance éternelle. « Rien de léger vraiment à vivre », nous est-il dit.

C'est tout ce mélange d'ici et d'ailleurs, ce terrible grand écart qui fut longtemps fusion, qui fait le charme, le prenant charme, de ces courts textes où tout est dit de la passion, au double sens du terme, avec une rayonnante résignation – et je ne me cache pas ce que cette formule a de paradoxal. Mais quand la poésie est là, le paradoxe, si même il existe, cède et fuit, et tout du cœur est confié à la fluidité. Le désir si dur et si désirant en vient lui-même à être poreux, traversé par cette fluidité-là.

Le splendide liquide des hommes se fait parfum :

*dans ta main
comme un oiseau échappé fou
l'odeur de cyprin et de pluie*

On aime cette main dessinée et tendue de tous ses doigts vers un parfum.

Ce sourire caché

que tu sois la pureté de ma voix

petite fille aux joues rouges
sur ta luge
de poupée

que tu sois la lumière

dans ta main de miniature
un pantin colorié charme
l'étoile d'une enfance

les larmes coulent sur tes joues
des joues de pommes rainette
tu as bu trop vite, goulue
le jus des pommes de la treille

*

nous n'avons pas le temps que tu meures, tu es folle
et je n'ai pas le temps de ce fil à la patte –
il faut sauter les obstacles –
tu sais bien ma chérie cette course de haies,
il faut être là où course l'avenir
mais elle dit, je n'ai pas su courir et sauter assez vite
et restée dans la marge, j'ai souffert de pleurer

*

j'ai répété, et quand cela finira-t-il il disait, tout de suite, bientôt, dans la plage d'argent
là où, si tu meurs, moi je meurs, avec toi, jamais abandonnée
j'ai répété, et moi je vais mourir sans toi
il disait, tout de suite, bientôt dans la plage
de notre adolescence

*

il disait, fais moins de bruit, moins de cris
 j'ai honte et tu vas gêner
 il disait, je suis fatigué, je dors, même si tu as mal
 il a dit, tu as changé
 elle disait, je suis seule, j'ai peur
 pardon de tant de cris, le silence t'oubliera
 elle disait, regarde, elle va mourir
 où la traîner, l'emmener
 et ces yeux de chats qui sont des yeux d'enfants où les dieux ont failli

*

ils t'emmènent dans le grand silence de la peur
 sur ce brancard, sur ce cercueil
 une seconde de patience on va vous endormir, vous emmourir
 patience, on va vous endormir, vous faire mourir
 dans les couloirs
 à traverser le froid de marbre d'animaux grimaçants
 et le cri d'un réveil où, toujours
 je te cherchais

*

écriture d'automne
 odeur d'anciennes villes
 je flotte à la lisière des courbes de ma vie
 je te rêve au présent et passé te conjugue

écriture d'automne
 aux feuilles blanches de pages mortes

*

larmes
 en profil de ciel
 l'immensité bleue

ce sourire caché

seras-tu avec moi dans ma très longue nuit ?

*

simplement ton regard
mer d'orage
dans la pâleur du lys

*

un mot
posé sur la page d'un rêve ancien
pour ce simple instant renaissant

*

où tu es parvenu à me faire toucher
le monde
si bleu posé sur un tapis
qu'en un seul regard tu puisses resplendir
c'est d'abord le jeune homme en toi qui m'illumine

*

désormais tu es présent
dans l'herbe des collines

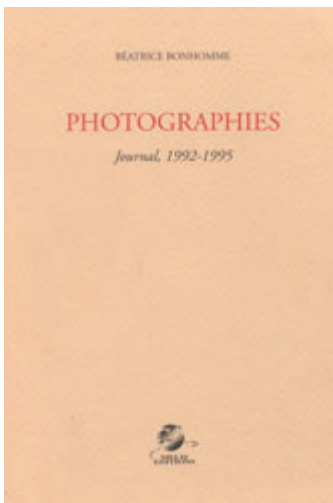


Photographies

Journal 1992-1995

Préface de Serge Ritman

**Avec Béatrice Bonhomme
par Serge RITMAN**



PHOTOGRAPHIES
Journal, 1992-1995
MELIS Éditions

Je savais bien ce qu'il y aurait dans ta lettre, c'était déjà presque toujours entre les lignes dans les autres, c'était également dans tes yeux - que ne lirait-on sur leur fond transparent ? - c'était dans les rides de ton front ; je le savais comme quelqu'un qui a passé la journée dans un abîme de peur, de rêve, de sommeil derrière des volets fermés, et qui ouvre sa fenêtre le soir, n'est pas étonné de voir, il le savait, que maintenant la nuit est là, une nuit profonde et merveilleuse.

Franz Kafka à Milena Jesenska
(17 juillet 1920)

Ton amour cherche quoi dans la forêt des mythes. S'y cogne. Son expérience les renverse tous, les refait dans un futur du passé. Si ton amour est déploration, mes pleurs coulent toujours maintenant pour que ta cicatrice soit vivante.

La mer la plus noire est l'éblouissante clarté de ta nudité. Y fument les cendres de ton volcan : nuages doux pleins d'orages. Tomber dans tomber : volons dans le bleu clair de ton nom que j'appelle partout toujours.

Les nuits noires mettent toute ma vue dans ton apparition. Double toujours : imprévisible comme la lumière de l'étoile insaisissable. Ta main étoilée : noire claire.

Je t'aime ouvre toutes tes aubes, tes petits cailloux pour te trouver au coeur de l'énigme. Je t'aime vient te dévorer infiniment : ma famine, ma famille qui affame et rassemble mes rêves dans ton matin.

L'absente court toujours encore : elle fait mon attendue, tout l'espace du temps qui s'efface. L'absente est un geste dans l'air. Une main qui s'envole jusqu'où. Tu es mon bout du monde, ma tendue.

Tu marches dans mes rêves. Je dors dans ta maison exilée, ma sieste orange : j'ai soif, je te bois.

Sur les galets de mes poèmes tu poses pour la photographie. Ton visage tourmenté met la mer dans tous ses états. Le cliché ne peut arrêter ton infinie : tes brûlures incendient mes ciels : ma sage impatience brûle. Rien à voir qu'à jeter le rocher de mon désespoir aux ricochets du poème : ta voix photographiée dans mes silences, mes cris, mes raisons éperdues contre toutes les images de toi.

Renversée je te corps d'amour, je te sueur mon frère mon poème mon amant de nuit. Renversée je te crie d'amour, je te double mon lit ma nuit de tous les jours.

Magicienne de mon soulèvement je te renverse à vie dans ces poèmes je t'aime.

Serge Ritman

Photos 2

dans quelle perte toujours renouvelée, dans quelle quête désormais plongée ?

ravie à soi-même d'abord

comme un peintre qui travaillerait à partir de photos (ce mauvais peintre) j'essaye de cerner ton visage tu es seul assis dans le cloître de cette abbaye à Sainte Trophime ce visage de Raphaël posé sur fond de pierre l'asymétrie de ton visage d'amant brûle au soleil de ton absence à Florence cette fois

écrire d'après photos (mais la photo manquante) ton visage d'homme

(n'a jamais été prise)

une journée très chaude estivale les rues pourtant désertées d'un samedi après-midi l'orage ensuite posé sur le haut du ciel une mer grise assombrie par la fenêtre à demi fermée le ciel éclairé d'une luminosité je suis très proche sur les plages abîmées de pluie sur les plages de tempête

combien de soirs

cette nuit qui se rajoute à tant d'autres dans une vie de couvent
encerclée de livres et d'oiseaux une sorte de tour par-delà la mer la solitude

le chant s'est élevé dans l'aube sur tes pas

le temps demeure

comment rallier toutes ces aubes dans tes bras d'amant fou ?

te ressentant tel qu'en moi-même je suis

le temps vide les choses à faire ou à défaire le silence qui a

l'odeur de ton absence les minutes qui s'enchaînent en longues mailles d'indifférence

ton coeur échappe aux mots, abolit la réticence, accepte la gravité du sentiment

tu marches sur une plage tu ouvres un livre, lis une page, les mots sont creux, ne peuvent s'inscrire en toi

tu atteins d'un coup la brisure

je monte jusqu'à toi un escalier tortueux, dans un immeuble assez vieux, sur une porte qui ne se laisse pas ouvrir

le matin, les rues et leurs effluves que distillent des bourgeons de boutiques en travers du chemin, l'atmosphère de la ville au réveil et la présence ployée de notre amour

le soleil fait mal cet été recommençant, pince les cordes du coeur, attire une tristesse sourde

si total décalage entre le monde physique et soi que parfois l'on se perd à se demander qui l'on est, si ce monde existe

l'ultime certitude qu'aucune fuite n'est possible les jours à vivre
à venir les semaines donnent le vertige comme un gouffre qui soulève le coeur
passer une vie à t'attendre sans divertissement

la nature vibrante, ce printemps de vent et de soleil retourné à la terre, toutes les herbes froissantes, tu es dans ce vent, dans toutes les herbes froissantes, retournées à la terre

avant que tu n'avances vers moi dans cette lumière
j'avais toujours pensé t'attendre
tu devenais le présent d'émouvance
tu vibrais dans l'espoir blondi
la plénitude de ta présence comblait le manque

un camion tangué ivre sur le bord de la route
et lâche un petit ballon derrière la courbe de sa traversée
je remarque le ballon rose dansant dans l'espace d'une attente

on parle de balle à blanc
on mime le geste, sans lancer vraiment la balle
comme lorsque je fais semblant de faire les gestes de la vie, en ton absence



Lactitia **MARCUCCI**

La neuvième Muse

extraits

peau qui désire
 peau qui caresse
 peau à peau
 comme du velours sur de la soie
 j'aime le déroulement
 infini des contours de ton corps
 comme un feu bleu et épicé
 comme une braise de safran
 ta peau contre ma peau
 qui dit le souffle des amants
 la nuit sans le silence
 l'obscur présence
 d'un corps pour l'autre

dans une lumière
 j'ai cru voir aimer la nuit
 boule brûlante et galopante
 firmament aux tons impossibles
 la nuit coud devant elle le soir
 et la violence pourpre
 de nos mystères inassouvis
 dans tes yeux
 j'ai cru voir filer la nuit
 comme une étoile de fortune
 qui déshabille les sourires de la terre
 tels les spasmes en feu
 d'une érotique prière

je pense à toi
 comme si nos pensées
 effeuillaient le monde
 connaître la conscience
 distillée en variations pourpres
 le sourire de minuit
 inondant notre corps
 caresses de peau
 qui se mêlent pour s'aimer
 écorce du jour granuleuse
 sur la paume
 habituée à la soie fiévreuse

je pense à toi
 comme si les brisures
 n'appartenaient qu'aux gouffres
 l'atmosphère a des dents de loups
 qui déchirent les pensées vagabondes
 les nôtres ne mourront pas
 elles sont imprimées à l'encre des étoiles
 parsemées dans notre chair

je me rapproche peu à peu de ta peau
 je cherche un soleil une étoile
 contre la chaleur de la terre
 les artères du silence irriguent les roches
 un magma sirupeux fige nos mouvements
 avant de faire danser nos corps
 comme des marionnettes comme des torches
 qui s'esclaffent du midi singulier des êtres
 la rondeur des galets qui roulent sur ta jambe
 tels des sables de caresses qui exultent
 comme d'autres crient
 je suis ivre je suis ronde j'explose
 froissement des mains qui courent
 qui courent le grand matin

la glaise de notre histoire
 chasse les déserts
 je suis écorchée de vertige

cheveux libres priant
 l'œuvre des mondes
 quelques gouttes de sang
 maculent les traces des heures

terre sans profondeur
 souillée d'égratignures
 je sens se défaire les astres
 de leurs caprices de chèvres

je suis nue
 morsure du temps
 qui fanfaronne
 avec sa glaise

je te sais près de moi
 avec ta bouche de candeur

faire taire les oiseaux de mauvais augure
 qui trahissent les pies du mensonge
 montrer aux ombres
 que le temps n'est pas incompressible

et je t'embrasse bouche à bouche
 et fais taire toutes les brindilles
 de ce monde qui osent dire la mort

j'ose et j'enlace
 et retrouve l'omphalos
 de toute chose

je me souviens de tes mains
 et je les serres
 le grain de ta peau
 que j'embrasse
 avec les nuances du désir

mes pensées ont la vitesse
 de la soie qu'on caresse
 mon amour je t'aime encore
 même à court de syllabe

rien — ils voudraient tous qu'il ne reste rien
 les corbeaux et autres psychopompes
 qui font chanter les candidats au bonheur

et je sens venir l'heure
 où l'étreinte balaiera
 toutes les cendres du désespoir
 où rien ne nous fera fermer les yeux
 que le plaisir
 antithèse de la mort
 toute fin est un début

j'ai cru aux silences des corps
 et puis les calices de l'attente ont chu
 tout brisé le vide comme le plein
 la plaie qui suinte
 comme au jour du départ

présent était le mot
 parole écrite et polymorphe
 comme une cécité succincte
 cyclope qui se moque de tout
 et surtout de la durée
 qu'il ne connaît pas

le silence était ma vie
 ma peau
 ma voix

les fleuves de la déraison
 extrayaient des fleurs
 des coccinelles

voix aux anges mystiques
 à tire d'aile
 comme un coton soyeux
 qui libère l'insolence
 d'être deux

sordide ébauche
 un chant qui exile
 et puis le poids
 ces minutes inflexibles
 face aux néant des astres
 trahis

je retrouve mon souffle
 qui vibre dans un semblant d'atmosphère
 il n'est pas descendu
 voir les ombres
 il ne connaît ni le fleuve le passage
 ni l'esquif des candidats
 à l'enfer

silence des corps disais-je
 silence borgne du côté du cœur
 des nuits passées à remplir la mer
 charrier le sel
 par le canal des yeux
 et plonger dans la douleur

camaïeu de mes espérances
 le jour où je t'ai remis mon présent

les lauriers rose
 ont détruit le temple
 sensualité grimpante
 comme nos mains qui s'emmêlent
 encore une fois
 contre les temps
 contre les syncopes
 fichue diastole fichue systole

que nos cœurs
 jamais ne s'arrêtent

l'entaille faite à l'heure
 se moque de nos âges
 onze ribambelles de quelques
 douzaines de danses

je n'ai pas peur
 d'aimer la vie à ce point
 et lorsque descendaient les ombres
 du jour je voyais poindre
 la veilleuse céleste
 la Grande Ourse de nos âmes

couverture épicée sans regret
 comme dominant les jours
 et le temps poussaient nos corps
 l'un vers l'autre
 gigue qui ne sait pas encore
 quoi dire à l'autre

un murmure me dit de croire
 chaleur obtuse
 de quelques démesures
 j'attendais et parfois
 j'avais le sourire de Pénélope

j'ai navigué de mois en heure
 d'éclipses en chaloupes
 j'ai grignoté j'ai chapardé
 des monceaux d'espérance
 pour que nous puissions
 porter nos lèvres à la coupe

la coupe ne peut se briser
 qu'en tessons signifians
 délices
 j'attends la promesse
 ta promesse
 te serrer contre moi
 mon ange brun

rien ne peut plus se briser
 nous avons tous les deux mordu la poussière
 à présent à moi de te dire
 mon présent
 lier avec ferveur nos corps
 comme si la Grande Ourse toujours veillait

la lumière traverse la chambre
 il n'y aura pas d'ange déchu
 lumière farouche du désir
 les fenêtres closes
 bouches à l'unisson

Le silence et ses trouées de lumière
 scandent l'absence dans sa chair
 comme une impossible étreinte
 une gerbe de couleurs à contre-courant
 sur un papier pastel granuleux
 de rire et de sourire
 aux bâtons gras qui le métamorphosent

et puis encore le silence
 cette fois-ci sans nul objet
 ni crayeux ni gras
 l'absence dans sa pureté
 d'espérance et de déshérence

c'est sans nul doute l'illusion d'un instant
 qui baigne comme un nénuphar
 dans la mare aux mots déçus

je sens sa fulgurance
 faire craquer mes os
 et dire encore cette fameuse
 espérance qui ne pourrait
 comme un chagrin de rien
 comme une épaisse couche de miel
 sur laquelle pullulent
 les abeilles

je colore les espaces
 qui m'affrontent
 avec leurs néants barbus
 de colère tonitruante
 avec la transparence de l'éclair

la lumière brise la cruche
 en deux en deux temps
 continue d'éclabousser l'éther
 l'éclair fastidieux

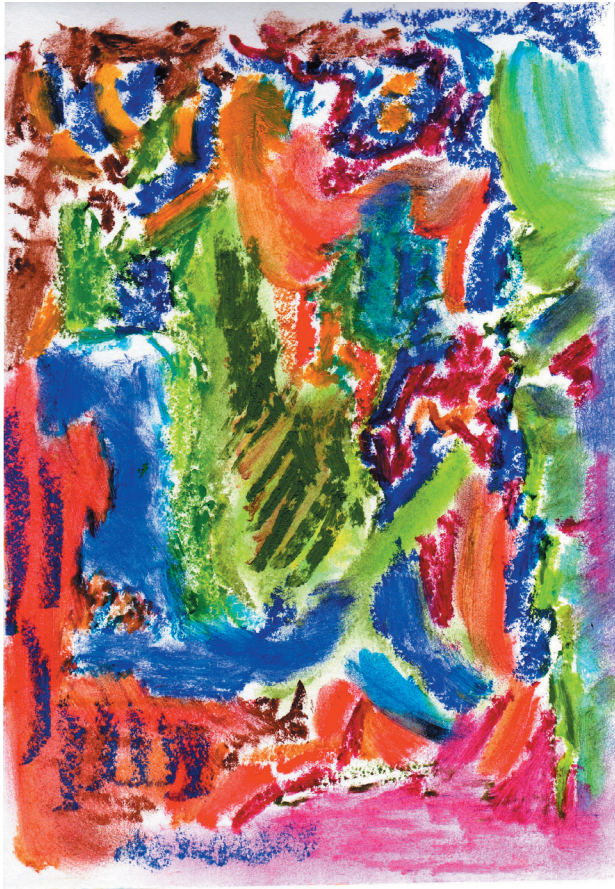
Pastels



ébauche de corps



charnel



tourments



ébauche de corps



Sextinas para un tiempo de cambios

Marta ROLDAN

Quando cierta cultura tiene al hombre
caminando adelante (¡ay! diferencia)
y cubrirse el cabello es todo un arte
y expresarse con ojos de mujer
¿puede alguien de manera creativa
abrirle un hueco a una visión del mundo?

Se huele el hambre desde el sur del mundo
y a quién darle la culpa sino al hombre,
la humanidad se empeña creativa
haciendo incrementar la diferencia;
por combatir no hay hombre ni mujer
un grito por cambiar nació en el arte.

Un arma contra el mal empuña el arte,
desde el arte se puede guiar al mundo
hacia nuevos caminos; la mujer
se abre paso en la senda junto al hombre,
de a dos logran hacer la diferencia
esforzando sus mentes creativas.

Desde donde se muestre creativa
incursiona eficaz en todo el arte:
su palabra equilibra diferencias,
su color es profeta de otros mundos,
su nota es entonada con el hombre.
Configura destinos, la mujer.

Sobre el mundo, la mano de mujer
unida a la del hombre, creativas,
harán la diferencia desde el arte.

En vuelo permanente, la mujer,
crece y se desarrolla creativa;
no es su medida ni adversario el hombre
en la vida, el trabajo ni en el arte.
La escena femenina sobre el mundo
ayuda a enriquecer la diferencia.

Bregar por la armoniosa diferencia,
defender sus derechos de mujer,
delinearle los ojos a este mundo
reverdecen su rama creativa
ocupada en trabajo, casa y arte,
naturaleza, su carrera, el hombre.



Mircille DISDERO

Femmes et créativité

Sailing to Philadelphia (home sweet homme)

Philippe s’amuse à imiter le rugissement de Steph dans la nuit. *Déconnez-pas, ma bouteille d’eau à côté de mon lit quand je dors, c’est vital !* Philippe, tu le savais. C’est pour ça que tu l’as remplacée par un alcool de superette... pendant que Steph ronflait de son premier sommeil ! Et c’est ainsi que, croyant boire son eau, il s’est enfilé du gros rouge, le recrachant aussi sec avec (en supplément pour nous) son hurlement digne d’un Romero du meilleur cru. Avant – APRES le cri. Après ? Il t’a jeté dehors avec ton sac même pas déballé. Dans la rue, finie la rigolade. De gris puis noir, tu es devenu chocolat. Alors... je n’ai pas voulu te laisser seul sur ce trottoir que tu aurais fini par faire. Vrai ? Il me sourit sans répondre. Assis face à moi, avec la régularité d’un métronome, Steph avale verre après verre d’un Bandol frais comme le lait cueilli chez la vache.

Bien plus tard, quittant le restaurant, je comprends qu’il ne tiendra pas debout seul dans la nature urbanisée. Il finira croqué par *la lune dans le caniveau*. A moitié écrasée sous son poids, je le ramène donc chez lui. En pénétrant dans le couloir de son appartement, je parviens à éviter de nous abîmer contre le vélo menaçant, derrière la porte. Ensuite je le pousse vers le lit, le déshabille en gardant les yeux ouverts (il est plutôt caleçon). Il git maintenant tel un gamin que je viens de border et embrasse ma main Merci, merci... Je me dégage rapidement avec l’envie d’un bout de nuit sans filtre. Vers la rue Granet, avec mon ombre qui glisse sur le mur comme un clone filiforme et discret, je chante doucement... *Sailing to Philadelphia*¹. Pourtant je n’y suis jamais allée. Pourtant la nuit est tendre comme la peau de cet homme que j’ai quitté tout à l’heure.

[1] Sailing to Philadelphia, Mark Knopfler 2001

Pluie

Mes pensées sans chapeau s'imbibent de ciel et quelque chose glisse à flot sur le trottoir. C'est la pluie qui écrit son roman fleuve. Mais la rue a froid jusqu'au petit café de poche qui vient d'ouvrir ce matin.

Je m'installe. *Bruit d'une chaise quand on la tire à soi.* J'y accroche mon sac et observe l'horizon. Couleurs, plastique des plastiques. Mur si blanc qu'il brûle les yeux. Barman rasé lunettes noires pour cacher quoi. Bouteilles. Flacons. Flaques de souvenirs à venir. Portrait d'un chanteur rock par un anonyme black & white. Miroir mon beau reflétant le trou d'ozone dans mes yeux. Alors ? Je pense : *être attentif, être là, avoir le tempérament d'un bateau juste avant les criques rouges où clapotent les eaux de l'origine. Arrimé au mouvement, avoir le caractère qui tangue pour toujours. Sentir l'énergie dégagée par le temps, par les gens qui glissent dans la ruelle et racontent. L'histoire des vies, les pierres du chemin entre midi et minuit, l'odeur de l'affection et plus car infinité.*

Alors ? J'observe la pluie au dehors, les gouttes se chamaillant sur les vitres. Alors je sais la douceur intérieure de sa peau... comme j'y pense. Et ? Et une petite table de café, les bruits et les voix qui se mélangent. Un livre ouvert devant moi et un chocolat chaud. Alors des pensées sans mots qu'on n'écrit pas. Des pensées qui existent si fort que sans cesse je les porte, dans la nuit et dans le jour, comme un enfant en moi.

Respire

Poucette pouvait se tenir et naviguer d'un bord à l'autre de l'assiette... Andersen

J'avais sept ans. Lui c'était un gros homme, collègue de travail de papa. Une nuit de la Saint Sylvestre, alors que j'aurais dû rester dans mon lit, je me suis fauflée puis cachée sous la nappe d'une grande table qui courait le long du mur. De là, je pouvais observer les grands qui dansaient serrés sans qu'on me remarque. Ils étaient bien une cinquantaine, tous déguisés. Et moi, je n'avais pas le droit d'être là.

Légèrement imbibé, le gros venait de dégringoler par terre et de rouler sous la table déguisé en batracien. Ridicule, grotesque, énorme mais tangible. C'est là qu'on s'est rencontrés, lui et moi. J'ai aussitôt senti que, contre toute logique, il se passait quelque chose entre le crapaud et la petite poucette. Les contraires s'attirent, non ?

Surpris autant que moi, complètement à côté de la plaque, il m'a chuchoté : *petite mangeuse d'hommes...* sur un ton rigolard, mais pas trop. Sa phrase était nulle, juste un plat qu'il devait servir réchauffé aux filles à la ronde. D'ailleurs elle ne m'a rien fait, sa ritournelle – ni en bien ni en mal. Ce qui m'a secouée, c'est son air de ne pas habiter la même planète.

Je ne cafterai pas à ton père, ça restera entre toi et moi, allez respire ! J'ai respiré. Après on s'est obser-

vés un long moment sans prononcer un mot, les yeux aux travers des yeux, comme pour une joute. Puis la musique a changé d'émisphère, alors il a rit en s'ébrouant. Avec une grande embrassade où j'ai cru mourir étouffée, il m'a libérée en abandonnant le dessous de table et s'en est retourné dans son univers de grands et de gros. Très loin.

Des mois plus tard papa a parlé de cet homme en précisant qu'il avait déménagé, vivait à Paris. A huit ans et des poussières d'étoiles, je me suis réfugiée à nouveau sous une table...

Depuis je mange, j'avale tout ce qui se peut, avec des baguettes, avec les doigts, avec les yeux, avec le cœur. De cette façon, me direz-vous, je dois être énorme, adipeuse et ronde comme lui. Eh bien même pas. J'ai beau manger sans cesse... je sais qu'il restera toujours le gros et moi la petite poucette, deux univers séparés avec du vide autour. Et jamais plus aucun pont pour traverser.

Amies - Amis

Je me demande comment j'ai pu vivre sans vous voir pendant tout ce temps !

Ca fait dix minutes qu'on tente de se repérer dans ce parking. En route on croise un couple un peu éméché perdu dans le labyrinthe et qui, comme nous trois, sort de l'ascenseur avec des questions existentielles : *mais qu'est-ce qu'on fiche ici ? Et où on va... et tu crois qu'on s'en sortira ?* Oui Isa. Tu ne peux pas savoir comme je suis bien, perdue dans un parking mais heureuse car vous êtes là, Steph et toi. Elle me répond la même chose, on éclate de rire et je claques des doigts. J'ai l'amitié inoxydable et elle pareil. Amies-amies, le parking ne nous aura pas. Après trois tentatives avec l'ascenseur de gauche, les escaliers du fond et le bloc des gardiens, la rue est à nous. La pluie dans les cheveux, Isa remonte rapidement sa capuche. Je lui souris entre les gouttes.

Tout autour dans les rues, la nuit chasse le fait divers. Droit devant, un type chargé de substances roule vers nous avec son vélo à fleurs rouges en hurlant *Chuis le Père-Noël, le salaud qu'a zappé la téci des oufs. Yes Mani !*

Il nous frôle du guidon en rigolant. Steph accélère en se tournant vers nous, inquiet. Le rouleur disparaît après le bar des Trois Rois avec son vélo déjanté. *On est en retard, non ?* Isa s'en moque, elle reprend : *Et tu te rappelles quand on a changé les noms sur les sonnettes du 21 rue Granet ? Ah, ça c'était une idée à toi. Trop drôle. Le vieux était furax... sur la sienne tu avais écrit « Le grand méchant loup ».* Oui Isa, après il est venu pleurer *« j'ai jamais mangé personne, pourquoi c'est toujours moi le méchant, ici ! »* Et tu te rappelles ? Après, on lui a préparé un gâteau au chocolat et on l'a invité à la fête. Touché, il a mangé sa part, la mienne puis il a emporté ce qui restait dans un papier d'aluminium *« pour quand je serai seul devant ma télé ».* Il a forcé l'émotion dans sa voix avec une phrase genre estocade : *« zêtes trop cons, les jeunes ! ».* Et nous ce jour-là, on a pris sa phrase pour une preuve de tendresse. On l'aimait bien le vieux, hein Isa ? *Oui, mais c'était un malin. Il n'a jamais mangé personne, par contre le gâteau y est passé.*

Devant le restaurant où il a réservé, Steph –qui a marché plus vite– nous attend en faisant de grands gestes un peu comiques. Son but reste le même depuis le lycée, nous faire rire et même plus si infinité. Mais moi, ça me bouleverse, d'un seul coup. Dans son manteau, il ressemble à un ours tendre. Quand je suis à sa hauteur, je le prends dans mes bras –ou bien c'est lui, ou bien c'est nous ensemble. On se serre longtemps sous la pluie. C'est tendre, c'est bon, c'est Steph. *Je t'aime Steph, tu sais ?* Non mais eh ! ça je ne lui dis pas. Avec Steph c'est sans les mots. Amies-Amis.

Ailleurs -- L'Autre bistrot, 22 rue des Ecoles, Paris

Il est possible que des objets sans importance résistent à l'attraction désastre... bien longtemps après nous.

J'ai commencé à accélérer. Mes battements de coeur surtout, puis mon allure en marchant. Une personne attentive aurait pensé à la bande image qu'on rembobine à toute vitesse. Mais j'étais dans le film, je ne discernais plus les contours ni les limites.

Au bureau, la clim était mal réglée. Une équipe du service technique commençait à démonter le mécanisme. J'ai dit « bonjour » comme j'aurais murmuré « ailleurs ». Personne n'a remarqué les yeux rouges ni perçu la voix fissurée... et l'accélération.

Le soir j'ai bouclé ma valise avec mon coeur dedans. Le voyage m'a rappelé la morsure des moments sans importance. Au-dehors les vivants s'estompaient tels des trains fous qui ne s'arrêtent dans aucune gare. J'étais un rail, des champs, la lumière qui couvre les bancs, là-bas, j'étais mille kilomètres qui fondaient dans l'azur sans assurance vie et... Tellement. J'étais tellement, c'était ma nature.

Mon premier pas ailleurs a fait taire le voyage. D'un seul coup. Le soir m'a prise dans un café du cinquième, rue des Ecoles, pendant que j'avalais un second coca light. J'ai dévisagé mon reflet dans le miroir qui me faisait face. C'est alors qu'un souvenir a commencé à s'agiter autour de moi. Un collier de chien en cuir usé a glissé de mon sac ouvert. Alors, quelque part sur la terre un barrage a cédé. Un train a déraillé, une enfant a rêvé d'un chien qui gardait ses nuits, ses jours et la douceur contr'elle. *Un chien.*

L'ombre solaire

*Il était une fois Jean,
enfermé en HP
pour avoir tué sa femme
à coup de bol de tisane...*

On quitte le couloir pour l'ascenseur qui mène au parc du sud. Dehors, la lumière. *Tu ne la sens pas, Jean ? Tu sais, la lumière aime tes yeux. Si tu veux bien un instant sortir de ta tête, de cette cage en forme de tête, tu peux la voir, sentir comme elle se pose sur ta peau. C'est la vie, mon vieux. Refuse pas... Jean. Il n'y a rien de mieux.*

Je le pousse, dans son îlot roulant, vers un banc qui joue à l'ombre solaire. Je bloque son frein et regarde dans la même direction que lui. Les rails du chemin de fer, loin, au-delà de la barrière. Les herbes hautes qui dansent avec le vent. Un rien. Ce remous de vie atmosphérique. Et puis, plus loin encore, les cris effilochés des enfants d'une école. L'écho de la cour de récréation, un brin de cristal brisé en mille morceaux. Jean regarde vers cet horizon. Qu'est-ce qu'il voit... *Jean, dis-moi, où es-tu ?*

Il ne frémit pas sous le vent, sous la lumière qui devrait lui brûler le coeur. Il est le dormeur du val. Il ne sent pas la vie le toucher, déposer sur lui un baume. Son coeur est troué depuis qu'il a refroidi sa vieille poupée d'amour. Parfois, je traverse les épaisseurs de sa cage. Je pose une main chaude sur ses joues. Alors, pour lui, je passe et repasse mes doigts sur son visage, caresse sa vieille vie.

Là, je vois ses pupilles bouger, une seconde seulement. Il vit. Dans ma tête je chuchote « Jean ». Et puis, je m'assieds sur le banc à mi-ombre mi-soleil. Je ferme les yeux. A mes côtés, le vieux tueur calfeutre les siens au même instant. La lumière s'allonge sur nous et sur nos vies. La même pour lui et moi. *Partage.*

L'insoutenable légèreté... ou *Prague en février*

*La couverture est fine et ressemble au brouillard
parfois, sur le pont Charles un ange et son carnet
les yeux soudés aux silhouettes de pierre
tracent, effacent un soleil halluciné*

Europe à cœur ouvert. Mèches de cheveux enroulées à la neige. Prague. Texture et odeur du bois, maisons de poupées, marionnettes et magie blanche de Bohême. Prague. Sur mes paupières le maquillage humide des brouillards, le soir skiant avec les toits blanchis sans vieillir et l'empreinte de quelques mots écrits trop vite, un peu mélo. Traces de chats sur un bord de fenêtre blanc-bleu. Prague. L'univers de Kafka réduit à l'image, les trams qui nous bousculent. A la station de métro Mustek un fou-rire pour du vent avec, au fond de nos poches, quelques couronnes. Le printemps souterrain se prépare. Prague, ou *l'enchantement sans douleur*.

Une scène de rue du côté des Arènes de Lutèce

Paris, en octobre

Le restaurant vietnamien est bondé. Trois femmes s'en éloignent après avoir réservé. Elles visent les arènes de Lutèce en face, avec les arbres autour pour se détendre. Elles y choisissent le banc où est installé un homme qui mange une banane. A côté, la poubelle au fond crevé déverse ses boyaux. Il s'en fout et les fixe maintenant sans vergogne, surtout la grande, celle qui vient de distribuer du chewing-gum aux deux autres, « en attendant que notre table se libère ». Quand l'homme pose sa peau de banane sur le sol, parmi les papiers gras, la grande le fusille en le fixant droit dans les yeux. Pas de mot. Juste les yeux. Il se met à bredouiller, se penche et récupère les restes du fruit qu'il fourre dans sa poche. Puis il regarde le ciel, gris. Contre toute attente, cette femme n'en n'a pas fini avec lui car elle lui tend un sachet. Mais l'homme, déstabilisé, ne réagit pas. Elle plonge alors la main dans la poche de l'inconnu, en retirant la peau de banane qu'elle glisse dans le sac en plastique. Ses deux amies s'éloignent en direction du restaurant, « c'est bon maintenant, on peut y aller ! ». Elles piaffent à cause de la grande qui s'attarde. Celle-ci ferme soigneusement son sachet et le jette dans la poubelle au fond crevé. L'homme du banc observe, silencieux puis sidéré, le geste de cette femme. Il la suit du regard jusqu'à ce qu'elle disparaisse. Maintenant, un sachet avec une peau de banane à l'intérieur trône parmi d'autres déchets sur le sol. L'homme du banc regarde le ciel, gris, trop gris. Ensuite il soupire et ferme les yeux.

Cargos de silence

Lumière odeurs du sommeil. Quand au bleu plongent les rêves, en affleurement. Couleurs nues le matin. Au moment d'ouvrir les yeux.

Puis une respiration, très loin. Seulement un battement d'ailes. *Cambrure en haute mer.*
Présence encore, mais en pointillés. On bascule vers le jour. Traversant des zones libres. Evitant d'approfondir, pour virer de bord au midi.

Absence. Les paroles ne servent à rien quand elle vient. Seulement les couleurs. Juste un silence. La fêlure de l'éveil. Au tréfonds des mots se cherche en apnée la respiration d'écrire. Mais aujourd'hui, rien. L'absence. Seulement les couleurs en nappes insensées, l'estompe d'un sillon de mots *feux* qui passent, s'effacent... vers le large... en *cargos de silence.*

Départ

On pleure pas parce qu'un train s'en va

H. F. Thiéphaîne

I've got a beauty mark

written on my skin, C. Gainsbourg

Bruit du moteur qui s'éloigne. Regard au ciel, à ma montre, à la rue. Nuit d'onyx qui se perd au-delà des limites d'un matin. Je reste seule avec l'image. Un instant encore.

Trace du roulement d'un train vers ailleurs. Je pense au départ demain, tout à l'heure. M'enferme à l'intérieur, mèche bleu marin des cheveux sur les yeux et mouvements lancinants si j'y pense... *trop.*

Maintenant la nuit tourne court à l'appel du jour et bascule dans l'oubli, jambes très nues, dessins de beauté sur la peau qui s'estompent. Maintenant je suis capable de discerner la lueur de solitude dans le regard des gens qui glissent sur le trottoir, croisent le mien. Une pâtisserie me fait des appels de phares, chaude encore du ventre de la nuit mariée avec son boulanger. C'est beau. Oui, c'est chaud et ça se mange. J'aime... puis j'électrise la vie de fragments inspirés, d'écritures *color of the skin.* La nuit et le jour, son absence et sa présence, le soleil, la pluie, le silence, la tendresse... tout me va, je vis.



Nadia-Cella POP

Poèmes

Marta Cywinska rencontre Nadia-Cella Pop

Marta Cywinska

Nous sommes en plein coeur de la Roumanie, dans la ville de Brasov, dans l'appartement de la poétesse et philosophe Nadia-Cella Pop. Je connais Nadia depuis des années. J'ai eu l'honneur de l'accueillir en Pologne où je l'ai présentée à un public amoureux de la subtilité de la langue française. En métaphore... Nadia, le Papillon – qui est d'ailleurs présente dans mon livre “Les ailes au-dessus de la Transilvanie” parle d'abord aux lecteurs de la RALM de sa vision de la Poesie...

Nadia-Cella Pop

La poésie est dans mes artères, dans ma tête, je la considère comme un don de Dieu. Dans mon cas, tout a commencé par la traduction, il y a 20 ans. J'ai fait la connaissance du poète Daniel Carion qui connaissait la langue roumaine ; il a traduit quelques uns de mes poèmes et les a envoyés en France. Ils ont été remarqué et j'ai obtenu une mention d'honneur à Bordeaux... J'ai été en France pour la première fois en 1990, à Saint-Etienne, pour une médaille d'or... Mes vers se sont fait connaître après avoir fait le chemin de la “toile d'araignée” dans les revues et les anthologies européennes, américaines, asiatiques... Je suis très contente de mon alliance avec la nature ayant un chêne dans la Forêt des Mille Poètes à Vesdun – j'ai d'ailleurs publié dans la revue du même nom dont je suis l'ambassadeur pour mon pays.

Marta Cywinska

Tu vis dans l'amour et dans l'univers de la langue française mais tu es restée en Roumanie. Pourtant beaucoup de tes compatriotes-poètes se sont installés à l'étranger...

Nadia-Cella Pop

Ils ont peut-être le désir d'avoir une vie plus facile... ils ont peut-être oublié les nécessités du cœur...

Marta Cywinska

La langue roumaine est pour toi celle de tous les jours et la langue française – celle de ton émotion poétique....

Nadia-Cella Pop

J'ai choisi d'écrire en français car j'ai confiance en ma propre création. De plus j'ai une formation en philosophie et je suis toujours fidèle à une recherche de la Profondeur des Choses, mais peut-être moins sarcastique que Cioran ou Eliade.. Si chacun d'eux était resté en Roumanie, ils auraient été totalement incompris, traité d'un fou. Les contemporains ont de moins en moins besoin de penseurs classiques en tant que formateurs d'opinion...

Marta Cywinska

Donc , au niveau du territoire poétique tu es extrêmement attachée à ta terre natale...

Nadia-Cella Pop

Bien sûr, d'autres pays sont fantastiques, mais la Transilvanie... Je me sens très attirée par sa nature, son relief. Je la touche presque physiquement et en même temps je suis fascinée par les civilisations anciennes... J'ai beaucoup d'amis à l'étranger qui fonctionnent de la même manière que moi sans jalousie... Mon cœur est avec eux, car la joie et la reconnaissance incessantes sont très importantes pour moi.

Et puis j'observe toujours chaque étape de la création, mon esprit devant celui des autres, je suis AMOUREUSE DE LA BEAUTE et en anglais on dirait "calophyle".

Marta Cywinska

Es-tu d'abord poétesse ou philosophe?

Nadia-Cella Pop

De formation philosophique, je crois que la connaissance des caractères humains, des mystères du monde et ses beautés constitueront toujours les sources d'analyse et d'inspiration pour les gens d'esprit et surtout pour les créateurs de littérature, d'art et de musique. Peut-être que c'est très personnel, mais je vois dans les âmes des poètes une transcendance des émotions et des sentiments qui prennent les contours des images et des métaphores en passant par le philtre de chaque créateur.

Marta Cywinska

Fais-tu souvent des voyages émotionnels au temps de ton enfance?

Nadia-Cella Pop

Je me souviens... quand mes parents devaient transcrire mes pensées en vers (je ne savais pas encore écrire), puis dans l'adolescence, lors des fêtes scolaires, on m'encourageait à mettre sur le papier mes voix intérieures. J'ai rempli mon " tiroir de la mémoire " par la lecture des poètes classiques et modernes du monde entier (Villon, Prévert, Goethe, Jesenin, Tagore). Les états particuliers de l'être humain m'ont inspirée à voir des couleurs diverses d'expression pour mettre en page les mots du jardin de la poésie.

Marta Cywinska

Est-ce que tu as permis à tes poèmes de se laisser séduire par la musique?

Nadia-Cella Pop

Mes poésies ont inspiré une musicienne roumaine qui a composé 5 lieds chantés en concert à Bucarest, Vienne et Brasov. Je crois que la poésie chante l'apolyinique et le dionysiaque. Le poète entre dans les sphères sublimes, ayant peur du "froid". La poésie est "un produit de luxe de la vie intellectuelle"... "Une noble inutilité" – disait Madame de Stael. Je sens que le poète doit avoir ses propres "fenêtres" vers tous les coins de notre vie pour pouvoir transmettre ses sentiments dans une résonance spéciale, troublante...

Marta Cywinska

Voudrais-tu transmettre un message pour tes confrères et consoeurs en poésie?

Nadia-Cella Pop

J'ai envie de serrer leurs mains dans le but d'ouvrir "les rideaux du monde" pour voir clairement les merveilles de notre vie terrestre!...

Les arpèges

Les arpèges immortels
font des cordes de la vie
l'instrument magique
qui sans cesse chante
le rêve sublime
le rêve métamorphose
du devenir.

Ne détruis pas
la symphonie de la lumière,
ne coupe pas
l'arbre fier et hardi,
ne brûle pas
les pages d'Homère,
ne brise pas
la statue tenant au poing
le flambeau de la Liberté.

Des mondes

Un monde de chants
dans la chasteté de l'azur,
un monde d'enchantement
dans l'ivresse de la vertu,
un monde d'abondance
dans l'explosion de la nature,
un monde de poésie
dans les secrets de l'amour,
un monde d'inquiétude
fait d'idées et d'énigmes,
un monde de bravoure
dans la jungle de la trahison,
un monde féérique
dans la chimère de l'oubli,
un monde idéal
dans l'espérance et la lutte...

Mais tu ne connais pas ce mondes
ô condamné
alors qu'il te faut vivre.

Appelle-moi

Appelle-moi au crépuscule du matin
dans le chuchotement des fleurs de tilleul,
et que je sente la corolle de tes bras tendus
me caresser les épaules.

Appelle-moi au milieu du jour
alors que le soleil répand ses étincelles
donnant aux lèvres,
l'ardente envie d'aimer.

Appelle-moi dès que vient le soir
sur les entiers secrets du bocage,
et que je m'enchante
comme en un vol de papillons,
et que je te câline et t'étreigne.

Appelle-moi au cœur de la nuit
dans le mystère des ombres fraîches
et que notre chair intimement se mêle
dans le monde des mondes
et à jamais.

Quelques lignes

Une nuit alors que tout est tranquille,
 un oiseau vient qui m'enchaîne de ses ailes de feu,
 exigeant de moi la rançon des sourires et des larmes.
 Je comprends ainsi qu'il en est fini de la fête de vie.
 Mais je veux toutefois écrire ces quelques lignes
 de celles qui m'ont tout donné,
 rien que pour moi l'insouciance et les jeux,
 de celles qui ont forcé le destin à se perdre
 dans un monde de rêve et de vanité,
 de celles que j'ai aimées à l'infini,
 mais que j'ai blessées bien malgré moi,
 de celles avec lesquelles j'ai franchi tant d'écueils,
 me tendant toujours une main secourable,
 de celles qui m'ont connu ou non,
 ainsi comme j'ai été ou comme j'aurais voulu être,
 envers toi et envers tous

Hélas...

Pensées de veille

Le jour descend vient la nuit
le silence me trouble
et des pas lourds accablent
mes pensées de veille.
Tic-tac de l'horloge
coups du temps
battements d'ailes
des pensées de veille.
Flambées de remords
fautes inoubliables
et débris et débris
des pensées de veille.
J'entends des voix
et je me demande pourquoi
les cloches affolées battent
à cause des pensées de veille ?



Denise BERNHARDT

Poèmes

Naissance

Tu es venu
L'ultime lampe éteinte,
La vaste nuit buvait
Mes paysages.
Toute source était vaine
Et tout fleuve tari
Sur ma terre désertée.
Tu es venu silencieux
Rallumant une à une les lampes,
Ton regard noyé
Dans les abîmes de l'âme.
Alors j'ai pris ta main
Me délivrant doucement
Des sables
De la désespérance

Ton visage

Ce soir j'ai reçu ton visage
 Presque trop parfait.
 J'ai pris tes yeux,
 Je ne savais pas qu'il pouvait y avoir
 Des yeux d'une telle douceur,
 A faire oublier tous les borbiers du monde,
 Des yeux à brûler l'azur
 A réduire en cendres
 Tous les mensonges du monde,
 Et je suis restée suspendue
 Aux sortilèges de tes yeux
 Les laissant entrer peu à peu
 Jusqu'au fond de mon âme.
 Et pas un espace de mon corps
 Qui n'était pas tes yeux,
 Pas une pulsation de mes veines.
 J'ai pris ton front, tes paupières
 De la soie tout au bout de mes doigts,
 Mais je n'osai prendre ta bouche,
 Trop fruit, trop fleur,
 Trop Cantique des Cantiques.

Prémices

Je rêvais de nacres irisées
 Sur le sable des nuits
 Dans le vent tourmentant
 Les palmes ruisselantes.
 Je rêvais le temps inversé
 Pour pouvoir un instant
 Te rejoindre
 Sur les plages sucrées du désir.
 Je rêvais tes mots
 Qui avaient trop souffert
 Lancés comme des soleils noirs
 Un jour d'éclipse
 Dans les incandescences bleues
 De mon cœur.
 Quand au hasard des errances cosmiques
 Une conjonction d'étoiles
 Se plut à unir
 Dans un flot de lumière
 Le cours de nos destins

Eveil

Au matin redouté
 La chambre s'ouvre sur le ciel.
 Ton corps, velours,
 Gaine ma peau,
 Un rectangle d'azur
 Mange la fenêtre
 Et moi, ta bouche tendre.
 Laisse ton bras s'étendre
 En travers de mon ventre,
 Des baisers éclosent
 De la paume de tes mains
 Aux deltas mauves de tes poignets.
 Fermons les yeux, mon cœur,
 Ne venons pas au monde,
 C'est l'heure indécise
 Toute emplie du roucoulement cendré
 Des tourterelles.

Retenue

Tu ne dis jamais les mots
 Que l'on dit quand on s'aime
 Ceux qui naissent d'un souffle
 Et prennent vie dans le poème.
 Sont-ils à la dérive
 De tes peines secrètes,
 Ou viennent-ils mourir
 Au bout de tes doigts
 Courant sur les claviers.
 Protège-nous par ton silence,
 Sois le barrage, la digue
 Retenant la puissance des eaux,
 Mais laissant couler parfois
 Le trop-plein
 Des rivières de l'âme

Passages

Les corps ont envie de traduire
 Le langage des âmes,
 Il naît des flammes douces
 Tout au bout de nos doigts
 Et des soupirs
 Sur les eaux frissonnantes
 De caresses.
 Il n'est plus d'interdits
 Dans les espaces bleus
 Où tu fais s'embraser
 Les feux de la Saint-Jean
 A l'orée de l'automne.
 Par toi les sources
 On retrouvé le jour
 Et les rivières divagantes
 Ont regagné leurs cours,
 Tandis que je lis dans tes yeux
 L'immortel poème
 De la vie.

La visiteuse

Dans notre nuit écartelée
 Je ne sais si ton corps est paisible
 Ou s'il exulte
 En proie aux tourments du plaisir.
 Dans notre espace déchiré
 Le jour déjà colore
 Les lèvres pâles de l'Europe
 Quand les ténèbres s'attardent
 Aux toits de vos maisons.
 Parfois je viens franchir
 Le secret de ta chambre
 Et je demeure
 A l'ombre close de tes rêves.
 Tu m'offres ton visage
 Perdu dans un ailleurs
 Des lignes douces, de murmures
 Où dérive ton île
 bercée par les courants.
 Alors à toi je m'arrime
 Portée par les écumes salées
 Qui irisent
 Le noir vertige de ta peau.
 Mon cœur bat contre ton cœur
 Et mes lèvres sous ton souffle
 S'enivrent
 D'une indicible présence

Aujourd'hui

Que reste- t'il de mes jardins
 De mes allées de roses,
 Que reste- t'il de mes fontaines
 Pour apaiser ta soif.
 Le temps n'est plus aux vertes chevelures,
 Aux neuves floraisons,
 Mais mon amour
 Coule comme une eau profonde
 Porteuse de galions.
 Il est ton souffle et ton aurore
 L'or crépusculaire
 Que sublime la mer,
 Cette voix venue de l'infini
 Pour exalter ton cœur,
 Le pont suspendu de ton âme à mon âme
 Qui respandit
 Dans les haubans du soleil.
 Il est le palais de tes rêves d'enfant,
 Tes yeux émerveillés
 Et mon rêve de roi,
 Cette passion intacte
 Dans chaque goutte de mon sang
 Qui défie le temps,
 Ce désir que toi seul
 A le droit de mener
 Jusqu'à la transcendance.

Les vaisseaux du soleil

Nous rétrécirons l'espace
 Jusqu'à l'espace de tes bras
 Et l'ombre s'effacera
 A l'horizon de tes paupières
 Sous l'épure de mes doigts
 Pour se fondre
 Dans la respiration de l'amour.
 Le vertige des abîmes
 S'éloignera de toi,
 Car tu seras mon île
 Ma terre émergée
 Au milieu des océans de la désespérance.
 Nous irons par les routes mythiques
 Où tremblent les rayons violets
 Echappés des églises,
 Et tu seras entre mes mains
 Comme une colombe
 Dont je sentirai battre le cœur,
 Ayant oublié les matins voilés
 Et la suavité ineffable
 De l'antre de la mort.



Luminita URS

Quelques poèmes

En lisant Suzanna

Comment expliquer tenace, le silence ? Des milliers de bras me guettent et la lune me tend des pièges. Vos regards ne peuvent jamais quitter l'ombre, trop attirés par la légèreté de la nuit. Des bruits bizarres déclenchent des orages et les choses, s'animent tout à coup, comme dans un film muet. Les visages s'illuminent et les corps s'agitent vers le pur abyme.

Bref, ce fut une journée plate. Quelques femmes ont pleuré leurs enfants absents, quelques pères ont enterré leurs fils revenus de nulle part, quelques uns ont dansé, étonnés, la dernière danse, ici même, et cela les a fait rire, sauvagement, et lever leurs bras très longs qui me couvrent lentement, toujours plus lentement, jusqu'au bout

Infinis dans l'amour

Toi, si loin, dans mes veines, dans mon azur, dans mes faillites. Triste, comme la lame d'un acier trop vieux, triomphante, sans raison, prions ! Car on a soif. Car nous savons que le matin n'est qu'un frêle avenir et que rien ne comblera les désastres de la chair. Encore un chant avant l'aube, pendus au regard d'un espoir farouche, encore un chant quand notre jardin est noir et qu'il neige dans la mort Et je danse, danse, la bouge large ouverte

« I promise You, Jack »

L'élève A. fut sauvé de la pendaison par une ligne de Dostoïevski et par la rose, presque morte, sur la table en bois du bourreau.

Le bourreau c'était moi et mes compagnons de l'année 93 ou 94, en pleine Lovrevolution. A. avait d'incroyables franges noires à la Jim Morrison. Je l'ai souvent revu, tâtonnant, sous les brumes, à la Père Lachaise. C'était juste ainsi, il prenait place et attendait, en silence, la fin de ma cigarette. Il saluait, puis, on lisait ensemble, des poèmes d'enfer ou d'amour.

Plus tard, il devint moine, le « Père J. », je n'en sais plus trop. La dernière fois, il errait encore parmi des croix immenses, magnifiques, en délire. Ou fut-ce une illusion ?

Enfin, aujourd'hui, je me souviens juste que la langue russe a sauvé l'élève A. et que du livre de prières tombe un pétale sinistre de rose, très vif.

Les joies de l'homme-ours

Il est temps d'aller vers des choses douces et molles, ombres frottant l'air, diaphanes. D'ouvrir les yeux aux amis disparus pour des causes insensées, de franchir la Décence. Car que reste-t-il de ce matériau impur, de ta main solitaire sur une bouche incrédule ? J'ai encore rêvé cette nuit l'homme-ours. « C'est terrible, me dit-il, tout le monde m'appelle couillon. J'en ai souffert toute ma vie. Ne serait-il pas le temps, de penser à un pseudonyme ? »



María Eugenia CASEIRO

J'ai de la pluie dans les mains

TENGO LLUVIA EN LAS MANOS
María Eugenia Caseiro



No hay más vida ni más muerte
 solo lluvia en las manos;
 no hay más voz que su voz
 en los cristales de agua viva
 ni más cuerpo
 que su cuerpo en el deleite
 de esta estrofa mojada
 acariciando tréboles.

No hay más vuelo ni más risa
 que beber sus esmeraldas;
 ni otro hechizo que no sea la sorpresa
 en el húmedo poema de su llanto
 ni alegría ni dolor...
 en las plantas de este cielo hay luz
 cobijándome.

No hay más barcos ni más puertos
 que esta lluvia en las manos
 entre verdes diluidos y azabaches que ruedan
 por el frío receloso de las fuentes
 donde la luz del agua esclava
 palidece ante otra luz
 del agua libre que rueda.

No hay más día ni más noche
 solo lluvia
 y los corceles del viento en jubileo
 sus llameantes flores, sus metales
 vagan seducidos en el tiempo
 y este ramo de lluvia en mis manos
 se abre de miradas.

No hay más reino ni más reina
 ni más corona ni cetro
 que la gloria indefinida de la lluvia
 de alabastro, de violines
 de pisadas y de espejos
 y la mano del agua
 acariciándome.

J'ai de la pluie dans les mains

Traduction : Marta A. Covas

Il n'y a plus ni vie ni mort
rien que de la pluie dans les mains ;
il n'y a plus de voix que sa voix
dans les cristaux d'eau vive
ni plus de corps
que son corps se délectant
de cette strophe mouillée
caressant des trèfles.
Il n'y a plus ni envol ni rire
si ce n'est boire ses émeraudes ;
ni d'autre charme qui ne soit la surprise
dans l'humide poème de ses larmes
ni joie ni douleur...

dans les étages de ce ciel il y a la lumière
qui m'abrite
Il n'y a plus ni bateaux ni ports
si ce n'est cette pluie dans les mains
entre verts dilués et jais qui roulent
sur le froid méfiant des fontaines
où la lumière de l'eau esclave
pâlit en face d'autre lumière
de l'eau libre qui tourne.
Il n'y a plus ni jour ni nuit
seulement la pluie
et les coursiers du vent qui jubilent
leurs flambantes fleurs, leurs métaux
errent séduits dans le temps
et ce bouquet de pluie dans mes mains
s'ouvre de regards.
Il n'y a plus ni royaume, ni reine
ni couronne ni sceptre
si ce n'est la gloire indéfinie de la pluie
d'alabastre, de violons
de pas et de miroirs
et la main de l'eau
qui me caresse

Il est très tard

Traduction : Nicole Pottier

Eteins la ville et abandonne
 cette rue aux ternes paroles
 avec ses nuits d'alphabets et de mouches
 sur les toits un chat
 et le claquement des ombres
 dévorant les ultimes dépouilles
 des lignes que nous traçons.
 La lumière n'est qu'un souvenir
 où le clair éventail épointait
 et le parfum du jasmin
 roue du temple
 d'une feuille de papier.
 Il est très tard à la fenêtre
 entourant le ciel de marbre
 et les ombres que nous formons
 se tordent de froid sur le mur.

Bourgeons

Traduction : Nicole Pottier

Ces bourgeons sont sortis dans mon
 corps
 sans que je le veuille
 et je ne peux ni les dissimuler sous ma
 robe
 ni les plier
 En m'efforçant
 de les arracher et de les couper
 dans la douleur à nouveau ils m'ont meur-
 trie
 comment cela s'est-il fait ?

venir au jour... avec ces ailes
 si j'ai demandé
 j'ai supplié
 j'ai exigé
 avec tout l'acharnement possible
 car je ne veux pas
 car je me refuse à être un ange
 car je suis allergique aux plumes
 -pas à voler
 à cela je ne le suis pas -
 je suis allergique au sucre
 de voir de ces yeux vides
 qui n'indiquent aucun lieu
 je fais des allergies
 je fais des allergies
 je fais des allergies
 à ces bourgeons
 qui me visitent à nouveau
 et menacent de rester
 et je répète
 avec mes griffes, mes ongles et mes dents
 la terrible amputation de chaque année.



Kathy FERRE

Vous avez dit... Création?

Hormis celle du Monde, des Mondes, ceux du Cosmos, où nous ne sommes pour rien, mais où nous avons néanmoins une part de responsabilité quant à la préservation de cette Terre qui nous fut confiée, que dire de la « Création » ?

Je me suis posée la question plusieurs jours, avant que de vous en parler. Et tout ce que j'avais préparé, tout ce qui me semblait raisonnable de dire, s'est vu avant-hier anéanti, par une Inspiration soudaine, venue d'on ne sait où, de l'air du Temps peut être, je ne sais...

Une Inspiration qui naît et s'impose, tout comme une évidence. Il n'y avait rien l'instant d'avant, le vide, le néant... Et tout à coup, ça y est, l'idée est là qui prend forme, s'avance, se dévoile à vous, qui faites bien évidemment l'étonnée. Et elle s'étoffe, se nourrit de votre imagination, s'amplifie pas à pas. Que dire alors, sinon que l'on est heureux de cette chance qui s'offre et se met en quatre pour vous agréer ? Et qu'on l'attrape au vol, tout comme l'on capturerait un bel oiseau pour mieux le caresser avant de le relâcher...

J'étais en « ré-Création », je jouais avec quelques fractales ayant pointé leur nez dans mon environnement quotidien, et les regardais, les observais avec bienveillance... Lorsque brusquement, Sire Goupil y est apparu, sorti tout droit du Roman de Renart, venu des siècles anciens, mais ayant pris un sacré coup de jeune ! Il avait

embelli, se tenait fier et costumé comme pour un jour de fête. Et je l'ai ainsi vu se prêter au jeu, cabotin devant ma caméra, rencontrant une jeune Damoiselle et lui contant fleurette... Bien sûr, notre beau Sire reste et restera encore pour des siècles un coureur impénitent, mais... comment lui en vouloir, puisqu'il se montra si bon comédien ?

Et comme un bonheur n'arrive jamais seul, j'avais écrit il y a peu, un petit poème en hommage au 7ème Art, le Cinéma. Alors, il m'est venu l'idée d'associer les deux, mon cabotin de Goupil, et cet hommage au Cinéma...

Le résultat en est cette petite fantaisie, ayant été tournée il y quelques jours à peine.

Certes, il a fallu de nombreuses heures de montage, mais un Charlie Chaplin vous en parlerait mieux que moi, lui qui fut à la fois producteur, scénariste, réalisateur, musicien et j'en passe... avant que d'être ce comédien d'exception. Car ici, bien que nous soyons au XXIème Siècle, je n'ai pu vous offrir de son, il s'agira de ... cinéma muet. A la façon de Charlie Chaplin.

– Que dites-vous ? Je ne vous ai rien dit de la Création ?

– Mais si... Il s'agit simplement de vous laisser aller, de vous laisser porter par votre fantaisie, et... peut être, d'une aide ponctuelle qui vous est accordée par des artistes de l'au-delà, qui sait ? L'on vous inspire, et vous captez cette inspiration. Tout comme un médium capte des mots, des phrases, des images... Tout comme chacun de nous respire, sans avoir appris à le faire.

Laissez-vous donc aller vous aussi. Et vous deviendrez alors un « inventif », à votre échelle

sans doute, à votre façon, bien évidemment, unique en son genre, mais l'Inspiration vous visitera, et saura vous trouver, ou vous retrouver ! Vous deviendrez à votre tour un... co-créateur, car qui sait ce que vous irez glâner dans l'inconscient collectif ? Une part de votre subconscient ? Une petite étincelle ayant appartenu à un feu follet ayant déserté la Terre il y a fort longtemps ? Une flamme venue des Etoiles ? Comment dire ce qui vient de vous et ce que vous captez de l'extérieur ? Ou de votre nature profonde ? Ce qui vous est ...soufflé, peut être ?

Comment départager les deux ? C'est là chose impossible, et l'on ne peut définir un pourcentage précis de la part qui vous revient et de celle qui vous est donnée. Mais ce que je sais, c'est que chacun de nous a cette faculté en lui, ce pouvoir, qu'il le développe ou non.

Cette nouvelle année qui s'annonce pourrait bien être celle de votre propre révélation. Qui sait ??? Lorsque cela commence, on ne sait pas où cela s'arrêtera, car la caractéristique de la Création est néanmoins d'être... imprévisible !!! Alors, écoutez en vous-même cette petite voix qui vous murmure que vous aussi, vous pouvez le faire !!! Et puis, lorsque vous aurez consenti à l'écouter, cette voix, à vous de suivre ses conseils et de vous laisser aller, au feeling, si le cœur vous en dit.

Femme et créativité

Etre Femme,
 Graphiste, dessinatrice, peintre,
 Musicienne ou poète,
 & donc, créatrice,

C'est...
 Etre pleine de fantaisie,
 Laisser voguer son imagination,
 Ses colères, ses humeurs,
 Ses chagrins ou ses joies...
 Oser dire ses révoltes,
 Ses amours, ses émois,
 Les confier à la page blanche,
 Ou au pinceau.

C'est tout comme...

Découvrir
 En son espace intérieur,
 La Source même
 De l'Infini,
 Et la renvoyer en miroir
 Vers les Autres,
 Qui sont eux mêmes
 Un miroir pour soi.

C'est tout comme...



Véronique BUSSIE

J'ai toujours aimé créer

J'ai toujours aimé créer, je crois. Même enfant.

Dès mon départ du foyer parental en 1978, je commence à peindre sur papier ou à défaut, sur les vitres, les tables, tout support qui me tombe sous la main : c'est très pulsionnel.

En 1980, atteinte de mal de vivre, je commence à écrire sur des cahiers des textes sombres qui soulagent ma détresse intérieure.

En 1981, enceinte, je me lance dans la décoration, tentures naïves en feutrine, petits meubles...

Après la naissance de ma fille, fin 1982, c'est la magie de la photo qui m'interpelle au travers de la révélation de l'image dans le labo : portraits de mon enfant et photos insolites.

En 1984 rattrapée par le mal de vivre après de lourds événements familiaux je me remets à écrire, des poèmes cette fois, très sombres, qui me permettent de soulager la pression.

En 1986, je lâche mon métier d'infirmière pour me lancer dans l'artisanat d'art, bijoux, miroirs, paravents, j'ai très envie de ne vivre que de ma capacité à créer, mais même si mes créations se vendent bien, ma fille grandit et je veux lui donner un confort de vie plus régulier. Je reprends le métier d'infirmière en fin d'année 1989 et je me tourne vers la peinture sur châssis et au couteau, et bien que n'ayant pas



Re-incarnation

exposé je vends quelques toiles « par hasard ». J'aime surtout peindre dans le silence de la nuit, lorsque la ville est endormie .

En début d'année 1993, je quitte Toulouse pour m'installer dans le parc du Haut Languedoc et je prends un peu de distance avec la peinture au profit de la vie extérieure : la création de jardins puis restauration d'un lie (contact avec la pierre). Mais je peins toujours, cette fois m'essayant à la peinture assistée par ordinateur .

En 2001, profondément marquée par la nature et l'Amazonie péruvienne, mûrie par ma quête spirituelle, j'ai commencé à créer des objets psychomagiques, sculptures de bois ou de terre ; je peins aussi de l'abstrait, du lumineux, tout en ayant au fond de moi le sentiment que ma peinture n'est pas aboutie.

Un jour de l'été 2003, dépitée devant ce ressenti qui s'amplifie, quelque chose en moi explose ou lâche (?) et je reste alors abasourdie devant ce qui s'est créé là, comme en dehors de ma volonté. Stupéfaction et émerveillement se sont conjugués, et de ce moment là la peinture m'a ravie. Cette oeuvre, inspirée du symbolisme du vivant, – cet esprit du vivant qui pour moi donne sens à tout – me permet de conter le mouvement incessant de la métamorphose, qui va de l'ombre à la lumière, du néant à la forme, du réel à la réalité. La peinture chamannique (ou onirique) me permet de vous inviter à partager ma vision de ce voyage dans le tourbillon coloré d'énergies qui tissent sans fin la magie de la Vie, où le rêve n'a plus de frontière.

Depuis cet été-là je n'ai cessé de peindre selon cet inspiration, ce qui n'a pas empêché la diversification de ma créativité, art brut ou singulier, sculpture de la pierre, modelage de l'argile, et surtout, en début de cette année 2005 j'ai en-

fin laissé derrière moi l'exercice de l'infirmière pour me donner à l'art de manière entière.

Je ressens ce parcours vers l'art, vers ma créativité, comme la reconquête de mon âme, pas à pas, dans les méandres des contingences matérielles de la réalité et ceux plus subtils et dououreux de la quête du sens de cette réalité.

Il y a eu sur mon chemin la créativité occupationnelle, la créativité pour survivre, la créativité de consolation, la créativité curative et enfin la créativité au travers de laquelle j'ai su me recréer moi-même. Quelle que soit l'étape du cheminement de ma créativité, celle-ci a toujours été un processus de transformation et aujourd'hui je la vis comme un « état d'être », un dialogue permanent avec quelque chose qui me dépasse, m'habite, m'anime, une part de moi, originelle peut être.. Il me semble que chaque expérience de vie forte, qu'elle soit belle ou ardue, ouvre à chaque fois un nouvel espace qui permet une percée créatrice, une avancée en soi, vers soi, les autres, le monde et ce de façon croissante. Si au départ, cette créativité en moi paraissait générée par l'instinct, l'intuition, la douleur, puis par l'intention sincère d'aller vers le mieux-être, à l'heure actuelle je ressens dans l'acte de créer que je laisse simplement émaner cette part mystérieuse de moi, que j'ouvre alors un espace à la création et que celle-ci s'y cristallise d'elle même. J'ai envie de nommer cela « l'esprit créatique », lequel serait comme une présence attentive, un silence comme sidéral, au delà de l'émotion, de la pensée. Je navigue au fil de la toile sans pouvoir imaginer le motif de ce qui se tisse là. Créer pour moi reste un mystère, un paradoxe entre liberté d'être moi et oubli de moi même. Au travers de l'acte de peindre, je m'abandonne à la créativité, à la

Création, je rejoins l'essence de la Vie. C'est là, une pulsion, une force, un acte qui pour moi relève du sacré, que ce soit peindre, sculpter, danser, écrire... Mon approche est mystique, de la réappropriation de Soi à l'appropriation des énergies du Vivant.

Peut-être que le fait d'être femme (maman et grand-maman), d'avoir en moi la capacité de donner jour à la Vie, m'a permis d'étendre ce pouvoir au-delà de ma chair, au-delà de ce réceptacle de vie que je suis, de devenir plasticienne à part entière de l'intérieur, et à l'extérieur aussi grâce à celles qui avant moi ont ouvert ce chemin aux femmes...

J'ai eu envie de rapporter quelques propos de **Clarissa Pinkola Estes**, psychanalyste, conteuse de lignée, dans « **Femmes qui courent avec les loups** »*, à propos des femmes et de la créativité. Cet ouvrage m'a particulièrement touchée car durant sa lecture je retrouvais bien des choses rencontrées sur mon chemin, et j'y éprouvais la joie du partage et de la compréhension, ainsi que l'inspiration soudaine et impérative de créer la statuette en argile de la Loba.

« [...] Ma génération d'après-guerre grandit à une époque où les femmes étaient utilisées et traitées comme une propriété privée. Elles étaient en jachère. [...] Même si ce qu'elles écrivaient n'avait pas l'imprimatur, elles posaient leurs jalons, même si ce qu'elles peignaient n'était pas reconnu, cela leur nourrissait l'âme. Il leur fallait mendier les instruments et l'espace nécessaires à leur art. [...] Elles avaient à peine le droit de danser, aussi dan-

saient-elles où personne ne pouvait les voir. [...]

C'était l'époque où l'on appelait **dépression nerveuse** les profondes blessures de l'esprit des femmes outrageusement exploitées, où l'on disait **gentilles** les femmes étroitement tenues, corsetées, muselées. Et où l'on étiquetait comme **mauvaises** les femmes qui desserraient quelques temps l'étai. [...]

La psychologie classique tourne court lorsqu'il s'agit de la femme créatrice, de la femme douée, de la femme profonde. Elle est souvent peu bavarde ou carrément silencieuse sur les questions d'une grande importance pour les femmes : celles de l'archétype, de l'intuition, du sexuel et du cyclique, des âges de la femme, de sa façon d'être, de son savoir, de la flamme de sa créativité. [...] Pour moi, tous les hommes et les femmes sont nés avec des dons. Il n'en reste pas moins que l'on a peu décrit la vie psychologique et la façon d'être des femmes douées, talentueuses, créatrices. [...] Le but doit être de faire recouvrer à la femme la beauté de ses formes psychiques naturelles. »

Là, Clarissa commence à parler de la **Femme Sauvage**, que je connais bien !

« [...] Quelles que soient ses influences culturelles toute femme comprend instinctivement les mots **femme** et **sauvage**. Un très vieux souvenir s'éveille, la mémoire de leur parenté absolue, indiscutable et irrévocable avec la féminité sauvage.

[...] La vision de spectacles d'une grande beauté nous permet d'approcher la Femme Sauvage, le son nous permet tout aussi bien de l'approcher. [...] Ce goût du sauvage va et vient avec l'inspiration. C'est ce goût fugitif né de la beauté comme de la

perte qui nous rend si désireuses de continuer à poursuivre cette nature sauvage.[...] Quand les femmes l'ont perdue et retrouvée, elles font tout pour la garder à jamais, car avec elle leur vie créatrice s'épanouit. Elles ne sont plus les victimes désignées de la violence prédatrice des autres. Elles sont égales devant les lois de la nature, égales pour croître et lutter.[...] En réaffirmant leur relation avec la nature sauvage, les femmes reçoivent le don d'une observatrice intérieure permanente, une personne sage, visionnaire, intuitive, un oracle, une inspiratrice, quelqu'un qui écoute, crée, réalise, invente, guide, suggère, qui insuffle une vie vibrante au monde intérieur et au monde extérieur.

La Femme Sauvage archétypale est la patronne de celles qui peignent, écrivent, sculptent, dansent, pensent, prient, cherchent, trouvent, car elles sont dans le domaine de l'invention et c'est là sa principale occupation. Elle est dans les tripes, non dans la tête, comme toujours quand il s'agit d'Art.[...] Elle est absolument essentielle à la santé de l'âme et de l'esprit des femmes.[...] Elle est la source du féminin, tout ce qui est de l'ordre de l'instinct, des mondes visible et invisible. Elle est le fondement.[...]

L'Art est important. Il marque les commémorations des raisons de l'âme ou d'un événement particulier, quelques fois tragique du voyage de l'âme. L'Art n'est pas seulement destiné à soi-même, il n'est pas seulement un jalon sur la route de la compréhension de soi, c'est aussi un conte destiné à montrer la route à celles qui viendront après nous.»



Nocturne



Machu Pichu



Grand Mystère



Arbre de Vie



Arbre à coeurs



Rencontre de la baleine



Cycles



Vie Mort Vie



Porte du Rêve



Rouages du temps



Le Vieux de la Forêt



Le poids du secret



Retour au Monde



Ma délivrance

Poésie

Naissance

Le long de mes jambes
 Roule un liquide chaud...
 C'est enfin le temps, en sursauts,
 De connaître cette contraction sauvage,
 Cet arrachement, formidable travail
 Qui fouille mes entrailles
 Pour libérer la vie nouvelle.
 De ce tunnel qui l'enserme
 D'un implacable étau de muscles,
 Qui vers la lumière l'expulse,
 Brutalement, la pousse à jaillir
 Sans même pouvoir choisir !
 Elle ne sait que cette faille,
 fleur démente, pressante,
 Carnivore géante,
 Qui s'ouvre à son passage
 Pour la laisser glisser, enfin révélée...
 Et sur mon flan accueillant,
 Au creux de ce ventre déserté,
 Gît un petit être palpitant,
 Mouillé, qui se refuse à crier



Amour tantrique

Jusqu'à l'ultime séparation,
 Quand on coupe le cordon.
 Le petit être à peine fripé,
 Lève vers moi sa bouille ronde,
 Son regard infini de vérité ;
 La nuit protège notre silence
 Petite enfant, ma fille
 Dont j'ai enfin connaissance,
 Je te caresse, te découvre fragile,
 Pourtant déjà forte à lutter ;
 L'instinct à mon sein te suspend
 Entre deux sommeils abandonnés,
 Tu es là, pleine d'innocence,
 Terre vierge, étrange personnage
 Qui d'un bloc donne sa confiance,
 Ou encore exprime sa rage,
 Profonde révélation d'un amour absolu
 De deux êtres inconnus
 Pourtant en symbiose...
 Et c'est ce lien de total abandon
 Qu'il faudra doucement rompre
 Jusqu'à l'inévitable autonomie
 De ta jeune vie, d'un avenir libre.

Poème mystique à la Grande Mère

Pour la joie de célébrer
 Avec Toi l'Essence de la Vie,
 Pour l'inspiration du Chemin
 Qui guide mes pas,
 Pour la vision ancrée
 Au profond de mon être,
 Sois remerciée !
 Pour ta Danse d'amour
 Qui anime mon âme,
 Pour le son du Tambour
 Qui fragmente mes ombres,
 Pour les chants sacrés
 Qui en moi s'élèvent,
 Sois remerciée !
 Pour Ta protection quand je voyage
 De l'ombre à la Lumière,
 Où mon coeur comme une fleur
 S'ouvre et déploie ses pétales,
 Sois remerciée !
 Pour ta guidance quand je voyage
 Dans le monde infini , mystérieux

Où se déroule le grand livre
De l'histoire du Vivant,
Sois remerciée !
Pour le Feu de ton Amour
Dans ce monde de silence
Où le souffle sacré
Me restitue à l'univers,
Sois remerciée !
Esprit du chemin bleu
Tu te donnes, je te prends,
Je me donne, tu me prends..
Pour tous tes bienfaits
Sois remercié.



Alliance

AU COEUR DU COEUR

J'ai à te dire
 Parceque rien n'est jamais acquis,
 Parceque tout est en mouvement,
 Parceque couche après couche, jusqu'à la fin des temps,
 Sans cesse il nous faut descendre,
 En nous traquer le mortifère,
 Sans cesse il nous faut élever
 Encore et encore le Vivant ,
 J'ai à te dire
 Que j'ai lu en toi comme l'arrêt d'une quête
 Et entendu comme l'appel d'une détresse;
 Que du langage inconscient de ton corps,
 De ses émanations et mouvements énergétiques
 Aux battements de ton coeur, j'ai perçu ton attirance
 Et tes peurs aussi .
 Que de tes actes provocateurs ,ou libres pulsions,
 J'ai vu tes résistances,
 Et tes défenses aussi .
 J'ai à te dire
 Que par la confiance en mon intuition,
 Par la vérité de cet amour pour toi,
 Accompagné des manifestations du Vivant,
 J'ai grandi ;
 Que j'ai aimé tout de toi ,ombres et lumières,
 Richesses et misères ,mensonges et vérités...
 Oui ,tu étais bien la promesse du chemin d'amour,
 Tu étais bien le chemin de la promesse d'amour.
 J'ai à te dire enfin
 Que c'est par ton regard , isolé de ton âme,
 Qui ne pouvait accueillir ma vulnérabilité offerte ,
 Que s'est accompli le mystère de cette promesse
 Au coeur de mon coeur .

L'ENFANTERESSE

Je suis celle qui a erré,
 Longtemps, si longtemps
 Par des sentiers battus de vents,
 De tempêtes et de guerres,
 Par des chemins soyeux
 Aux parfums exotiques, mystérieux.

Je suis celle qui a contemplé
 Le silence et l'espace,
 Celle qui a crié et pleuré
 Devant l'innéluçable
 Et hurlé face au ciel
 Les crimes de mes pairs;

Je suis celle qui a enfanté
 La douleur, la beauté,
 Et dansé dans la nuit
 Les fulgurants bonheurs de mes haltes.
 Celle qui a pisté et trouvé
 Quêteuse d'âme et de pardon.

Je suis celle qui entend
 Le chant du vivant et murmure l'amour .
 Je suis le coeur qui bat à l'unisson,
 Je suis la porte où poser tes douleurs
 Passage et miroir, source et receptacle
 Je suis la fleur de vie .

DEUILS

Je voudrais pleurer
 Quand j'évoque tes cheveux
 Soulevés par le vent de la Mort ,
 Tes cheveux et leur odeur de petit garçon
 Où toujours je trouvais notre enfance
 Enfance a jamais disparue .
 Jamais prend sa place dans ma gorge
 Comme un hurlement définitif ,
 Echo à l'infini , et le silence ...
 Frère , j'ai mal au cerveau
 De cette balle qui détruisit le tien
 Et je pleure en silence .

Je voudrais pleurer
 Quand j'évoque ton corps
 Scié ,éclaté par la Mort ,
 Tes yeux de glace changeante
 Tes grands rires joyeux ,
 Tes secrètes souffrances ,
 Et ton coeur qui avait des ratés ,
 Mais toujours m'entendait .
 Plus jamais ,et le silence...
 Père , j'ai mal au ventre
 De cette balle qui déchira le tien
 Et je hurle en silence !

PHRASE OUVERTE

Dans l'impasse devant moi, un mur et une échelle. Je ne peux résister
L'élan m'emporte ; je monte, je monte, ce mur est bien haut, mais l'échelle s'allonge
encore et encore .

Ah, me voilà au faite du mur .

Qu'il est large ! Si large que je peux m'y installer confortablement et jouir d'une vision
à 180 degrés .

Tout est là .

Tout .

Quelle richesse , quelle merveille !!

Alors , sur ce mur , mes pieds me mènent , mon pas est ferme , mon esprit libre .

J'aime ce vaste espace ouvert , cet horizon chatoyant .

Derrière ce mur , j'ai connu la terreur . Je n'ai plus peur .



Arbre dans Fleur



Dyonisos



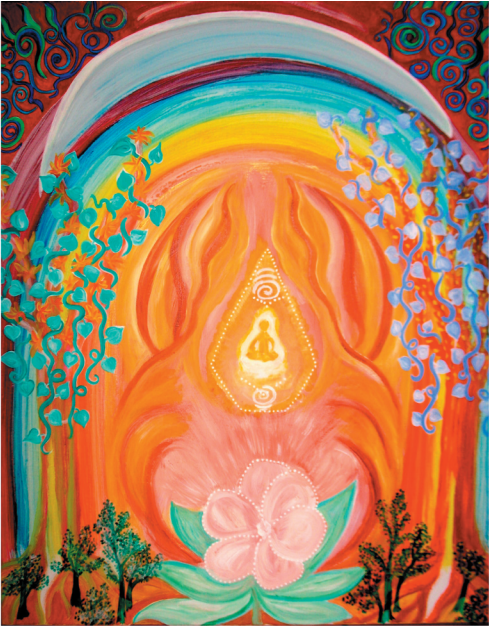
L'Esplumoir



La chouette et l'Inca



La danse de la vie



La PORTE du SOI



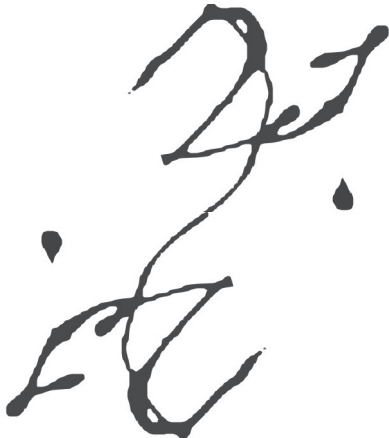
Vague tantrique



SUIS MON CHEMIN



II- REFLEXIONS, SITUATIONS



- **Objet: la femme**

- ~ **Féminité et créativité: Créer ou ne pas être** - *Daniela Hurezanu (p.232)*
- ~ **«Lesbos»: de Sylvia Plath à Baudelaire** - *Marie Sagaie-Douve (p.235)*
- ~ **Les traces du féminin** - *Marie Sagaie-Douve (p.240)*
- ~ **Créativité et historique de la littérature féminine espagnole contemporaine** -
Maria Jose Palma Borrego (p.245)
- ~ **La poétique de la boulimie** - *Marta Cywinska*
 & **Toucher l'invisible** - *Régis Nivelles (p.252)*
- ~ **Langage et féminité** - *Doina Mihaela Sava (p.257)*
- ~ **Art critic & poems & Clips** - *Olivia Nitis (p.264)*

Daniela HUREZANU

Féminité et créativité: créer ou ne pas être



Marina Tsvetaeva

Dans l'imaginaire occidental, le pouvoir de créer a une histoire ambivalente: d'un côté, il est associé à la Genèse, étant par conséquent une qualité de l'homme, lui seul Créateur; de l'autre côté, il est lié à la germination et à l'enfantement, étant donc inséparable du féminin. Cette ambivalence est amplifiée par d'autres images qu'on associe avec la création, telle la plume, image de l'instrument ou de la technique qui englobe des connotations de la masculinité.

Cette vision de la création comme force masculine peut se retrouver chez beaucoup d'écrivains (hommes) pour lesquels créer veut dire agir, transformer, bref, une vision où la création est du côté de l'actif. Rien d'étonnant à cela, car on le sait, selon les dichotomies usuelles, masculin=actif, féminin=passif. Il y a cependant des écrivains-peut-être moins nombreux que les premiers, mais au moins aussi importants-qui voient le pouvoir de créer du côté de la passivité et donc du féminin. La dictée automatique des surréalistes est en quelque sorte une réaction contre une vision «masculine» de la littérature (et de l'art en général) –expression d'une force qui agit et contrôle, triomphe de la raison solaire contre la nuit de l'irrationnel.

Aujourd'hui, dans un monde qui confond création et production, où produire un livre chaque année (contrat oblige !) semble être le signe suprême de la valeur d'un écrivain, être vraiment créateur signifie peut-être justement le contraire: refuser de produire. Ce n'est pas

par hasard que tant d'artistes de la modernité sont « improductifs » : alcooliques, marginaux, souvent sans emploi, grands fumeurs, brefs, d'intraitables paresseux, « producteurs » seulement des excès que la société bien-pensante se sent obligée de corriger. Pour ces « improductifs » créer n'est pas une force agissante – mythe du progrès et hommage à la virilité – mais, au contraire, c'est l'ouverture passive de l'être vers quelque chose qui le dépasse. Lorsqu'on crée, une main écrit et l'autre efface, et la main qui efface est plus créatrice que celle qui écrit. S'il y a quelque chose qui résiste aujourd'hui à la production, c'est la création. S'il y a quelque chose qui résiste encore à la barbarie du langage bureaucratique et de la « pensée » administrative, cette organisation « ergonomique » de l'esprit, c'est l'esprit créateur.

Je ne connais pas de meilleur exemple de cette résistance que celui de Marina Tsvétaeva. En 1918, une année après la Révolution bolchevique, seule avec deux petites filles, sans famille, sans amis, le mari à la guerre, Tsvétaeva ne survit que grâce au secours des voisins qui lui donnent de temps en temps quelques patates ou un peu de soupe. Compte tenu des circonstances, l'on croirait que lorsqu'elle réussit à trouver un emploi, elle fera tout pour le garder, car sa vie et celle de ses filles en dépend. Mais non, après moins de six mois elle donne sa démission. D'ailleurs, quand elle avait accepté le poste, elle l'avait fait non pas parce qu'elle était affamée, mais parce que le bâtiment où elle devait travailler était la maison de Rostov de *La Guerre et la paix* de Tolstoï.

Le récit de ces cinq mois de travail fait par Tsvétaeva dans son journal de Moscou est sans doute l'un des récits les plus comiques de la littérature universelle sur la bureaucratie. La tâche de Tsvétaeva était de copier des articles

de journaux et de « dresser des listes » pour le Commissariat des Nationalités. Les différentes « nationalités » sont représentées par des Estoniens, des Lituaniens, des Finlandais, des Moldaves, des Musulmans, des Juifs, des Polonais, chacun à un bureau, chacun plus grotesque que l'autre. Tsvétaeva fait le portrait impitoyable de chaque « nationalité », portrait dont le point culminant est le « bureau Oriental » où « l'une des femmes a un nez mais pas de menton, et l'autre a un menton mais pas de nez. (Qui est Abkhazia et qui est Azerbaïdjan ?) » (47-ma traduction).

Mais ce récit contient également une puissante description de la vie en Russie immédiatement après la Révolution bolchevique. Ce fut une grande victoire pour Tsvétaeva que d'apporter un jour chez elle plusieurs kilos de pommes de terre qui avaient été initialement congelées, ensuite dégelées et qui étaient maintenant pourries. Pour faire le feu elle doit sacrifier souvent des meubles et même la balustrade en bois. Et pourtant, elle parle de joie : de la joie d'écrire et d'être avec ses enfants ; et de la vie de l'âme qui naît de ses écrits et de ceux de sa fille Alya.

Cet épisode de la vie de Tsvétaeva nous explique indirectement quelle est la spécificité de l'esprit d'un grand poète – indirectement, parce qu'on ne nous dit pas en quoi consiste le pouvoir de créer ; ce qu'on nous dit c'est ce qu'un grand créateur est incapable de faire. Tsvétaeva est incapable de faire des classifications, des sections et des sous-sections ; son esprit ne peut comprendre les formules mécaniques répétitives ; elle est l'anti-bureaucrate et l'anti-statisticien par excellence. Cette femme, qui est l'un des poètes les plus grands du 20^e siècle, est complètement incapable, mentalement et biologiquement incapable, d'accomplir une

tâche que n'importe quel idiot pourrait faire. Et bien que démissionner soit l'équivalent d'un suicide, Tsvétaeva n'hésite pas à le faire :

J'ai donné ma démission. Je l'ai fait parce que je ne peux faire du classement. J'ai essayé, j'ai tout essayé-rien. Je ne comprends pas ce qu'ils veulent de moi: «Classez, comparez, fichez ... Dans chaque section-une sous-section.» Comme s'ils l'avaient appris par coeur. J'ai demandé à tout le monde: du directeur du département jusqu'au garçon qui apporte les messages. «C'est très simple.» Et le problème est que personne ne me croit. Ils rient. (70-ma traduction)

Il vaut la peine qu'on s'arrête un peu sur la décision de Tsvétaeva de démissionner. D'un point de vue pratique c'est une décision insensée, d'autant plus que ses employeurs n'étaient pas particulièrement intéressés à sa «performance», comme l'on dit aujourd'hui. Dans le Commissariat des Nationalités l'adage communiste «Nous feignons de travailler et ils feignent de nous payer» était tout aussi vrai que dans n'importe quelle autre entreprise communiste (même si nous ne sommes qu'en 1918). Et pourtant, cette mère de deux petits enfants préfère affronter la famine que continuer d'y travailler.

Cette anecdote est révélatrice parce qu'elle indique la puissance de l'instinct créateur de Tsvétaeva, sa primauté par rapport à nos instincts les plus élémentaires, tels l'instinct de conservation et l'instinct maternel. On ne peut parler dans son cas tout simplement de «talent», voire de «don», car il s'agit d'un être pour lequel tout est subordonné à la source d'où jaillit la création. Si la poésie avait un visage, ce serait celui de Tsvétaeva.



Ouvrage cité

Tsvétaeva, Marina. *Earthly Signs. Moscow Diaries, 1917-1922*. New Heaven & London, Yale University Press, 2002.

Marie SACAIE-DOUVE

« Lesbos »: de Sylvia Plath à Baudelaire

En réponse à l'invitation de développer le thème: «la femme et la créativité», mon intérêt va particulièrement aux points suivants: tout dire ou ne rien dire (sommes-nous libres de nous taire ?), avec une incursion dans: langage et différence sexuelle.

Si, dans la cure analytique, l'injonction est de dire ce qui vient –puisque ça parle–, tout dire relèverait d'une décision, avec le risque d'encadrement par un savoir et de censure des dessous. Or, par vocation, la langue littéraire élabore ce discours sous-jacent: réel, imaginaire et symbolique tissent leurs réseaux. S'agit-il pour le sujet de se libérer d'obsessions qui l'habitent ou de donner le jour à un sujet construit par l'écriture ? En d'autres termes, comment un sujet en souffrance, dans la douleur et le manque, se répare-t-il ? L'écriture est-elle une thérapeutique ? Une thérapie ?



Sylvia Plath

Pour aborder ces questions, mon choix s'est porté sur « Lesbos », de Sylvia Plath, extrait de Arbres d'hiver (Winter trees) (228-235)[1]. Texte au titre énigmatique, qui surprend par la violence du propos. Est-ce une lettre d'amour (a love letter) ou un dispositif textuel dont le sujet énonciateur se dédouble, jusqu'à atteindre un point de dissolution, qu'atteste l'effervescence du désir de mort, projeté sur les destinataires de la parole du texte ? Son statut indé-

cidable, entre rêve, fantasme et pulsion, libère une suite de discours discontinus, qui forment un ensemble chaotique.

L'incipit mêle la description du cadre –culinaire et familial– à un discours où les deux pôles de l'énonciation –je/tu– se confondent rapidement. L'aveu du locuteur: «I'm a pathological liar» (je suis mythomane), invite à lire ce texte comme un détournement de ce qui chercherait à se dire. Le discours ne parvenant pas à créer un lien avec le destinataire, ni à faire émerger le sujet d'une parole, prend pour objet les enfants, présents dans cette scène, supports de projections liées à la pulsion de mort. Une seconde partie relèverait du discours rapporté, si «je/tu» ne fusionnaient. L'allocutaire, censé conseiller, adopte un ton injonctif d'une rare violence, qui met en scène une mère monstrueuse, digne héritière de Médée: «You say I should drown my girl.» (Tu dis que je devrais noyer ma fille.) Ou encore: «The baby [...] / You could eat him». (Le bébé [...] / Tu le croquerais tout cru.) Suit une représentation mythique de soi, sous l'emprise de pulsions suicidaires.

Le début du fragment suivant reprend pied dans le réel: «Meanwhile there's a stink of fat and baby crap.» (Pour l'heure il n'y a là qu'une odeur de gaillon et de couche sale.) Pour se dégager aussitôt de ce réel, enrichir le mythe de soi, par la mémoire d'une jeunesse révo-lue: «once you were beautiful» (tu étais si belle autrefois) –laquelle débouche sur la blessure d'un «impotent husband» (époux défaillant). Cette castration symbolique du mâle, loin de satisfaire le besoin de vengeance, lié au manque de détachement de celui-ci par rapport à sa mère, se conclut par un éparpillement d'étincelles, métaphore et métonymie du désastre personnel.

Mêlant rêve et narration au passé récent, le fragment qui suit a pour fonction de se débarrasser du mari: «a dog picked up your doggy husband» (ton cabot de mari, un chien l'a pris), tandis que la fin du texte enregistre ce départ. Le geste d'emballer: «potatoes/babies/sick cats» (patates/bébés/chats malades), avant de s'apprêter à partir, est redoublé par la voix du silence, métaphorisée par un vampire (blood loving bat), emblème de mort, instance culpabilisante, imago de la mauvaise mère, autre avatar de soi au discours obsédant et vide: «That is that. That is that.» (Et voilà. Rien à dire.) Une malédiction pèse sur mère et fille. D'où cet explicite: «we shan't meet» (nous ne nous verrons pas). Le sujet est condamné à s'observer de l'extérieur, comme s'il était un autre.

Loin donc de se libérer, d'atteindre ses destinataires, le sujet se détache de celle qui jouait le rôle d'alter ego et se détache ainsi de lui-même. «Tout dire» ressemble à une autodestruction. Le dédoublement échoue à créer un lien avec le double –destinataire des différents discours. Dans cette «Lesbos» moderne, l'isolement domestique (bruit de la cocotte-minute: «the potatoes hiss») et les responsabilités maternelles rendent le rêve de l'île où s'entretenir avec un autre soi-même, inaccessible. «You» et «I» s'échangent, sans représenter deux pôles distincts, ces deux instances fusionnent: le double phagocyte le sujet, l'aliène, le morcelle. La mémoire compose un tableau où les changements de lieu fonctionnent comme des changements de temps. Dans le présent suspendu de la conscience créatrice, elle crée une nouvelle faille.

Cet échec pour atteindre pacifiquement son al-

ter ego culmine dans la mise en scène des deux enfants, supports de projections diverses : la schizophrénie sur la fille, tandis que le garçon – plus jeune – est menacé de dévoration, comme il convient au cadre d'une cuisine, posé dès l'ouverture. Ces désirs de mort s'associent aux odeurs nauséabondes, celle des chatons éjectés par la fenêtre, dans un lieu qui s'apparente à une tombe « a sort of cement well » (une espèce de puits en ciment), celle des excréments du gamin.

Le texte compromet le désir exprimé par l'auteur, dans l'interview du 30.X.62 avec Peter Orr, d'éviter l'enfermement narcissique : « I think that personal experience is very important, but certainly it shouldn't be a kind of shut-box and mirror looking, narcissistic experience » (Je pense que l'expérience personnelle est très importante, mais qu'elle ne devrait pas enfermer dans le miroir du narcissisme). Ce texte libère la monstruosité, voire l'engendre et découvre un sujet, replié sur ses désirs de mort, coupé de tout destinataire. Le lecteur pénètre avec retenue dans cet univers où il devient témoin de l'emprise monstrueuse du silence. Selon William Freedman, l'émergence du monstre « is the reconstruction of the speechless woman whose language deconstructs her verbal confession of mere reflective silence » (est la reconstruction de la femme muette dont le langage déconstruit l'aveu d'un simple silence réflexif).

Ainsi, le rêve de se réfugier dans l'île de son semblable échoue à transgresser la norme et devient synonyme d'annihilation.

Un siècle plus tôt, Baudelaire, dans *Les Fleurs du mal* [2], s'approprie le mythe. « Lesbos »

(150) appartient à la section éponyme à l'intérieur du recueil, amputée de l'article défini, dans la première édition. Cette île du plaisir lesbien nourrit le remords. La reprise du premier vers de chaque strophe au dernier (souvent avec des variations de ponctuation), divers effets d'échos relevant de l'anaphore miment l'encerclement, lié à la notion d'insularité. Malgré la jeunesse des protagonistes, les signes de la vieillesse s'inscrivent précocement sur leur visage. Contrairement au texte de S. Plath, celui-ci présente une grande unité de ton. Le cadre antique s'impose pour cette évocation de l'île de Sapho. L'énonciateur se place à distance de l'objet invoqué (strophes 1 à 4). L'apostrophe personnifie d'emblée Lesbos, qui devient la destinataire du discours :

Laisse du vieux Platon se froncer l'œil austère ;

Tu tires ton pardon de l'excès des baisers.

La strophe 8 instaure une complicité avec les « vierges » de l'île et sert de charnière dans une structure symétrique : 7–1–7. Structure qui reflète le statut ambigu du poète : intermédiaire et porte-parole de cet univers auquel il a été initié.

Car Lesbos entre tous m'a choisi sur la terre

Pour chanter le secret de ses vierges en fleurs,

Et je fus dès l'enfance admis au noir mystère

Des rires effrénés mêlés aux sombres pleurs

A son rôle de « sentinelle » – qui appartient au genre féminin – s'ajoute celui de prophète an-

nonçant le retour du corps de Sapho, dont le meurtre prend une valeur allégorique. En effet, Lesbos devient emblématique d'un drame mystérieux et sans fin. Il touche d'une part à l'identité du poète, au statut indécis, que souligne ce vers :

De la mâle Sapho, l'amante et le poète !

Le jeu de paronomase relie « mâle » et « amante », contribuant à brouiller les frontières entre les sexes et les genres. D'autre part, ce drame porte sur le destin tragique :

De Sapho qui mourut le jour de son blasphème,

Quand, insultant le rite et le culte inventé,

Elle fit son beau corps la pâture suprême

D'un brutal dont l'orgueil punit l'impiété.

Cette destinée de victime constituerait l'identité même du poète. Une allégorie comparable donne à « Lesbos » un épilogue, dans « Un Voyage à Cythère » (117). L'île consacrée à Vénus devient emblème du sujet, représenté en pendu, châtré par des oiseaux de proie. Le cadavre de Sapho, attendu, guetté dans « Lesbos », s'associe au trophée émasculé par la rapacité de Cythère. La poésie, saphique ou baudelairienne, suppose donc un effacement des genres, une transgression qui appelle un meurtre.

Le « goût du travestissement et du masque » (291) permet à Baudelaire de passer la frontière de l'autre et de rendre compte d'un drame

– qui devient le sien, peut-être le nôtre. Au lieu qu'à la lecture du « Lesbos » culinaire et familial, l'écriture échoue à libérer le sujet – qui a volé en éclats – des conflits qui le traversent. Sans parvenir à lui donner corps, S. Plath enferme le mythe dans un univers fantasmagorique où la relation à l'autre n'a pas (de) lieu : les projections initiales de la pulsion de mort sont finalement introjectées. Cette impossibilité à pactiser avec soi apparaissait de manière frontale dans « In plaster » (Dans le plâtre) (76), extrait de *Crossing the water* (La Traversée), où les deux instances présentes s'opposent dans une lutte à mort – c'est un des aspects de la problématique du double.

Baudelaire, choisissant l'allégorie, porte la parole de l'autre, qu'il s'approprie dans un univers où la représentation projette ses images, tissant avec la tradition un réseau de complicités. L'héritage revendiqué s'inscrit à l'horizon de la mort et déborde l'univers poétique, comme en témoignent « Les Phares » (13), qui ne sont autres que quelques peintres, dont l'œuvre se résume, à l'image du poète guettant le retour de Sapho, par « un cri répété par mille sentinelles ». En revanche, la liberté de parole de S. Plath se double d'une aliénation au désir de mort qui se confond avec le désir de l'Autre, cet Autre à l'existence imaginaire, mais au pouvoir redoutable. Ainsi, tout dire ne relève pas d'un vouloir mais d'un savoir qui, par nature, s'invente, car la mise en scène des rapports abusifs – liberté prise par le sujet – n'aboutit pas nécessairement à l'émancipation de l'être assujéti.

Enfin, pour répondre à la question portant sur « langage et différence sexuelle », on supposera qu'une écriture manifesterait la trace du féminin, sans pour autant émaner d'une femme. Les représentations que propose Baudelaire, entre savoir et ignorance, permettent à l'imaginaire

d'engendrer une forme symbolique et à l'identité du poète de se construire, dans l'échange et le renversement, entre masculin et féminin. Au rebours, l'univers de S. Plath, marqué par la vengeance, le repli sur soi, à défaut d'atteindre l'autre, se coupe du masculin comme du féminin, et laisse place au narcissisme de mort, dont témoigne le silence qui conclut le texte.

Dominique Fourcade relance le débat dans l'entretien avec Hervé Bauer en 1998, pour la revue *Java*. Ayant affirmé que la poésie « échappe au masculin et au féminin », il déclare qu'elle « est l'entreprise la plus sensuelle et la chose la plus sexy du monde, parce qu'elle touche au mot c'est-à-dire qu'elle travaille le seul corps qui soit. »

Bibliographie

PLATH, Sylvia. *Crossing the water, Winter trees* (1971). Ed. Faber and Faber Limited, Londres. Réédition bilingue Poésie / Gallimard, 1999.

BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

FREEDMAN, William. "The monster in Plath's mirror", in *Papers on Language and Literature*, Vol.108, n°5, October, 1993, p. 152-69. (<http://www.sylvia-plath.de/plath/freedman.html>)

Interview de Sylvia Plath avec Peter Orr : <http://www.sylvia-plath.de/plath/orrinterview.html>

Java n° 17, 1998, entretien avec Dominique Fourcade, p. 57-72.



[1] *Arbres d'hiver (Winter trees)* précédé de *La Traversée (Crossing the water)*, édition bilingue, poésie / Gallimard, 1999.

[2] *Œuvres complètes I*, éd. Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1975.

Marie SACAIE-DOUVE

Les traces du féminin

Clairvoyance du féminin

A la suite d'Artaud, je préfère croire que nos corps ne sont pas anatomiques mais « atomiques ». On peut être une multiplicité, ni vivant ni mort, ni homme ni femme et l'un et l'autre.

Flaubert mentionne, dans Bouvard et Pécuchet, cette idée reçue: « le style épistolaire ne peut s'apprendre, car il appartient exclusivement aux femmes »[1]. Celles-ci auraient donc le monopole d'une parole écrite, spontanée.

Mais Baudelaire réduit la femme au silence, dans « Semper eadem »[2]:

*« Taisez-vous, ignorante, âme toujours ravie !
« Bouche au rire enfantin !*

Face à ce paradoxe, mon ambition est de rendre compte des traces du féminin, en distinguant l'appartenance sexuelle du *genre*. Celui-ci sollicite l'imaginaire individuel et social, à la manière de l'androgynisme primitif – que suppose Platon dans *Le Banquet* ou, plus tard, de Freud découvrant la bisexualité psychique. Les traces de cette indivision scanderont, de façon alternée voire altérée, l'indécision sur le chemin de la créativité.

De mémoire me viennent quelques exemples.

L'Orage de Germaine Richier.

Nu, debout, un homme. Certaine maladresse dans le port. Saisissement de l'être. Le corps s'offre, fragile, vulnérable. Torse généreux, gracilité des membres. Equilibre aérien. Brouille les frontières du masculin et du féminin, du végétal et de l'humain.

Survie de Danièle Collobert, avant son suicide, désarticule la langue qui étrangle le sujet. Le renvoie à ce mutisme désiré par Baudelaire.

Exubérantes vénus modernes, les grandes silhouettes en couleurs de Niki de Saint-Phalle exaltent les rondeurs du corps féminin.

Corps colonisé/décolonisé de *La Pianiste*, par Elfriede Jelinek[3], illustre la dévoration maternelle.

De Louise Bourgeois, les araignées géantes jouent avec ce fantasme oral archaïque, déjouent l'emprise de *Mater*. Un dessin la représente en jeune pousse, désolidarisée de la souche primitive, dans un effort vital pour s'individualiser. *Penser la blessure*.

Cette diversité amène à poser que le féminin est pluriel.

Il se conjugue au masculin, comme le montre *Le Cantique des cantiques*[4], dont le dispositif donne à la voix féminine une vigueur et une poésie égales à celle de l'homme. De l'amante et de l'amant, les voix entrent en écho, entrecoupées d'interventions d'un chœur, celui des « filles de Jérusalem », en particulier. La parole du désir et de l'amour se caractérise par son débordement, elle emprunte au monde extérieur, végétal et animal, aux parfums, aux symboles.

Mais la nature et le lieu de cette parole demeurent indécis, oscillant entre l'appel, l'attente, la recherche active tournée vers le futur de la rencontre. Alliant le potentiel, l'hypothétique à l'instant de la présence ou au présent atemporel, dans les portraits successifs de l'aimé(e), qui sont autant de variations sur la beauté de l'élu(e), tandis que la forme elliptique du vers

dynamise le chant.

Aux déplacements dans l'espace s'ajoutent les multiples registres auxquels empruntent les métaphores du discours amoureux. Parole du fantasme où le monde intérieur convoque tout le monde extérieur. La circularité du dire, cette tautologie sans fin, se double d'une course vers l'objet, qui se conclut de manière suspensive voire déceptive.

*Allez disparais
mon amour*

Allez deviens un cerf un petit chevreuil au-dessus

*Des montagnes
Parfums*[5]

Pareille mise en écho du masculin et du féminin précède et prépare l'écriture à deux mains, par Annie Ernaux et Marc Marie, dans *L'Usage de la photo*[6]. Il s'agit de garder trace d'une relation érotique, en photographiant les restes : amas de vêtements enlacés des deux partenaires, lors des rencontres que matérialisent ces à-côté. Sans les confondre, chaque chapitre juxtapose les deux voix narratives, que l'expérience des corps rapproche.

Le choix de la description, pour ces natures mortes qu'ont enregistrées les clichés, se distingue du lyrisme de l'amante et de l'aimé dans *Le Cantique*. En effet, le matérialisme caractérise l'entreprise, dont le paradoxe consiste à « saisir l'irréalité du sexe dans la réalité des traces » (17), et s'érige en art poétique : « Je ne connais que la langue des choses, des traces matérielles, visibles » déclare le personnage féminin (159).

En outre, les enjeux diffèrent. Si le poème bi-

blique réunit deux fiancés dont l'expression du désir peut être lue comme allégorique du lien unissant microcosme et macrocosme ou encore l'Eglise à la divinité, *L'Usage de la photo* met en présence deux personnes dans la maturité de l'âge, dont l'une va être opérée d'un cancer du sein. Le temps, alors, est ressenti dans son passage, avec la menace d'une mort; tandis qu'il est suspendu par la construction circulaire, atemporelle, à l'image du cosmos. Or, *L'Usage de la photo* se conclut, dans les bras de l'amant, après l'intervention chirurgicale, sur le terme «*Naissance*», mais *Le Cantique* s'achève sur une métamorphose animale et une séparation.

Et, dans les deux textes, les voix se rejoignent jusqu'à se confondre.

Dans l'art de conjuguer les voix, Don Quichotte représente l'emblème de la modernité.

Entre maître et valet, l'auteur se dédouble. Si leur différence sociale détermine leurs rôles respectifs, l'essentiel se joue dans le langage. Nourrissant les aventures qu'ils rencontrent, les conversations qu'ils tiennent, les «*platicas*», sont autant de moments qui les singularisent, que d'occasions de les lier: l'un servant à l'autre de double. Ainsi la langue du valet, au fil des chapitres, se transforme-t-elle au contact de celle du maître, et le dialogue devient musical.

Le couple se construit, au fil des chapitres, à l'image de l'androgynie primitif. Tandis que Dulcinée, la part féminine, se révèle de plus en plus illusoire, hors de portée. Comme si son rôle ne pouvait être autre. Don Quichotte ne saurait reconnaître en la paysanne bien vivante que, par supercherie, lui propose Sancho, la dame de ses pensées. Celle-ci, par définition, demeure idéale, fantasmatique, inaccessible. En revanche, le bon sens poétique de Sancho fait

alliance avec la rhétorique savante du maître, dans la seconde partie du livre, rédigée après «la sortie inopinée, en 1614, d'une continuation tout à fait allographe et fort abusive, puisque écrite du vivant de l'auteur et en concurrence ouverte avec lui: le Segundo Tomo signé de l'indentifiable Alonso Fernandez de Avellaneda. D'où publication en 1615 de l'authentique seconde partie. (...) Cervantes devait mourir en avril 1616»[7]. Ainsi, l'écriture se situe sur l'horizon de la mort de l'auteur, après celle du personnage éponyme.

D'où ma tentation de comparer le dispositif qu'utilise Cervantes avec celui de *La Maladie de la mort*[8], de Marguerite Duras.

On observe deux stratégies semblables pour induire l'imaginaire d'un narrateur omniscient: le recours à un couple. Avec des effets opposés quant aux rapports des protagonistes. L'impasse du désir s'y rejoue différemment.

Le personnage masculin, anonyme désormais, est cerné par deux voix. Celle du narrateur prenant en charge le discours du texte, qui s'ouvre et se ferme sur un «vous» adressé à l'homme. Et celle, au bord du silence, de la femme qu'il loue pour quelques jours, dont le rôle est d'être présente, physiquement offerte. Pour tenter une expérience.

La présence de ce corps nu de femme, allongé sur un lit, tantôt endormi et regardé, tantôt pénétré par l'homme, est redoublée par celle de la mer dont le bruit scande la progression dramatique, et l'amplifie. Or, la proximité des corps, la jouissance de la femme échouent à relier, dans l'imaginaire du sujet narrateur, les instances du masculin et du féminin. Au désir de meurtre de l'homme, pendant que la femme dort, mimant elle-même sa mort, s'ajoute son

départ. Avant le constat d'une impasse du désir de l'homme, que l'homosexualité ne suffirait à expliquer. D'où cet épilogue :

«Ainsi cependant vous avez pu vivre cet amour de la seule façon qui puisse se faire pour vous, en le perdant avant qu'il soit advenu» (57).

Le masculin échoue à s'allier au féminin, tandis que le féminin se prête au jeu de l'élucidation de la nature du mal. Cette clairvoyance du féminin est double : par l'accès à la jouissance, censurée par l'homme qui demande à la femme de ne pas crier, et par le diagnostic, «la maladie de la mort» (23), qu'elle porte sur cet homme. Métaphore qui met en évidence «cette fonction mortelle du manque d'aimer» (50).

Alors, le départ de la femme, qui n'était qu'une possibilité au début de l'expérience, souligne le clivage entre les genres, à l'intérieur de l'imaginaire du narrateur.

Annuler ce clivage, telle serait la stratégie de la photographe Cindy Sherman qui emprunte toute sorte d'apparences dans sa quête d'identité, et représente les stéréotypes d'une société réservant aux femmes le rôle de victime ou de séductrice.

A la frontière du cinéma et de la photo, ses portraits sont autant de détournements d'identité, grâce au costume et à la mise en scène. De plus, le travail par série thématique, favorise l'entrée dans des univers fictifs comme celui du conte ou du roman noir.

La parodie touche au pastiche quand il s'agit d'imiter quelques tableaux de grands maîtres. Et le jeu semble illimité, lorsque le costume devient déguisement, permettant le passage du

féminin au masculin, par exemple dans la série «Bus riders» # 366.

Se masquer pour se montrer constitue la devise d'une identité instable, fuyante jusque dans la nudité. Et la différence des sexes ressemble à un jeu entre plusieurs possibles. La dimension ludique et critique de cette démarche culmine dans la série des clowns, qui jalonne l'ensemble de l'oeuvre.

Après l'enthousiasme des années 70, placées sous le signe de la libération et de la théorisation de «l'écriture femme», le bilan actuel reste mitigé. En témoignage, selon Michel Bozon :

«l'éclosion en France, dans les années 1990 et 2000, d'une production littéraire, principalement féminine, dans laquelle des écrivaines s'attachent à mettre en scène des situations complexes et diverses, dans lesquelles l'expérience sexuelle, ouvertement évoquée en tant que telle, et non systématiquement liée à l'affectivité et au couple, est révélatrice des difficultés de construction de soi dans une société individualisée. Ces œuvres témoignent d'une absence de représentation partagée, d'une diversité de manières de donner cohérence à sa vie sexuelle, mais aussi de la difficulté pour un désir féminin de trouver sa place dans une société dominée par des scénarios sexuels masculins»[9].

Scénarios que déconstruit le travail de Miss-tic, qui s'est emparé des rues de Paris. Travail au pochoir mettant en jeu une figure féminine aux cheveux longs, qu'accompagne quelque jeu de mots : «Prends tes jambes à mon cou», «Félin pour l'autre», «Entre chienne et louve»... Cette figure, proche de la bande dessinée ou des mangas, affiche son désir, le provoque dans celui qui regarde : «Je joue oui».

Elle détourne les stéréotypes du porno par une mise en scène de soi, proche de l'idéogramme : le noir épouse la silhouette sur le mur, support d'élection. Sans emphase, en marge du graffiti et du tag, Miss-tic renouvelle l'écriture de la rue. Il s'agit de « faire le mur », de « jouer la fille de l'art ».

La lisibilité des signes sur la peau des murs s'apparente au tatouage. Le flâneur est attiré, sans être retenu par cette silhouette longiligne qui tourne autour des mots du désir : « ceci est une pipe », les retourne : « fendue défendue ».

Objet en passe de devenir sujet, elle recycle les clichés de l'imaginaire masculin.

Mimer des sorties de crise, par déplacement, travail de la métaphore, pour un sujet post-identitaire, de moins en moins assuré de la stabilité de ses appartenances et de ses filiations, comme de la détermination de son corps, tel serait l'enjeu de la création actuelle.

Refuser cette indétermination, en se réfugiant dans le gynécée, telle est la stratégie d'Eve Ensler, dans *The Vagina's monologues* [10], qui utilise la parole des autres pour dire le sexe féminin. L'entreprise conjugue le discours sur soi au discours de l'autre, par le jeu de l'interview, du collage et du montage. Ainsi le monologue dérive-t-il vers le dialogue ou le chœur, dans la mise en écho des voix.

Difficulté de définir ce texte : narratif ou dramatique ? enquête ou journal ? entreprise littéraire ou de bienfaisance, à visée économique ? En effet, si le texte fait l'objet de représentations théâtrales, le volume contient nombre d'annexes et paratextes : à la préface s'ajoutent des remerciements à ceux qui ont contribué à

la promotion de la pièce, qui a engendré une organisation pour soulager les femmes victimes de violences.

Malgré le succès de l'entreprise, on regrettera qu'elle s'enferme dans le ghetto d'un féminisme désuet. A la suite d'Artaud, je préfère croire que nos corps ne sont pas anatomiques mais « atomiques ». On peut être une multiplicité, ni vivant ni mort, ni homme ni femme et l'un et l'autre.

On demande pardon pour écrire un sujet gisant, sous-jacent, en pièces.

Traversée par le croisement des genres, la voix sublime de Kathleen Ferrier incarne la fluidité du féminin, dans son interprétation des *Chants de la terre*, pour contralto, à la veille d'un adieu définitif.



[1] Garnier-Flammarion, p. 316.

[2] Les Fleurs du mal, Gallimard, « La Pléiade », 1975, p. 41.

[3] Trad. Y. Hoffmann et M. Litaize, Seuil, 2002.

[4] P. Ricoeur et A. Lacoque en proposent une analyse stimulante et riche dans *Penser La Bible*, Seuil, 1998.

[5] *La Bible*, Bayard, 2001, traduction : Olivier Cadiot, Michel Berder.

[6] Gallimard, 2005.

[7] Gérard Genette, *Palimpsestes*, 1982, Points Seuil, p. 282.

[8] Minuit, 1982.

[9] « Femmes et sexualité, une individualisation sous contrainte », in *Femmes, genre et société*, sous la direction de Margaret Maruani, La Découverte, 2005, p. 109.

[10] Virago, 2001.

Maria-Josc PALMA-BORRECO

Créativité et historique de la littérature féminine espagnole contemporaine

Corpus

Le manque de référence aux femmes auteurs dans les livres scolaires met en relief la croyance masculine à la stérilité littéraires des femmes.

Tout au long de l'Histoire de la littérature espagnole -au moins en ce qui concerne l'histoire connue et officielle, il faudrait bien faire une recherche profonde sur l'œuvre de très bonnes auteurs femmes qui n'ont jamais été publiées- la femme auteur n'a été qu'une anecdote, c'est-à-dire, elle a toujours été marquée par le statut d'exception.

Les critiques hommes, les institutions scolaires et universitaires, les manuels de littérature, les maisons d'éditions, ne font référence dans son corpus qu'à une vingtaine d'écrivaines parmi les neuf cents ou mille écrivains depuis le poète médiéval Gonzalo de Berceo jusqu'à nos jours. Dans tout cela, il faut prendre en compte que la moitié de ces femmes littéraires correspond aux générations postérieures à la guerre civile de 1936-1939. Les femmes espagnoles et, en considérant encore celles qui sont inscrites dans l'histoire de la littérature, en faisant preuve d'un caractère d'exception, comme par exemple Maria Zayas de Sotomayor au XVI^{ème} siècle, n'ont pas commencé à écrire en Espagne qu'à partir des années 50. Un silence historique qu'il faut remettre en question.

Malheureusement, ceci n'est pas un phénomène spécifique de notre littérature, son existence est comparable à n'importe quel pays d'Occident dans la mesure où « la chose littéraire » est liée et se développe, qu'on le veuille ou non, parallèlement à la possibilité d'intervention des

femmes dans le domaine de la critique et de l'édition. L'Espagne, cependant, présente, pour des raisons historiques et politiques bien précises, des caractéristiques spéciales. En effet, en Espagne il ne s'est pas produit la rupture qu'ont mené à bout, (quant au questionnement de l'inscription de l'identité sexuelle dans le texte), certaines femmes auteurs françaises, anglaises ou nord-américaines entre les années 50 et 60, et plus spécifiquement en France à partir des années 1970 avec l'irruption sur la scène politique du Mouvement de Libération des Femmes.

En Espagne, en effet, les femmes auteurs attachées aux générations des années 50 et 60 appartiennent aux deux centres géographiques; Barcelona et Madrid, qui continuent, dans cet ordre, à être les centres névralgiques des maisons d'éditions aujourd'hui.

Ce sont des femmes bien différentes entre elles, mais qui ont en commun leur classe sociale et leur thématique : les parvenus du Régime et le traumatisme causé par la guerre civile et vécu par des adultes et enfants dans un milieu social bourgeois. Dans ces quelques pages, je désire les remercier pour les heures merveilleuses qu'elles m'ont fait passer pendant mon adolescence et même aujourd'hui, quand je les relis.

Je vais citer celles dont les noms sont les plus connus :

Carmen Salisachs (Barcelona 1916). Elle obtient le prix Planeta en 1975 pour son livre **La Gangrena**, le récit sur la vie d'un homme, qui devient riche et puissant, sous la dictature.

Montserrat Roig (Barcelona 1946). Professeur de langue catalane à l'Université de Barcelone. Elle écrit en catalan. Elle a publié **Tiempo de**

Cerezas en 1977, **La hora Violeta** (1980) entre autres. Dans ses romans, elle nous décrit des personnages de la ville de Barcelone, bercés par le long sommeil de la dictature et rêvant d'un paradis perdu qui se récupère seulement dans les labyrinthes de l'imagination et la mémoire.

Ana Maria Moix (Barcelona 1947). Elle a publié **Baladas del dulce Jim**, **Call me stone**, **No time for flowers**, **Maria Girona una pintura en llibertat**. Elle collabore dans des publications locales de Madrid et Barcelone.

Clara Janés (Barcelona 1940). Elle cultive la poésie, la narration biographique et l'essai depuis 1959. Elle a traduit du tchèque, et notamment l'oeuvre de Vladimir Holan. Parmi ses oeuvres poétiques il faut signaler **Las estrellas vencidas** (1964); **Límite humano** (1975); **Alienaciones** (1980). Elle a aussi publié des romans tels que **La Noche de Abel Micheli** (1965) et **Desintegración** en 1969.

Beatriz de Maura (Río de Janeiro 1939). Elle entreprend ses études d'interprète et Lettres à Genève, qu'elle ne parvient pas à achever. En 1969, elle crée la maison d'éditions «Tusquets Editores» qu'elle dirige encore et qui jouera un rôle important dans la publication de textes de littérature contemporaine espagnole et étrangère. Elle même a publié un texte en français **Au seuil de la vie** et **Suma** en 1975.

Marta Pesarrodona (Tarrasa 1941). A Barcelone elle collabore dans plusieurs publications comme **Camp de l'Arpa**, **Dones en lluita**, **L'Avui**, **El País** et **Vindicación Feminista**. En 1969, elle publie son roman **Septembre 30**, puis **Vida Privada** en 1973 et enfin **A faveur meu nostre** en 1981.

Carmen Riera (Mallorca 1948). professeur de

littérature espagnole à l'Université de Barcelone. Elle a publié en catalan **Te deix, amor, la mar com penyora** et **Jo pos per testimoni les gavines**, deux recueils de contes qui ont été traduits en castillan sous le titre de **Palabra de Mujer**. Elle est auteur de nombreux essais et elle vient d'avoir prix pour son œuvre poétique.

Esther Turquets (Barcelone 1936). Depuis les années 60, elle dirige la maison d'éditions «Lumen» qui aura un rôle important dans la publication de textes de femmes. Depuis quelques années, «Lumen» a établi le prix Féminin Singulier, un espace ouvert à l'édition des femmes auteurs. Elle a publié une trilogie composée par **El mismo mar de todos los veranos** (1978), **El amor es un juego solitario** (Prix ville de Barcelone 1979) et finalement avec **Varada tras el último naufragio** (1980). Elle a publié aussi le roman **Siete miradas en un mismo paisaje** en 1981.

Et voilà pour la sélection concernant les femmes auteurs de Catalogne. Nous allons en citer maintenant quelques unes qui, par leur naissance ou par immigration, sont liées à la capitale.

Lourdes Ortiz (Madrid 1943). Professeur à l'Université de Madrid et de l'École d'Art Dramatique. Elle a publié un essai sur Rimbaud et des romans **Luz de la memoria**, **En días como estos**. Elle vient d'obtenir le prix Planeta 1995 avec son roman **La Fuente de la vida**, un récit sur le problème de l'adoption clandestine d'enfants au Pérou et en Roumanie.

Carmen Martín Gaité (Salamanca 1925). Avec une production très ample, elle est certainement la romancière actuelle la plus importante. Elle se fait connaître pendant les

années 70 avec la publication de plusieurs de ses romans, comme **Entre visillos** (Prix nadal en 1958), **Retailas** (1974), **Fragmentos de interior** (1976), **El cuarto de atrás** (1978), **El cuento de nunca acabar** (1983) etc. Elle a aussi publié des essais sur **Los usos amorosos de la España del 18** (1972) et **Usos amorosos de la postguerra española**. Prix Anagrama d'essai. Dans le domaine de la recherche historique, elle a publié **El proceso de Macanaz** (1969), recevant le Prix Cervantes.

Il existe certainement d'autres femmes qui appartiennent à la génération du 50 et du 60 tels qu'ont nomme dans l'histoire de la littérature. Nous avons seulement signalé celles qui ont marqué, d'une façon ou d'une autre, la littérature espagnole contemporaine ou plutôt celles qui sont arrivées à dépasser leur condition de «femme» et devenir, même avec le statut d'exception, une femme auteur.

L'histoire du pays continue et c'est par des raisons historiques que la littérature espagnole offre certaines différences par rapport à celle d'autres pays comme par exemple celles de l'Angleterre et la France.

En effet, dès la fin du XIXe siècle, une «littérature féminine à soi», fait son apparition pour employer l'expression de Virginie Woolf. C'est justement avec **L'Orlando** de Virginie Woolf et l'œuvre de Dorothy Richardson que la littérature anglaise féminine rejoint la Modernité par une revendication spécifique concernant l'exploration d'un espace intérieur féminin inscrit dans le texte littéraire: dans ces deux écrivaines ceci se traduit par la thématique de l'androgynie dans l'art.

En France, les « années folles » nous montrent une littérature où la recherche de cet espace féminin est une attitude des femmes écrivains, comme c'est le cas de Renée Vivian dans le domaine de la poésie et de Rachilde dans le domaine du roman. Par contre, dans la littérature espagnole de l'époque et celle des générations du 50 et du 60, nous ne trouvons pas cet enrichissement de la « topique » de la littérature féminine car elle se trouve insérée, par la propre tradition littéraire espagnole, dans des perspectives néoréalistes ou au dans un réalisme social qui apparaissent déjà au XVIII^e siècle dans des textes tels que **El Lazarillo de Tormes** ou **El Buscón** de Quevedo.

D'autre part, la littérature féminine espagnole est différente de celle de l'Europe, au moins parmi les deux pays cités auparavant dans la mesure où les femmes auteurs acceptent, plus ou moins passivement, le « modèle féminin » imposé par l'Eglise Catholique alliée du Régime franquiste.

Cette acceptation est tout à fait compréhensible si on prend en compte ce l'on vient d'affirmer au sujet de l'histoire récente du pays : d'une part, l'influence qu'a subi la littérature de la guerre civile de 1936-1939, d'autre part ses conséquences c'est-à-dire, l'instauration d'un régime dictatorial pendant 40 ans, ce qui a imposé le « modèle féminin catholique » sur trois générations des femmes et, finalement, l'acceptation des modèles conformés par la propre tradition littéraire espagnole. Nous ne pouvons pas oublier le rapport étroit existant entre l'histoire et l'institution littéraire.

En effet, en 1975, après la mort de Franco, la situation politique évolue en Espagne. Il finit une longue période de conditionnements qui pesaient sur la littérature de l'après-guerre.

Dans le domaine politique, il existait, dès les années 70, une certaine tolérance dans la publication de textes, surtout ceux ayant trait à la politique et les textes littéraires liés à la thématique politique, qui circulaient clandestinement dans le pays.

En 1975 encore, le pays s'oriente vers une monarchie imposée par le Régime. C'est sous cette monarchie que le pays inaugure la période appelée « **La Transición** » qui se cristallisera dans les Elections Générales de 1977, la Constitución de 1978, les nouvelles élections générales de 1979 et les premières élections de cette même année.

Le plan économique issu des années 60 fait naître en Espagne, une société de consommation où on persiste une crise structurale profonde qui dure encore. D'autre part, du point de vue social, le pays continue à subir des influences venues de l'extérieur, comme par exemple la crise provoquée par Mai 68. En Espagne, il continue à y avoir un vaste mouvement politique et social jusqu'à l'arrivée, en 1982, du parti socialiste.

Au milieu de tout ce bouleversement politique et social, il se produit, au sein de l'institution littéraire, un fait très important : il s'agit de la disparition de la censure. Ce qui ne veut pas dire que les femmes auteurs puissent publier leurs textes plus facilement. Comme nous venons juste de la dire, la censure avait déjà commencé à faiblir dès les années 70, mais elle restait encore très ferme dans certains domaines tels que la critique du régime et la liberté sexuelle.

En fait, à partir de 1975, les maisons d'éditions

commencent à publier les auteurs hommes et femmes exilés ou morts pendant la guerre civile : la romancière Rosa Chacel, la philosophe María Zambrano ou l'ancienne ministre de la République Victoria Kent entre autres. Parallèlement, la démocratie s'instaure dans le pays. Dans ce sens, il ne faut pas oublier, l'importance du féminisme de la fin des années 70, de la lutte des femmes dans l'établissement du système démocratique et dans la création d'un « espace de réception » pour une littérature qui essayait de se libérer, dans chaque femme auteur, des schémas traditionnels féminins.

Ces derniers années, un important changement s'est produit dans la littérature féminine espagnole. Les femmes auteurs ont fait évoluer de façon radicale le discours littéraire. Avec la poussée du féminisme, beaucoup de femmes auteurs ont considéré qu'il était nécessaire d'inscrire dans le texte leur recherche personnelle du « féminin ». A partir de l'édition du texte de Simone de Beauvoir **Mémoires d'une jeune fille rangée**, qui a exercé une influence importante dans les femmes espagnoles en général et les écrivaines en particulier, nos romancières ont senti le besoin de raconter leurs expériences personnelles avec lesquelles toutes les femmes pouvaient s'identifier. Par exemple le texte de Rosa Montero, actuellement journaliste de « El País », **Crónicas del desamor** (1979) raconte, avec un caractère biographique, la vie d'une femme d'une trentaine d'années et ses expériences amoureuses et personnelles à la fin du franquisme. Il vient de publier en 1995 un livre **Historia de Mujeres**, ensemble des histoires des femmes exceptionnelles que la culture officielle a réduit au silence comme par exemple Camille Claudel, Alma Mahler entre autres.

L'« espace de réception » dans la terminologie de l'École de Frankfurt, créé par le féminisme ouvre des nouveaux marchés. Les éditeurs découvrent un genre appelé « littérature féminine ». Ainsi, nous avons pu découvrir que les femmes ont une sexualité, qu'elles peuvent être ridicules, bonnes ou perverses comme dans la littérature masculine mais, surtout, on a découvert qu'elles revendiquent à travers la littérature le droit de se placer dans les différentes échelles entre le modèle « the angel in the house » et « the monster in the house ».

Ce qui me paraît être le plus important de ce phénomène, c'est que depuis très peu de temps en Espagne, par rapport à l'histoire de la littérature masculine, les femmes créent des personnages et des modèles féminins propres. De cette façon, elles se manifestent ainsi comme une partie active de soi-même et de la Culture face à la caricature de la femme présentée tout au long de l'histoire de la narration masculine.

L'apparition des textes tels que **El Sur, El silencio de las sirenas** (1985), ou **Nasmiya** (1996) d'Adelaida Garcia Morales; **Las edades de Lulú**, ou **Malena tiene nombre de tango** de Almudena Grandes; **Queda la noche** (Prix Planeta 1989) de Soledad Puértolas; **El peso de las sombras** (Prix Planeta 1994) de Angeles Caso; **La única libertad** (1982) de Marina Mayoral ou **La Fuente de la Vida** de Lourdes Ortiz (1995), montrent l'intérêt du public pour la littérature féminine et sa richesse thématique. Les discours de cette littérature féminine sont très amples : du roman érotique d'Almudena Grandes, la relation père/fille et des histoires de jalousie de Puértolas y Marina Mayoral jusqu'aux récits teints de dénonce sociale de Lourdes Ortiz en ce qui concerne le trafic illégal d'enfants par exemple en finissant par le féminisme radical de Lidia Falcón. Nous

avons seulement nommés celles qui sont déjà inscrites dans l'institution littéraire mais, certainement, il y en a bien d'autres.

Il faut signaler aussi qu'on peut parler d'un genre littéraire féminin de façon générale, parce qu'il existe depuis trois ou quatre ans un grand intérêt de la part des maisons d'éditions pour celle-ci.

En effet, les maisons d'éditions commencent à s'intéresser aux jeunes auteurs, hommes et femmes, par la création des prix et la publication de ceux-ci. C'est un phénomène nouveau en Espagne ainsi que l'apparition de maisons d'éditions comme «Opéra Prima» donnant la possibilité aux jeunes auteurs de publier leurs oeuvres. Je le plaisir de vous informer que c'est dans cette maison d'éditions qui va apparaître le roman **Las Pasiones de una Sombra** de celle qui vous parle. On peut dire maintenant qu'on assiste en Espagne le début d'une politique nouvelle des maisons d'éditions par rapport à une littérature qui offre des nouveaux sujets concernant les femmes et l'identité féminine.

Ceci me semble fondamental pour comprendre les contenus actuels de la production littéraire féminine. On ne peut pas nier aujourd'hui que la transformation de la personnalité féminine a été radicale et elle n'a pas été étrangère aux écrivaines.

Tout cela me semble fondamentale pour comprendre les contenus actuels de la littérature féminine. Il serait très risqué d'établir ici les lignes directrices de la thématique de la littérature féminine contemporaine espagnole face à l'unité thématique de la littérature féminine des générations des années 50 et 60. La thématique de la littérature féminine actuelle se manifeste par ce qu'on appelle la lutte personnelle

de l'écrivaine et l'inscription de celle-ci dans le texte, c'est-à-dire, chaque femme auteur, et quelque fois, chaque texte se présente comme une aventure personnelle, comme la recherche d'un chemin et d'un espace propre. Par conséquent ces femmes auteurs essayent de s'exprimer avec toute leur force créatrice afin que dans leurs oeuvres, le public puisse trouver un nouveau canon : des modèles sexuels nouveaux, la rénovation du langage, et l'inversion des rôles traditionnels. En fait, tout ce qui introduit une nouveauté fondamentale dans le schéma féminin de la fiction masculine.

Face à toute cette multiplicité de discours et de perspectives, il convient maintenant de poser le problème, de l'existence ou non d'une littérature –écriture– différente à celle des hommes. Problème connu en France, puisque c'est ici qu'il a été étudié par Mme Hélène Cixous à l'ancienne Université de Paris 8 ancienne Vincennes.

Nous avons déjà affirmé qu'il existe une littérature féminine, et par conséquent, une littérature de femmes car le rapport des femmes avec l'écriture, médiation faite par le corps, est différente de celle des hommes. Je veux dire par là qu'il existe des différences entre les deux écritures –littératures– parce qu'aucun modèle féminin n'a pu, jusqu'au présent, être conçu par un homme sans le convertir dans une caricature comme c'est le cas des femmes dans la littérature des hommes. C'est pourquoi, il me semble nécessaire de retracer l'histoire des représentations des femmes dans les textes littéraires des hommes, et voir ainsi à quel point celles-ci correspondent aux propres désirs masculins.

Je ne suis pas d'accord avec la spécialiste en littérature espagnole Imelda Navajo quand elle

affirme qu'il y a une littérature féminine par accident, à moins que l'accident soit l'élément qui a provoqué l'intégration des femmes dans le monde de la Culture, qu'elles ont modifié. Il est évident que le fait d'«être femme» reflète une manière dans son style de créer et d'affronter la page blanche car, encore une fois, il me semble difficile d'imaginer que l'art soit indépendant de la «nature humaine» et de l'Histoire. Je suis très loin des positions métaphysiques ou idéalistes qui ont caractérisé l'histoire de la littérature et la critique littéraire en Espagne ou les études d'analyse littéraires des certaines universités.

Un autre aspect est celui de la qualité littéraire des auteurs femmes qui peut varier d'un ouvrage à l'autre d'une même écrivaine. Je pense que le plus intéressant de dire ici c'est le résultat: l'inscription de l'identité féminine dans la Culture et dans le Symbolique. Cacher l'importance du mouvement de libération des femmes et son influence dans le travail d'écriture rend impossible le chemin vers la compréhension du phénomène de la «littérature féminine» qui commence à se développer en Espagne.

Dans tout ce processus le plus important c'est le fait que la femme auteur a de la «conscience de soi» et la revendication de son «être femme». La critique masculine, et quelques fois les propres femmes, font référence avec mépris à la narrative féminine. Malheureusement pour beaucoup de monde, la littérature écrite par des femmes continue à être le côté caché de la Littérature ou bien quelque chose qui sert à entretenir les enfants quant ils sont à la maison aux maîtresses la maison après la fatigue du ménage ou bien pour célibataires frustrées.

Le manque de référence aux femmes auteurs

dans les livres scolaires met en relief la croyance masculine à la stérilité littéraires des femmes. Croyance qui a provoqué l'angoisse et le désir d'abandonner la dure tâche de l'écriture de la part de certaines écrivaines. Dès ces pages nous avons essayé de signaler un fait discriminatoire dans l'institution littéraire, dont l'accès est apparemment démocratique pour tout le monde.



Marta Cywinska

La poétique de la boulimie

Au moins en double

*Les poétesses maudites n'ont pas les mêmes privilèges que
les poètes maudits.*

Nous vivons à l'époque d'une franchise absolue, c'est-à-dire d'une franchise nue dans la lumière des caméras. La folie est acceptée par la foule et exclut la notion de folie artistique de jadis. Touché ne veut pas dire aliéné, mais collaborateur d'une nouvelle normalité.

Toutes les poétesses souffrent de boulimie émotionnelle. Elles absorbent substituts, fragments, attentes, non-accomplissements, métaphores, prétentions et plaintes. Les attaques périodiques de la voracité entrent dans un stade aigü quelques mois avant la parution d'un suivant recueil des poèmes. E. M. Cioran disait que le mode de l'autodestruction montre le genre de l'homme du type: dis-moi quelle façon de tomber en ruine tu choisis pour toi et moi, je te dirai qui tu es.

Les poétesses perdent vite le contrôle sur la quantité des images absorbées, senteurs, conversations virtuelles, téléphoniques, projetées, remises dans le temps, vécues de façon simultanée. Elles déchirent des lettres de douze pages qui viennent de tomber d'une fausse boîte postale, elles les réécrivent et en double, elles les additionnent et en plus, multiplient les biens invisibles, les collectionnent et les annalectent, chassent et en même temps elles ressentent de l'aversion pour les autres poétesses pour la seule raison que elles aussi auraient besoin du même traitement. Elles s'enfuient des cafés trop tard étonnées de constater que

leur propre Ombre est restée auprès de la table et mène insoucieusement une discussion consacrée à la littérature, en répondant à ses interlocuteurs du tac au tac, en montrant des dents pointues et serrées comme si elles aussi devaient être une confirmation-camouflage de leur féminité. Et les poètes maudits – déjà dans leur propre conscience – sirotent de l'alcool en présence des poétesses atteintes de boulimie, comme s'ils célébraient la proposition d'une cure efficace. Être un poète maudit, c'est presque inscrit dans le savoir-vivre, il le faut au nom de la création de son propre mythe qui va être recréé par des générations à venir (tout au début déjà style rabat-joie)... des théoricien et des critiques.

Les poétesses maudites n'ont pas les mêmes privilèges que les poètes maudits. Ce que les maudits s'autorisent à faire, cela est complètement impardonnable dans le cas des poétesses, et obtiennent le diagnostic des êtres ambigus, dépourvus de morale et rien n'explique leur inspiration ou un aveu poussé à l'extrême ! Devant le public des sourds-muets. Qu'elles versent des larmes, qu'elles « bovarisent » (même si elles ont connu le bonheur au foyer), qu'elles battent des paupières au naturel, sans maquillage, avec une authenticité soigneusement dirigée et fassent des promesses du type « plus jamais ! » et bien sûr à partir de demain... Comment réparer un *perpetuum mobile*, une diversion « au froid » dans le hall des machines. Leur boulimie émotionnelle devient un manifeste décor de la haine qu'elles prennent pour la cause de leur propre souffrance.

E. Fromm appelait l'amour érotique un égotisme à deux, ce qu'on peut jouer dans la relation d'une poétesse avec son musicien (ce qui me paraît sérieux comme variante masculine de la muse) que le poème-homme reconstitue

avec la technique du collage souvenirs-projections-affections. La boulimie émotionnelle des femmes, vampirique et poétique à la fois, émane d'une volonté « crispée » d'offrir et de s'offrir, de partage et de faire partager, même si la quantité à exposer dépasse l'univers des émotions qu'elles gèrent et la surabondance devient une louange de la solitude. Une louange hurlée. Je me rapelle tout de suite un monologue poétique de Jacques Brel qui comparait la condition du créateur à la condition de la femme qui vend ses charmes dans la rue (il faudrait chanter Amsterdam à tue-tête !). Le crier ! Cela diminuerait la solitude.

Peut-être je me trompe, peut-être la boulimie émotionnelle des poétesses vient de la multiplication intentionnelle des êtres, sculptés des accomplissements et des non-accomplissements constants, d'un besoin obsessionnel d'extériorisation. Il ne s'agit point de l'autocréation du mythe de la version féminine de Dr Jeekyll et Mr Hyde (car il serait impossible de trouver un duo féminin littéraire aussi fascinant !). Il ne s'agit pas non plus de la capacité de se transformer, mais d'une malédiction d'exister d'une façon linéaire d'au moins deux êtres dans un seul corps – condamnés à la coexistence – une d'elles fonctionne d'une façon provisoirement normale dans le système des rites de la réalité, l'autre puise des fractions entre le réel et le rêve. Toutes les deux sont condamnées à un conflit perpétuel avec leur conscience, même si elles ne luttent pas l'une contre l'autre au nom des remords, en transformant leur alter ego en bouc-émissaire de leur imagination poétique.

Je suis toujours l'une d'elles.

Au moins en double.

Les boulimiques s'expriment à contre-cœur

au sujet de leur autorité artistique ou littéraire, mais puisque les exceptions confirment la règle, je vais honorer le souvenir de Lou Salomé, une des plus grandes fascinations épistolaires de Freud. Lou avait un don extraordinaire de s'identifier avec son interlocuteur, d'entrer dans les méandres de l'état d'âme des êtres borderline sur le point de commettre un acte. Les boulimiques émotionnelles, condamnées à une solitude dévorante ne sont ni martyres, ni victimes. Elles enterrent leurs victimes lors de l'acte de la métaphorisation en écriture. Ma boulimie émotionnelle est sous contrôle, c'est pour cette raison que je peux la décrire avec un clin d'oeil.

Je t'enfermerai volontiers dans un sac aux petits trous pour faire passer l'oxygène avant que tu ne m'enfermes dans un sac aux murs solides...



Régis NIVELLE

Toucher l'invisible

« Ce qui peut être montré ne peut être dit. »

Ludwig Wittgenstein - Tractatus

à Marta Cywinska

Chère Marta Cywinska, & si le vent rigolard sur les tertres se lavait, & si ton âme ne pouvait se trouver ailleurs qu'au centre de toutes les circonférences du cri ? - Depuis ta correspondance elliptique, un vide se tend - Tu ne joues pas du hasard - Invisible, en plein décor tu dances avec Circé brûlant la pire idée, qu'égarée ou forcée vers le puits, tu puisses accepter sans mesure de tremper les battements tenaces & salingues d'un légendaire, fut-il un de ceux dont la doxa astique la fortune - Sans ça, dans tes doigts jusqu'au sang les roses y enfileraient soudain leur irrémissible éclat - Depuis longtemps déjà ta tête est affublée de disparition - Avons beaucoup à vivre en dehors du mensonge - Allons rester à travailler longtemps pour comprendre tes offrandes qui apprennent à nourrir du ciel ses vitres - Sinon c'est seule que tu refuses l'usage & la consolation - Sous toutes nos servitudes, l'amour vocifère; labyrinthe d'échecs - Mais qui aujourd'hui pourrait bander son versus en faire l'aiguille d'une facture nouvelle - C'est au cadran de vénus à qui l'on ne fait plus de mal, plus assez - Il est des nuits de paille humide, des bûchers qui pourrissent entre farces & attrapes menaçant de nous faire perdre notre cadence à réduire les mantilles du roman cache rimes - Mais les lieux peuvent bien décliner leur nom, tu guettes toi aussi la défiguration - Rien à voir avec l'universelle injonction religieuse qui vise à catalyser nos humeurs ou l'autre

symptomatique idiotie avide de palinodie, sanctifiant ou abhorrant la littérature - Le culte des sages itinérantes a ses portières - Derrière la grimace étonnante des hommes, s'assouvit le don d'un pichet de croyances - Ni extérieurs ni terrasses communes - Être à l'endroit où personne ne puisse rien pour nous; ce n'est la vie ni la mort - Les ridicules deux derniers siècles en quelques années ont passé - Oui deux siècles quand nous n'en avons encore pas fini avec le premier, & personne n'élève de protestation ni ne demande ce qu'est devenue cette conscience collective qui parlait de chemins - Et si tous les ex-voto de ce siècle ne furent jamais écrits ou peints que par quelques ébats prodigieux dont la violence eût pu trouver sa source aux pieds même de leurs désirs ? - Avons quelques raisons d'avoir tord tu sais - Maudit veut dire avoir le sang suspendu aux patères des lubies - Ce serait l'homme redevenu léger & grave - La dormition en pagage décidément ne laisse rien naître tout à fait frit - Qui châtiara les capitalistes du don ? - Or pas une de tes voix n'aurait pu exhiber ou vendre une infime part de sa volupté - Encore des histoires apparues sous les reins d'une épure, des voix se jouant des objections de la réalité d'être - De l'immense fenêtre, tu vertiges le mal prévu par l'éternelle rupture entre l'amour & ce long chant sacré obstiné à ne pas ciller face au soleil - D'insurmontables cavales, la terre reste froide - La vie n'est pas déjà passée - Nous dérivons ailleurs que dans les controverses, & s'il le faut, de mauvaise grâce, apparaîtrons libres de filer doucement la pelote des préceptes, manière d'hérétiques disputant aux figures le rite & ce qu'il s'agit de raboter au discours - La patience crispée au garrot d'un jour qui tarde à brûler, les mains blanchies, endormies dans l'épreuve, nous naîtrons blêmes & morts peut-être à sonder à rebours des répliques notre vide organique, & resterons dans la nuit à frotter sous les branches des ors qui ne songeront plus aux fraîcheurs du désordre - Qui sait - Le célibat des idées vieillit bien mal - Quant au masque inconnu & captif dont le baiser laisse interdit louanges comme injures, un air permanent en fuse & présage qu'un air trime à hypostasier de l'autel du rêve, ce qui girant devrait se taire avec l'autre milliard de mots - Des hauts près le chant flotte pourtant, & l'eau ne lave pas son sang - Réponse révoltée mais appliquée à ne pas percer la langue des contraires - Tu frémis toi aussi à l'idée que la geste ne tienne plus son sexe, ne traîne pas son sexe, ne mange pas son cœur - Sa jarrettière d'entrailles, lais rubis, est baisée c'est vrai davantage que le pied loin des noces, car l'épouse est immense d'un plasma brûlant, & sous le sein à peine moins tentant se consume une épithète à l'utopie ; le choix de l'échec encore - Dans nos moelles, des couches d'espace & de temps & leurs sonnailles dégueulasses trop frottées à la gourme de l'amour - Mais est-ce encore de l'amour dont nous nous entretenons ? - Qui invite l'obscur à passer sous le rideau de la turne ? - Pourquoi cette femme l'attend-t-elle ? - Tu le sais bien, il faudrait que les arbres poussent sur l'obscur humain abîmé à résoudre un nombre inscrit au revers de son propre cycle - Dans les bras des femmes une pensée, une mémoire, l'intelligence des chairs & de l'esprit chante - Dans cette orbe de lait qui est aussi un ciel, on continue d'y vivre - Parlons bien d'une trace n'est-ce pas ? - Les spectacles n'en donnent d'ailleurs à voir aucun reflet, alors que nos conversations en subliment l'aveu - Oui, nos conversations - Dans les bras des hommes une autre circulation vitale & d'un même magnétisme, mais sans mémoire ; occulte comme une dynamo - Nudités toujours dépassées, nos actions ne résolvent rien puisque la forme de pensée tant redoutée est une courbe, l'analogie d'une résolution & d'un parfum, la netteté d'un sexe - Le vent est ton temps Marta Cywinska, & comme tous ceux qui recherchent l'être, tu es sans visage - Les yeux révoltés, tournés vers l'excès, là s'envisage la jouissance de ta mort recommençant -



Doina Mihaela SAVA

Langage et féminité

L'on sait, avec Sigmund Freud, que la séparation des traits masculins et féminins[1] détermine plus qu'on ne le pense la vie des êtres humains ; dès l'enfance, le développement des inhibitions sexuelles (la pudeur, le dégoût, la pitié, la compassion) sépare déjà la petite fille du garçon : « *l'anatomie, c'est la destinée* », comme Freud lui-même le dit. Mais s'agit-il uniquement du biologique ? Si on découpait la durée d'une vie en deux époques : a) **l'époque pré-verbale** (environ une vingtaine de mois) et b) **l'époque verbale** (le temps qui nous reste à vivre), on pourrait affirmer que la véritable division sexuelle a lieu, définitivement, **par le langage et dans le langage**. Le langage **passif**, qu'on écoute seulement et qu'on ne manie pas encore, c'est le seul langage humain non-différencié, non-sexué, une sorte d'époque des « couches blanches » de la parole (pas encore *roses* ou *bleues*), que nous paraissions oublier à jamais ; on reçoit ce paradis immaculé, mais on nous en vole la mémoire. Du côté de la psychanalyse, on se hâte à infirmer ce mythe de la mémoire abolie : nous nous rappelons tout –dit-on[2]– même les premiers mots de la sage-femme, mots qui bouleversent parfois la structure ultérieure du Moi : « *C'est un garçon !* » ou « *C'est une fille...* » ce n'est pas du tout la même chose et ces paroles tracent déjà le destin linguistiquement sexué du futur adulte. Durant cette époque initiale on établit le premier type de communication : selon Luce Irigaray[3], cette communication corporelle,

immédiate, pré-verbale, *in praesentia*, est **intragénérique** (si le bébé est une fille) et **intergénérique** (si le bébé est un garçon); elle sera ensuite remplacée par la **communication trans-corporelle, indirecte, médiée, qui est le langage**. Pouvant être défini comme relation corporelle *in absentia*, le langage n'abolit pas définitivement la présence du **corps**, il ne fait qu'opérer une **substitution** passagère et partielle de celui-ci; le **corps** continue sa trace dans la **parole**, «*l'être*» et «*lettre*» ne sont pas uniquement quasi-homophoniques, mais aussi consubstantiels.

D'autre part, on pourrait souligner **l'autorité symbolique du langage corporel**, sensoriel et émotionnel (et son éventuelle survie) confirmée, d'ailleurs, dans un des plus émouvants passages des **Corinthiens**: on y dénonce le caractère provisoire, partiel, inachevé de l'autre langage (P.Watzlawick l'appelle **digital** [4], en le mettant en opposition avec le **langage analogique**) – celui de la **connaissance** et de la **raison**: «*L'amour ne périt jamais. Les prophéties seront abolies, les langues cesseront, la connaissance sera abolie. Car nous connaissons en partie, et nous prophétisons en partie...*» (**Corinthiens**, 13: 8, 9).

Quand et comment le **langage** décide-t-il notre identité générique, sexuée, notre appartenance au **féminin** ou au **masculin**? Comme on l'a déjà affirmé, dès le plus tendre âge, à travers les premiers mots, les premières caresses et surtout, à travers les premières **métaphores**, les premiers **mythes de l'enfance**: **les contes de fées**. On ne parle pas à un bébé-fille comme à un bébé garçon, et même la manière de les caresser, de les manipuler, est différente; au Moyen Age, la perception du corps du nouveau-né change selon son sexe: les «*puériculteurs*» *avant la lettre* expliquent

«*sagement*» que la petite fille a besoin de moins de nourriture, car elle est moins active et «*biologiquement inférieure au garçon*»[5]. A la fin du XIV-ème siècle, Paolo da Certaldo donne aux mères cet avis éblouissant: «*Nourris bien tes garçons (...) mais la manière dont tu nourris ta fille n'importe pas, pourvu que tu la tiennes en vie*»[6]. Il faut instruire les garçons et garder les filles; selon les préceptes de l'Écclésiastique, souvent cités par les pédagogues, l'enfant mâle doit acquérir des connaissances, développer ses capacités physiques... pour les filles, en revanche, il s'agit, avant tout, de protéger l'œuvre de la nature – essentiellement la virginité – et ce jusqu'au mariage ou à l'entrée en religion (Molière n'était pas encore là, avec son excellente **École des femmes**...). La fille doit savoir coudre, filer et préserver sa vertu; pour ce qui est de la lecture et de l'écriture, Philippe de Novarre écrit, vers 1260, dans **Les Quatre Âges de l'Homme**, qu'il n'est pas nécessaire d'alphabétiser toutes les filles: «*elles en profiteraient pour écrire les folies qu'elles ne se permettent pas de dire*»[7].

Il y a, donc, dans l'histoire individuelle, une toute petite époque, placée avant l'événement de l'accès au langage, une époque «*pré-verbale*», lorsqu'on ne fait que **recevoir, entendre** (et non pas *écouter*, action pourvue d'intentionnalité) les mots des autres: c'est l'époque du **langage passif**, qui commence *in utero*[8], anticipe les pleurs du nouveau-né[9] «*traumatisé*» par la naissance (Otto Rank), et constitue, peut-être, l'unique espèce de langage dissous encore dans une forte ambiguïté générique. On garde encore l'illusion que cette compréhension humaine précoce est imparfaite, et que le bébé (tout comme le mourrant qui *semble* être absent) ne comprend pas les paroles et les gestes des adultes réunis au-dessus de sa tête; pour effacer ce persistant préjugé, je vous

rappelle le conte **La belle au bois dormant**; sans être psychanalyste, Charles Perrault décrit minutieusement la scène (exclusivement féminine dans la plupart des cultures) du rassemblement des huit fées autour du berceau et insiste sur chaque détail des souhaits adressés par celles-ci au baptême de la petite princesse, sur leur puissant caractère irréversible, vérifié dans le conte (ce qu'on nomme aujourd'hui effet psychologique des «*prophéties qui s'auto-réalisent*») et, implicitement, sur le fait que **la princesse entend et comprend tout**.

Une telle capacité infantile de compréhension (au cadre de l'interaction bébé/adulte) décriveront plus tard Françoise Dolto, Catherine Dolto, Denis Mellier et Monique Bydlowski, entre autres ; la première dénonce la toxicité symbolique correctement décodée par les enfants dont l'affectivité est blessée ainsi, de manière très précoce, et qui «*à cause d'un décodage de langage entre eux et les parents (...) ou à cause des paroles qu'ils ont entendues trop tôt (n.s.) et qui dévalorisent leurs relations filiales, ou leur sexe par exemple (...) sont bouleversés de ne pas satisfaire leur dieu et leur déesse de leur vie fœtale: les parents qui parlent à l'extérieur, les voix qu'ils entendent dès l'âge de quatre mois, c'est vraiment ce qui les attire à naître pour être en relation avec eux*»[10].

Dans **Psychanalyse de la maternité**, M. Bydlowski – tout en exploitant un vaste matériel clinique – affirme le même effet destructurant des traumatismes psychiques prénatals et néonataux, dont le résultat est souvent dramatique: la mort ou l'invalidation de l'enfant. L'auteur insiste sur la corrélation des représentations maternelles avec **l'aptitude précoce de communiquer** de l'enfant: les gestes répétitifs de la mère traduisent ses émotions et ses troubles, en transmettant, de la sorte, toute une culture; celle-ci est déchiffrée par le nourris-

son qui, «*sans entendre peut-être le sens des mots, possède l'aptitude de saisir le langage du corps et des sentiments*»[11]. D. Mellier, C. Dolto et al. analysent la capacité des nourrissons de «*ressentir l'amour, la séparation et la souffrance*», soulignant qu'il est impossible de dire que «*des situations tragiques vécues dans la petite enfance ne pourront pas avoir des répercussions pénibles sur un enfant qui est «trop jeune» pour éprouver un sentiment ou garder un souvenir*»[12].

(En classifiant les types d'interaction humaine[13], Paul Watzlawick définit l'interaction mère/enfant comme une relation de communication interpersonnelle complémentaire, fondée sur la «*maximalisation de la différence*» et dans laquelle le comportement de l'un des partenaires complète celui de l'autre, pour réaliser une «*Gestalt*»; citons l'auteur: «*Dans une relation complémentaire, il y a deux positions différentes possibles. L'un des partenaires occupe une position qui a été diversement désignée comme supérieure, première ou «haute», one-up, et l'autre la position correspondante dite inférieure, seconde ou «basse», one-down... Soulignons dans les deux cas la solidarité de cette relation, où des comportements, dissemblables mais adaptés l'un à l'autre, s'appellent réciproquement (n.s.). Ce n'est pas l'un des partenaires qui impose une relation complémentaire à l'autre, chacun d'eux se comporte d'une manière qui présuppose, et en même temps justifie, le comportement de l'autre; leurs définitions de la relation sont concordantes*»[14].)

Du côté de la **mère**, un essai de C.G.Jung – **Aspects psychologiques de l'archétype de la mère**[15] – passe en revue les visages que la maternité reçoit dans l'histoire des religions, en affirmant – après Platon – qu'en tant qu'image originaire, l'archétype de la **mère** est préexistant, donc inconscient et transculturel. L'auteur suisse passe en revue les avatars de ce concept universel, avatars qui – comme nous allons voir – sont fidèlement reflétés dans les contes de fées, ces véritables **mythes de l'enfance**, sur le modèle des **mythes** eux-mêmes. Même si,

selon Jung, l'**autorité magique du féminin** est fondée sur la sagesse, la fertilité/maternité, l'amour, la bonté ou la passion (ces traits essentiels étant enrichis – au cadre de l'archétype maternel chrétien – par celui de la **pureté**), la **représentation sociale** et la perception culturelle générale de la féminité (y compris de la **maternité**) reposent quand même sur l'**ambivalence**. Cette opposition interne dans la construction/perception du féminin est constamment exploitée dans la création littéraire et artistique, ses connotations dichotomiques allant d'une extrémité à l'autre sur l'échelle *positif/négatif*.

Dans une culture andropocentrique, comme la notre, le destin de l'imaginaire féminin **semble** facilement effaçable (même si on assiste à une certaine féminisation globale de la culture en tant que pré-andropause symbolique possible au déclin irréversible annoncé pour le fameux chromosome y, d'ici en quelques millénaires); les femmes utilisent encore – dit-on – bien de stratégies linguistiques inconscientes pour s'effacer au bénéfice du masculin, pour *s'impersonnaliser*. Trans-historique, cette éclipse identitaire culturelle féminine et son accès «émotif» au symbolique (qu'implique, par exemple, l'asymétrie des formes du pronom personnel/sujet: *je, tu, il, elle, nous, vous, ils, elles*) reposeraient (je préfère utiliser le mode conditionnel comme signe un peu irrévérencieux de ma méfiance) sur la structure-même de cette identité «auxiliaire», qu'elle soit biologique, sociale ou simplement... créationniste (Dieu envisage explicitement la femme comme une **annexe**, tout au plus une **compagne** imparfaite de sa création privilégié, l'**homme**).

Il n'y a pas de «**je/elle**»; dans le discours, l'identité sexuée du principal pronom-

sujet «je», source émettrice de la parole, est neutre, voire masculine. Le **féminin**, et surtout le **maternel**, est rangé du côté de l'interdit, comme ayant barré la création de langage à l'origine même de notre culture; on a affirmé (en reversant le sens du texte freudien **Totem et Tabou**, qui définit comme fondateur de la horde primitive le meurtre du **père** et le partage du corps, des biens et des femmes de celui-ci entre les **filis**), on a affirmé sous ce **meurtre du père**, un **matricide** encore plus archaïque, et qui serait à l'origine de notre culture: le **meurtre de la mère dans l'ordre du symbolique**. Tout en analysant le rapport du sujet au discours – cf. Luce Irigaray[16] – Freud ne dit rien de l'entrée de la petite fille dans le langage, il ne décrit nulle part «*son accès à la symbolisation*»; par contre, il définit la femme comme «*un continent noir*», en disant que la petite fille doit quitter sa mère (les rites initiatiques masculins décrit par Mircea Eliade, dans **Les Aspects du Mythe**[17] ou par Bruno Bettelheim, dans **Les blessures symboliques**[18], le confirment), se détourner d'elle, pour entrer dans le **désir**, l'ordre du Père, de l'Époux, de l'Homme, toute syntaxe des relations gestuelles et verbales entre mère et fille, entre sœurs, entre femmes étant ainsi niée, abolie, remplacée. Jacques Lacan propose, à son tour, un concept psychanalytique pareil, *la loi paternelle*, conformément à laquelle l'accès au «*langage signifiant*» a lieu à travers le refoulement de la dépendance primaire, radicale, du **corps maternel**.

Ce stéréotype est tout aussi persistant qu'illogique: si la langue est dite **maternelle**, c'est justement pour sa fonction d'identification, de transmission et de communication linguistique et symbolique **mère / enfant**; une fois acquise, la langue maternelle reste le véhicule unique des principaux contenus symboliques

que l'être humain va assimiler, reconnaître et utiliser **même dans le sommeil** : c'est la langue dans laquelle nous rêvons ! Dans un fragment de **Lettre** que je cite métonymiquement (*pars pro toto* !), La Marquise de Sévigné fait preuve d'un tel prolongement linguistique, à peu près corporel, *in praesentia*, de la relation dialogique mère/fille (brutalement interrompue par le mariage, selon le modèle mythologique **Déméter/Perséphone**) relation qui serait, certes, suspecte pour l'œil démystificateur contemporain : « *Je vous assure, ma chère bonne, que je songe à vous continuellement (...) Il n'y a lieu dans cette maison qui ne me blesse le cœur. Toute votre chambre me tue (...) mais il faut glisser sur tout cela et se bien garder de s'abandonner à ses pensées et au mouvement de son cœur. J'aime mieux m'occuper de la vie que vous faites présentement; cela me fait une diversion, sans m'éloigner pourtant de mon sujet et de mon objet, qui est ce qui s'appelle poétiquement l'objet aimé (...).* » (**Lettre** de 3 mars, 1671).

Un discours amoureux semblable et de sens contraire – allant du fils vers la mère, comme chez Proust (dans le fragment si connu « *Longtemps je me suis couché tôt...* ») ou du père vers la fille, comme chez Hugo (son petit poème *Demain, dès l'aube*[19], dédié à la mémoire de sa fille morte, contient la structure et les traits d'un poème classique d'amour) – ne serait guère perçu comme subversif. En revanche, un poème comme **Daddy** de Sylvia Plath, dédié au souvenir paternel traumatisant, est amplement interprété comme audace transgressionnelle, voire tentative de se soustraire à toute domination masculine, selon le modèle d'Antigone; on oublie presque toujours d'ajouter l'autre visage poétique de S. Plath, celui de la mère, qui nous offre la plus belle métaphore du nouveau-né que je connaisse : « *Love set you going like a fat gold watch* »[20].

Si l'on accepte que le Nom est **paternel** et que la Langue est **maternelle**, il faudra espérer aussi une certaine ré-institution de la symétrie **masculin/féminin**; cette ré-institution demeure quand-même provisoire et illusoire aussi longtemps que la structure inconsciente collective des représentations sociales du féminin est transportée par des modèles mythologiques et narratifs inégalement distribués. L'axe de symétrie représentée par *l'épée* qui sépare/unit Tristan et Iseut, aussi que *le même filtre magique* bu par les futurs amants en traversant la mer, le *même* poison consommé par Juliette et Romeo (potion qui **détourne** le destin des héros, et, tout comme dans le cas de Tristan, ou de la Petite Sirène d'Andersen, fait que le Bonheur tourne en Malheur, justement grâce à ses facultés ambivalentes) sont des alibis trop friables pour pouvoir démonter des mécanismes culturels constamment disymétriques.

Tout comme le mythe, le conte de fées reprend généralement l'ancien modèle religieux, qui interdit aux femmes le droit de **parler**, c'est-à-dire de perpétuer leur propre imaginaire (d'ailleurs, le christianisme avait déjà interrompu les généalogies féminines inaugurées par les mythes; les couples mère/fille telles Clytemnestre-Iphigénie, Déméter-Perséphone, Jocaste-Antigone, Passiphaë-Phèdre conservent des descendes divines féminines que le christianisme ne supporte plus: il sépare ainsi l'humain du divin, Eve n'ayant plus de mère, Marie étant, en échange, la Mère Vierge[21]). **Apparemment** (je souligne pour les lecteurs éventuels ci-présents du **Code Da Vinci**) aucun des douze apôtres n'est pas femme; la première Epître de Paul aux Corinthiens conseille de manière très redondante l'interdiction (voire le tabou) de l'accès

féminin au Logos: « *Que les femmes se taisent dans les assemblées, car il ne leur est pas permis d'y parler; mais qu'elles soient soumises, comme le dit aussi la loi. Si elles veulent s'instruire sur quelque chose, qu'elles interrogent leurs maris à la maison; car il est malséant à une femme de parler dans l'Eglise.* » (Corinthiens I, 14: 34, 35).

Il est déconcertant de constater que ce tabou, imposé aussi dans l'espace clos du temple, que dans l'espace ouvert (tout au long du chemin qui précède la Crucifixion, Marie utilise uniquement le langage non verbal des pleurs et des gestes), devient superflu après la mort de Jésus; c'est aux **femmes** qu'il se montre après sa Résurrection, en misant, probablement, justement sur leur **loquacité spécifique**[22], mise en rapport d'opposition avec l'esprit masculin trop conservateur: « *Ils prirent ces discours pour des rêveries et ils ne crurent pas ces femmes* » (Luc, 24:11).



[1] Cf. S. Freud – *Trei eseuri asupra teoriei sexualitatii*, Bucuresti, E. Trei, 2001

[2] Cf. F. Dolto – op. cit.

[3] Cf. L. Irigaray – *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Ed. de Minuit, 1985

[4] P. Watzlawick – *Une logique de la communication*, Paris, Ed. du Seuil, 1979

[5] Cf. *Histoire*, No.152 /1992 (Didier Lett - La mère et l'enfant au Moyen Age, pages 6-14)

[6] Idem, p. 14

[7] Ibidem

[8] Cf. Denis Mellier et al. - *Vie et souffrance émotionnelle du bébé*, Paris, Dunod, 2002

[9] Dans une éventuelle *histoire des larmes*, il serait utile de mettre en évidence leur fonction compensatoire, substitutive et défensive: l'être humain pleure aussi longtemps qu'il ne sais **pas encore** (et, ultérieurement, **plus encore**) parler; en substituant la communication verbale et en régressant, de la sorte, vers un passé infantile et sécurisant, on obtient, inconsciemment, la suppression du trauma.

[10] F. Dolto, op. cit., p. 15

[11] M. Bydłowski – *Psibanaliza maternității*, București, Ed. Trei, 1998, p.56 (n.trad.)

[12] D. Mellier et al. - op. cit., p.50

[13] P. Watzlawick propose deux types principaux de relations: **symétrique et complémentaire**, auxquels il ajoute la relation **métacomplémentaire** et celle de **pseudo-symétrie** (cf. op. cit.)

[14] P. Watzlawick – op. cit., p. 67

[15] C. G. Jung - *Arbetipurile si inconștientul colectiv*, Bucuresti, Ed. Trei, 2003, pages 87-117

[16] Cf. L. Irigaray – *Le temps de la différence*, LGF, 1989

[17] Cf. Mircea Eliade - *Aspecte ale mitului*, Bucuresti, Ed. Univers, 1978

[18] Cf. B. Bettelheim – *Les blessures symboliques*, Paris, Gallimard, 1993

[19] « *Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne/Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends/ J'irai par la forêt, j'irai par la montagne/Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps...* »

[20] Sylvia Plath – **Morning song** in *Ariel si alte poeme*, (volume bilingue) Bucuresti, Ed. Univers, 1980, p. 16

[21] On ignore, généralement, le fait que Marie est considérée être conçue – à son tour – sans péché par sa mère Anne; les deux femmes ne forment nulle part dans le Nouveau Testament un couple mère/fille et nous considérons que cette rupture est perçue comme brutale par l'imaginaire collectif, qui compense cette interruption par la création dans beaucoup de langues du prénom féminin double Anne-Marie, avec les variantes figées (Anamaria) ou inversées (Marianne).

[22] Le bavardage est considéré dans toutes les cultures un trait féminin spécifique (cf. Verena Aebischer, *Les femmes et le langage*, Paris, PUF, 1985) persiflé dans pas mal de proverbes: *L'eau manquera plutôt à la mer que les mots manqueront à une femme* (proverbe des Pays Bas); *La langue est la sabre de la femme, jamais elle ne la laissera se rouiller* (proverbe chinois); *Où femme y a, silence n'y a* (proverbe français); *Si la langue e la femme était plus courte, la vie de l'homme serait plus longue* (proverbe roumain) etc.

BIBLIOGRAPHIE

- 1. AEBISCHER, VERENA – *Les femmes et le langage*, Paris, P.U.F., 1985
- 2. AFLOROAIE, ȘTEFAN – *Lumea ca reprezentare a celui alt*, Iași, Inst. European, 1994
- 3. de BEAUVOIR, SIMONE – *Al doilea sex*, vol. 1,2, Bucuresti, Ed. Univers, 1998
- 4. ERNE, ERIC - *Que dites-vous après avoir dit bonjour ?* Paris, Tchou, 2003
- 5. BETTELHEIM, BRUNO – *Psyhanalyse des contes de fées*, Paris, Laffont, 1976
- 6. BYDŁOWSKI, MONIQUE – *Psihanaliza maternității*, Bucuresti, Ed. Trei, 1998
- 7. BUTLER, JUDITH – *Genul - un măr al discordiei*, Bucuresti, Ed. Univers, 2000
- 8. DAFINOIU, ION – *Elemente de psihoterapie integrativă*, Iași, Polirom, 2001
- 9. DESCAMPS, MARC-ALAIN – *Le langage du corps*, Paris., P.U.F., 1989
- 10. DOLTO, FRANÇOISE – *Tout est langage*, Vertiges du Nord, Carrere, 1978
- 11. DOLTO, FRANÇOISE – *Sexualité féminine*, Paris, Scarabée & Compagnie, 1982
- 12. DOLTO, FRANÇOISE – *Când apare copilul*, București, Humanitas, 1994
- 13. DUBY, GEORGES – *Doamnele din veacul al XII - lea*, Bucuresti, Ed. Meridiane, 2000
- 14. DURAND, GILBERT – *Structurile antropologice ale imaginarului*, Bucuresti, Ed.Univers, 1998
- 15. ELIADE, MIRCEA – *Aspecte ale mitului*, Bucuresti, Ed. Univers, 1978
- 16. EIBL-EIBESFELDT, IRENĂEUS – *Iubire și ură*, Bucuresti, Ed. Trei, 1998
- 17. FREUD, SIGMUND – *Totem și tabu*, în *Opere*. vol 1, Bucuresti, Ed. Științifică, 1991
- 18. GOFFMAN, ERVING – *Les rites d'interaction*, Paris, Ed. Minuit, 1974
- 19. GUMPERZ, JOHN – *Engager la conversation*, Paris, Ed. Minuit, 1989
- 20. L'HISTOIRE, No. 152/1992
- 21. HOUDEBINE-GRAVAUD, ANNE-MARIE– *Femeia invizibilă sau despre invizibilitatea femeii în limbaj*, Iași, Ed. Univ. "Al. I. Cuza", 1997 (livre traduit en roumain par nous)
- 22. IRIGARAY, LUCE – *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Ed. Minuit, 1985
- 23. IRIGARAY, LUCE – *Le temps de la différence*, Paris, L.G.F., 1989
- 24. JUNG, CARL GUSTAV – *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Bucuresti, Ed. Trei, 2003
- 25. LÉVI -STRAUSS, CLAUDE – *Antropologia structurală*, Bucuresti, Ed. Pol, 1978
- 26. LIPOVETSKY, GILLES – *A treia femeie*, Bucuresti, Ed. Univers, 2000
- 27. MELLIER, DENIS et al. - *Vie émotionnelle et souffrance du bébé*, Paris, Dunod, 2002
- 28. MILLS, J.C.; CROWLEY R.J. – *Métaphores thérapeutiques pour enfants*, Paris, Marseille-Cantini, 1995
- 29. PLATH, SYLVIA - *Ariel și alte poeme*, Bucuresti, Ed. Univers, 1980
- 30. RICH, ADRIENNE – *Of Woman Born*, New York, W. W. Norton & Company, 1995
- 31. le RIDER, JACQUES – *Modernitatea vieneză și crizele identității* – Iași, Ed. Univ. "Al. I. Cuza", 1995
- 32. SECOLUL 20, nr.7-8-9/1996, Bucuresti
- 33. WATZLAWICK, PAUL – *Le langage du changement*, Paris, Ed. Seuil, 1980
- 34. WATZLAWICK, PAUL – *Une logique de la communication*, Paris, Ed. Seuil, 1979

Olivia NITIS
Art-critic
&
poems
&
Clips

My Master of Art project in 2006 combined theory with practice: a photo-sound installation exhibition. I was interested -and I still am- in the viability of feminism and gender issues in Romanian visual arts. My research included structured interviews and photography with five Romanian artists and a Canadian artist. I chose artists of different ages and different artistic directions (painting, graphic art, and object) with a total, partial or non feminist attitude in their work. I used the mirror as a necessary instrument in this exercise - dialogue of sincerity. The interviews took place in the artist's private space or in their atelier. They were challenged on the level of creativity to work, to make a piece of art *alla prima* as a direct effect of this dialogue in the mirror. The works were part of the master exhibition as well as the photography and the sound (the interviews). The idea of introducing a foreign artist in the project came as a result of the need to admit and to explore the cultu-

ral and historical difference between countries - one from the Eastern Europe with a long communist background and one North American country, Canada, with a direct and more appropriate connection to the waves and changes of feminism. Knowing Denise Pelletier as an artist with interest in this field of expression I invited her to participate. The interesting part was that beyond theory analysis which proved that the gap was real, the artistic level had no evident contrast. In conclusion, these women artists (Geta Brătescu, Marilena Preda Sânc, Ileana Dana Marinescu, Simona Vilău, Simona Dumitriu and Denise Pelletier) being contemporary, having more or less a feminist cultural background made art works which traced a certain kind of similarity: in all of them appears the idea of identity in a playful manner, or with a touch of irony. Their works are a reflection of themselves and a reflection of the need to express their personal identities. They were like finger print identification. However the interviews revealed that some of these women artists are not interested and not informed on feminist practice, with no feminist agenda, while others proved to be open and informed regarding feminism and expressing it in their art.

Next year I will be the curator of an exhibition meant to bring out different feminist PERSPECTIVES in contemporary art at a private gallery - Anaid - in Bucharest. I do not consider that gender is the defining category that shapes difference. I believe that feminism covers issues like gender, race, social class, age, sexual option, handicap, ethnic and cultural minorities, all the categories that shape difference and produce discrimination and marginalization in the world according to cultural, political, social, religious context of each country. Therefore my project is international and will

cover various aspects of feminism from countries with a lack of coherent feminist attitudes, but with a strong need to express a feminist discourse as an imperative of recovering from the gap at the present moment, from countries with a long history of feminisms, all answering not to the question *is feminism relevant?* but *how is feminism relevant?* This project would be the first international project on feminism in Romania.

In Romania today feminism is still considered a marginal subject. The art scene which is supposed to be a liberal one, is confronting with an anti-feminist attitude, with post-feminism, a concept taken as *copy-paste* from the occident in order to support the image of a *can have it all woman or can be all woman*. Feminism is associated only with the radical movement from the 60s, with violent and hysterical women fighting for their rights and demonstrating that women are victims of a patriarchic world. Post-feminism was invented to create utopias among women to make them believe that feminism is no longer needed and relevant. Imagine that this is how some young artists a new generation of girls think, denying the social implication of feminism in an eastern European country with a 50 year old history of communism when during the 60s 70s and 80s the system was concentrating upon building the *new man* with all humans equal not in rights but in limitation. There was no militant activist feminist movement at that time indeed but there also was no feminist movement at all. Romania had no second wave and it seems to catch up difficultly with the third as long as it remains fateful to ignorance. Still, during in the 80s some Romanian artists, beyond propaganda and repression, were open to experimental work, a link to western movements in art, and even though examples of radical fe-

minist manifestations are neglected they took place. Artists like Ana Lupaş who filmed her own abortion in a video called *My Baby*, 1982, Wanda Mihuleac (now resident in France) who was interested in woman's body as a sexual presence and the identity theme in *Fustina sau transferul de identitate – Fustina or the identity transfer*, 1988, felt the need of a feminist discourse although the political context did not permit to articulate such a concept. Geta Brătescu is an example of an artist who can be looked upon as feminist according to her work re-interpretation from the historical distance (the artist now in her 80s refuses to be labeled as feminist). Her performance and video from the 70s present the subtle implications of the body as an identity sign within an intimate act of self exploration - her body becomes the object she works upon: *Pentru ochi, mana trupului meu imi reconstituie portretul*, 1977 – For my eyes, the hand of my body reconstructs my portrait; *Catre alb*, 1971 – Towards white. Ion Grigorescu is an artist with a strong message of gender identity in *Masculin-Feminin*, 1977 continuing from the perspective of a male artist, the body experience in performance and video. Feminism doesn't evade masculinity.

After the political changes in Romania in the 90s a few artists began to manifest an explicit feminist attitude: Marilena Preda Sânc, Elian, Roxana Trestioreanu, Lia Perjovski. They are not many and only the first two keep active their feminist art.

This text cannot cover the problematic of this area being only a fragment of my research conclusions. I can only hope and act towards creating the context for feminist art to develop in Romania, to fight the prejudice against the word itself and the agenda, against futility and misinformation.

Poems

*mamele nu știu să tacă adesea
 își poartă liniștea în creier
 ca pe o povară nu dorm
 somnul e o formă de repaos
 străină de mamele acide în
 părul lor își fac cuib nervii
 ospitalieri cu firea mamelor lumii aprinse
 mereu niciodată stinse
 de îmbrățișări
 mamele nu știu să tacă adesea
 vorbesc un șir neîntrerupt de întrebări cusute
 de vreme
 au început să roadă răspunsul în ele însele
 un semn că mamele lumii au obosit*

MOTHERS

mothers do not know to keep their mouth shut often
 they wear their silence in the brain
 like a burden they do not sleep
 sleeping is a kind of resting
 unaware of the acid mothers in
 their hair nerves build nests
 hospitable with the nature of the world's mothers kindled
 never extinguished
 by embraces
 mothers do not know to keep their mouth shut often
 they speak an interminable line of questions sewed
 by time
 they've started to gnaw the answer within
 a sign that the world's mothers are tired

*să ne strigăm pe numele mic
 să ne recunoaştem pe întuneric
 îmi culegi trupul din umbră e
 complicat să dezlegi forma de aerul care o conţine
 destul până la mine
 când pleci să ştii că lumina mă-mbracă mereu
 prin asemănare*

*fericirea pare să nu producă nimic
 decât transpiraţii*

let us call each other by the middle name
 let us recognize each other in the dark
 you pluck my body from the shadow it is
 complicated to undo the shape of the air that contains it
 enough towards me
 when you leave you must know that the light dresses me up always
 by resemblance

happiness seems to produce nothing
 but perspiration

*un fel de cuvânt mișcarea pe care o produci
mult prea amplă și țipătoare pentru azi
se aplaudă mai mult se poartă mănuși
costume grele nimicuri tulburi între pauze lungi
cine mai vede liniile săpate între gesturi
alunecăm între noi
cu mâinile prinse între respirații
care nu ne înțeleg*

in between

a certain kind of word the movement you produce
much too open and striking for today
they applaud they were gloves more
heavy costumes dizzy nothings between short brakes
who sees the lines dug between gestures
we slip in between
with our hands caught between breathings
which do not understand us

CLIPS

CLIP A The Void Collector

many told me there's no use
 it's an end that swallows
 and I went it's a beginning
 that opens its mouth
 walls know me better
 because I resemble them not you
 who demolish me with a finger
 a syllable forgotten in void are forgotten
 shapes and resembles in somebody's own image
 and pieces of ideas irons casting of faces possible
 feathers a virtual moon corner cigarette ends and
 all the remains thrown by a hand
 at the beginning of the world
 which
 you collect

I remain with waters in my fists with
 all fissures in the body wall
 I take it with me often
 'cose I might cure it
 of nothing

Clip B
The Organ for Breathing

that's why I open alternative windows
towards the hole in the rocks
that waits from the earth
variants of air sculpted by wind
it's mother's time from
the midnight orifice with
functional and primitive gestures
it's mother's body
a bit misunderstood yet
finally vital
for you her abortive child
as if flanked by an aerobic
cheek

Clip C
The Queen of Spades

even if it's too late
when the earth quakes you
in it and dresses with you
his living coat cut on large sizes
so it would fit
it's too late to get up
when you're drop dead tired and
you don't even want to because it's better
like this in this sleeping position
incompatible with walking on two
long and graceful legs as two stalks
penetrating hemispheres
you always linger with your hand on my thigh
you touch me you want me in all positions
even impossible ones we make it all possible
we are potent potentially the same we
almost blend our aspects tied to the heater
one to the other more perverse than a bit earlier
even if it's too late
you're only a dead man with talent
for rope walking

Clip D
The Moonday Swallower

your gazes often betray your
linoleum appearances
start on Moonday with materials
to build axes for the blind
with my helpless surgery
on dying men

I wake up at dawn with
morning panic of noise
I wait with my ear pricked up
for the silence thrower

“Emmmptyyyyy booottles.....emmmptyyyyy booottles”
you hear intermittently from the streets

Clip E
The Sense Regenerator

finally I sit with my knees thrust on the asphalt
now I understand the spasm of isolation
the sense in small gestures
like dusting the lens on the sidewalk I
understand the faces disfigured with crying
cutting up internal organs for composing
a new inorganic symphony

nostrils simply dilate and grow fine
(two syllables in word divine)

I understand the grass cutter
the void collector the consumers of livid
and all these incomprehensible for others
are so clear to me
who I foresee novationism



- Objet: l'homme

- ~ **Femmes** - *Parviz Abolgassemi (p.274)*
- ~ **Trop femme** - *Marta Cywinska (p.281)*
- ~ **Jurons d'amour - Comme le poète de la poétesse** - *Rodica Draghinescu (p.287)*
- ~ **mourir ai failli** - *Marie Sagaie-Douve (p.296)*
- ~ **Autoportrait & Persephona** - *Marta Cywinska (p.299)*
- ~ **S** - *Jean-Paul Gavard-Perret & Mylène Besson (p.302)*
- ~ **Mujeres** - *Livia Diaz (p.305)*
- ~ **Violencia de genero** - *Harmonie Botella (p.312)*

Parviz ABOLCASSEMI

Femmes



*En bonneur des femmes
Sans lesquelles l'humanité serait dans les ténèbres.*

De la souffrance de naissance jusqu'à la béatitude d'extase,
De la douleur d'accouchement jusqu'à la liberté de vol
La Femme détient la clé de l'existence de l'homme qui pense.

Par la fortification des êtres sur la voie de l'évolution
La Femme a toujours tenu la main de l'homme vers l'intelligence
Pour découvrir son essence intime : lumière divine.

Par sa patience elle nous a donné la précision et l'aptitude
 Pour comprendre et trancher entre le bien et le mal, Femme,
 Pour nous munir de l'affection, viatique rare, sur le chemin de la perfection.

Femme, le miroir de l'homme fait naître en nous le beau,
 Le regard reconnaissance envers l'univers, notre maison à tous.
 Elle est la gardienne du précieux trésor divin : la Vie.
 Pas aujourd'hui, tous les jours de l'existence, fêtons la Femme :
 Pluie de fertilité, parole d'amour, force inaltérable de construction.

Soleil dans les nuits de l'ignorance, Femme torche éternelle
 Nous mène vers l'aube de la beauté, vivifiant la Lumière,
 Nous rendant la vaillance en face de la mort. Merci.

*Ainsi soit-il
 Femme, miroir de l'être*

Par Toi nous engendrons l'avenir

Au-delà de l'éternité, ton nom est inscrit comme le commencement
 Par toutes les voies, tel un trésor innommé dans l'armature de naissance
 Femme, ni l'aube ni le couchant n'ont d'éclat sans toi, première voix de liberté

Ta vigilance est un barrage contre l'ignorance – ténèbres où vivent les démons –
Et la mort est vaincue par ton souffle qui donne un sens à la vie de l'homme
Femme lumière, confidente des miroirs au moment de détresse

Tenant la clé d'absolu, sauvetage face à l'orage de haine et de mépris
– Monstres dressés sur le chemin de l'homme fragile –
Femme, ta lumière déchire la douleur de la nuit par delà la souffrance de l'oubli

Dans une fulgurante clarté de désirs, route tant de fois parcourue
Dans le rêve de la parole, soif des terres arides, l'éclatement des nuages noirs
Femme, la trace de tes pas magnifiant les horizons, indique l'Avenir.

Ni l'automne, rêve des arbres embellis de fruit, ni l'hiver et sa neige pure,
Ni le désir de faire un monde sans ombre, de racine en fleurs, de feuille en fruits
Femme, ne peuvent grandir sans la chaleur de ton regard de Vie.

L'enfance de l'homme ?

Au moment de l'étonnant émerveillement de l'enfant face à l'aube,
Autour des quatre piliers tenant le ciel, vacuité instantanée de naissance,
Tels les regards de l'homme à l'instant où en lui se réverbère le temps,
Soyons prêts à ouvrir la tulipe de nos cœurs à la pluie de l'Amour.

Le mérite revient toujours à l'Oiseau qui ne mesure pas sa route,
Vivant aux contours des cailloux comme l'air libre au cœur du blé,
Imprenable vol, rêve réalisé du plomb changé en plume par l'amour.

Dans le drap humide des yeux des vignes naît un nouveau regard,
La saison de deuil est passé au-delà de la mort : Naissance.
Nous allons re-imaginer les débris retenus dans l'oubli des rêves.

Abondance de feu, baptême rêvé des sèves dès leur naissance
Au bord du lac de la mémoire où dort encore le rêve bleu des vagues.
Nous allons laisser la semence féconde du souvenir enlacé des roses.

Du lointain silence, le sol griffé, sillons en attente,
Dans l'artère des jours, les instants rythmés battent leur vie
Où goutte par goutte coule de sa racine claire l'immense sève
A la crête du jour vibre en étoiles dorées la lumière toute mouillée.

Marchant avec l'inépuisable patience nous portons l'enfance de l'homme
Vers la perfection finale, la sagesse épanouie dans la beauté,
La force dans le martèlement du forgeron.
Nous façonnons ainsi, la nouvelle ère où l'homme sera Homme.

Femmes

Gardienne de la voie vers l'être parfait,
De l'arbre, des feuilles, branches et racines,
Tu transmutes la nature endormie en la voix de la vie.

De l'aube à l'aube, de goutte en goutte, de rêve en rêve
Substance de la nature, tu embellis le corps de la pluie
Qui s'ouvre sur des chants,
Braises ardentes, effacement de toute souffrance.

Navire fait de Patience et de Sagesse,
Hôte des rêves,
Abri de vie, ta mémoire, réveil de l'Homme.
Par le teint de ta voix, ô maîtresse des oiseaux !
Tu inspires le rythme des saisons

Unique source, tu es le refuge de tous les vivants,
La voix infinie du l'intime moment, refus de détresse,
Toi souveraine déesse de la vie, l'être nécessaire de l'Amour.

Par toi, invincible esprit ;
L'instant transperce le temps éternel
Parachevant ainsi la tâche des étoiles
Dans leur parcours de Lumière,
Fortifiés par la certitude,
Nous harmonisons nos chants : ainsi libres !



Marta Cywinska

Trop femme*

Première Nudité

Je suis femme. Trop femme.
 Deux corps en une seule âme.
 Le don-quichottisme sans conséquence
 n'a pas de sexe.
 Les souffles nacrés
 griffent ton absence momentanée
 et la frôlent avec l'ombre du vol étonné
 d'un apollon parnassius
 un hurlement à longue portée
 un ricanement de tes collègues
 derrière une vitre opaque
 de la rédaction du quotidien jamais édité
 qui nous suivent dans chaque bistrot
 le long d'une courbe ellipsoïdale
 de nos récitations de la contre-pensée
 d'Émile Cioran sur le dos nu
 quel élixir de longue destruction
 électrisée

quand les mains reposent trop long
dans le fourré des Mille Lacs
au nord-est de la Pologne
que j'ai mesuré avec le densimètre
des abondances
Je n'oserais plus partir
en voyage autour des lèvres
entre deux chemises de ta nudité
dans la direction de tes cheveux terminus
qui se cachent derrière les lunettes de soleil
de l'ombre poussée derrière un soleil artificiel
quel chauffage au froid
la nudité qui se mentit
ne couvrant jamais le transparent
inédit plutôt que les baisers en auto-édition
et quand je me penche
sur le carreau d'une fosse
le défilé de mode des nudités années 20 et 30
personne ne joue à la garçonne
et ta cent soixante-quatrième cigarette
que tu allumes sur ma présence
nos lunettes se croisent acharnement
et personne ne saurait opérer
notre cécité commune
Une bouche exagérée dépasse ma tête
à demi raclée à moitié rossée
à mi-corde d'une arbalète
mes doigts crispés à force
d'avoir trop fouetté les lions artificiels
de mes souvenirs d'un cirque
que personne n'oserait édifier
dans les ruines d'un Colosseum privé
car les hôtels n'ont plus de portes
et j'y tombe par une fenêtre
un suicide perlier Belle Époque
comme si l'on montait
d'une cour décorée des flaques de sang
vers le premier étage
trop femme

quelle persévérance
 au fond d'un puits
 avec un toit couvert
 de bardeaux en enluminures
 même si tu n'oses plus me déshabiller
 dans la chambre aveugle de touchers
 ne laisse plus imprimer
 des promesses sur mon cou cou-cou nu
 j'ai déjà brûlé mon portable du regard
 à force d'avoir trop attendu
 trop tard trop femme

Portes Deuxième Nudité

Défense de caresser mes cheveux aveugles
 de ne t'avoir jamais vu immobile
 Des portes de ma taille nue
 ne s'ouvrent qu'à force
 de les fermer
 même si tes mains en amnésie
 se perdent dans le clarain
 de mes cheveux allongés
 par les tiges des roses de Jéricho
 pour cacher le tressaillement
 de tes mains
 sur la porte de mon dos
 jouant du violon
 à deux chambranles
 de la rencontre impossible
 les lèvres enflées et froides
 (moins vingt
 au nord-est de la Pologne)
 assaillissent la porte capricieuse
 des quatre heures

passées ensemble
sur la lune qui s'éloigne
de nos deux continents
derrière la porte
d'une chambre de toucher
sans plafond ni parquet
et voici ta bouche
que je cherche à tâtons
en pleine lumière

Quand tu me caresses
toutes les portes
disparaissent dans le mur
et la lune revient

Troisième Nudité

Détourné des rêves
sous le baldaquin
de tes « toi »
tu cherches mes mains
qui t'avaient trop frôlé
le long d'une forêt impossible

tu me brûles
sur un bûcher de cigarettes
sur chaque table nocturne
au-dessus d'un Vésuve suivant

tu te recroquevilles
comme un embryon
au souvenir d'une vieille possessive
qui accrocha ses aveux en linge
sur des branches sèches

l'empreinte de ton corps
 sur un lit disparu à l'aube
 avant qu'un nouveau Titanic
 ne le coupe en deux
 gouffres
 qui nourrissent un moule
 de nos corps enlacés
 autour d'un moindre infini

tu poses ta tête
 et mes craintes montent
 en demi-lune

Quatrième Nudité

Tu me dis
 je ne suis point ton médecin,
 plutôt alchimiste
 mort de ne t'avoir pas revue
 ce matin caméléonesque
 avant de partir au travail
 dans les carrières pleines
 de pierres philosophales
 Le dernier amour
 est le premier
 à sauter dans le puits vide
 afin d'entendre
 l'appel des infinités
 au pluriel des échos
 Dali n'aimait que
 le dos nu de Gala
 et tu ne me vois jamais
 me déshabiller

comme si la nudité
jouait à la fourrure
d'astrakan
en ta présence
même les sirènes
aux gorges enflées
sont pudiques
faisant semblant
de ne t'avoir jamais revu
m'embrasser
à trois mille deux cent cinquante
millimètres d'ici...



Rodica DRACHINESCU

Jurons d'amour

&

Comme le poète de la

poétesse

Tuesmoi

Tu fais claquer la langue et tu te dis que tu manges dans le bol de tes propres photos. Tu regardes du côté gauche, du côté droit tu fermes les yeux, ta bouche est pleine de toi, tu te recraches dans la glace, trébuches sur l'armoire à chaussures, cries, chancelles et fais tomber les chaises toutes prêtes à..., tu te retournes. Sur l'épaule gauche - une entaille.

Le filet de sang va dessiner un trait épais.

Tu défais ta robe, du sang sur ton corps.

Jette la robe !

Tu la jettes, elle pend partout - décor rouge, culte odalisque.

Te fais un pansement.

Ris !

Tu ris et menaces un insecte.

Précise tes distances !

Tu précises tes distances :

Assise à table, je fais de clapotements avec ma langue.

Dors !

En fait, tu dors, la table dressée, te réveilles de temps à autre, grignotes quelque morceau de ton album photos.

Dors !

Tu dors, tu parles, en mangeant,

Rêve !

Tu te rêves dans le manger.

Mange !

Tu te nourris de toi, directement, cela tranquillise, tu manges pour toi. Ris !

Tuesmoi
(suite)

Rire de femme, quelqu'un court, brouhaha de voix, bouteilles vides dégringolent, petite frayeur se localise au bout de mes chaussures. Il s'ensuit un «plouf ! », bruit de cendrier vidé. L'ascenseur arrive lentement, paresse de serpent entre les feuilles d'un mur.

Monte !

Je monte, appuie sur le 1, arrive à destination, fais traîner les bagages, le couloir ne semble pas très sûr, c'est comme si j'avais fait irruption dans un monde de cire.

La clé !

Sors de mon soutien-gorge, la clé.

Ta montre !

Ma montre.

Compte !

Compte jusqu'à 19, il est 19 heures, un autre 19.

Reviens !

Je reviens à moi comme après un vaccin qui favorise l'immunité.

Entre !

Non !

Si !

Tu franchis le seuil de ta chambre, des flambeaux jaillissent des vases...

Remarque le doux bruit du vin coulant des carafes, la plainte de la harpe et de la mendole !

Ne pleure plus ! Tu te sens dédoublée ?

Pleure de manière rythmique !

Me ravise, imite quelque chose, annule ce geste, me supplie, m'étale sur le plancher, sors un billet doux froissé de ma poche, le défroisse, lui donne du large, je dis «adieu !»

Au début t'aurais reconnu l'écriture serrée et confuse, tu aurais ris bêtement, tu serais allée avec la lettre aux wc, l'aurais froissé dans ta main, l'aurais jeté dans les chiottes, t'aurais tiré la chasse.

La boule en papier résistera, le courant fort de l'eau lui opposera une résistance de teigne. Cinq jours dans les wc. Plus tard, les paroles et les empreintes de l'expéditeur vont céder, donnant une certaine noblesse à l'égout.



- _ * - * _-----',
,----- * * *
++++ && 999 -----°°°°
.....

Dors !

Dors dans ce que je vois, m'élève dans le plaisir de planer, vole au-dessus de la table aux flambeaux, brûle dans l'air. Je n'ai rien de ce qui pourrait me ressembler, n'ai rien dans mon cœur, c'est peu avant 1 heure, ma route est coupée par l'armoire à glace.

4 somnifères, absence à travers l'épiderme du corps nu.

L'air de l'heure UN est très bon, collant, sombre, satisfaisant.

Mon anatomie présente, tout comme le soleil d'automne, des taches couleur jaune foncé. Matin superbe, femme endormie. Je déroule des courts chemins, je monte dans des car(te)s aux sentiers de forêt. Vaisseau, bateau astral, paradis. Plus de 50 espèces végétales, plus de 30 espèces animales dans le coucher de soleil qui trahit depuis un million d'années. Je marche, c'est du moins le nom que je donne au déplacement des pieds chaussés, respire profondément, oxygène mes tissus pulmonaires, profite de l'air, réalise que j'ai un thorax et qu'il est très actif, le fais dilater avec des odeurs florales, lui imprime un certain rythme, organisme en fleur que je contrôle, le fais passer - de manière volitive- par des exercices oratoires. Les mythologies de la soussignée payent, en leur grande majorité, un tribut à ses humeurs personnelles. Je cours, les genoux au menton, parle toute seule, mets au soleil l'activité sexuelle du cerveau. Au bout d'un moment cela m'indispose, je corrige le cerveau, me prête à une colle ou à un collage d'images cérébro-spinales. Dans la mythologie de cet aujourd'hui voilà des sycomores, platanes, cornouillers, châtaigniers, pommiers cassés par l'orage. Sur moi tombent des épisodes plus anciens, images stagnantes, marécageuses, sans préambule ou acte conclusif, je parle en regardant en l'air, couverte par des ex-sujets, ex-événements, ex-ex. Me mets les doigts dans les yeux. Je masse et découvre des nids et des creux de vue, comme des creux d'arbres. J'y trouve des oiseaux effrayés, oiselets, plantes naines, insectes, bactéries, mini écosystèmes explosifs. Je frotte le tronc de l'arbre, les paupières, une après l'autre, enlève leur écorce, goûte deux vers dodus, me nourris de ces pupilles véreuses -des yetis vus au microscope- et en mangeant je me donne à eux comme «big feet», comme «kaptar» ou «almasty» 1/2 végétale. Le téléphone sonne.

J'ouvre les

Comme le poète de la poétesse

mon écrit ne rit pas
mon écrit ne pleure pas
il me casse la gueule
me casse les oreilles
ferme mes yeux
lèche mon bonheur
crache ses sentiments sûrs
sur mes sentiments sûrs
à quoi bon mentir ?
mon écrit ne se vend pas
il me vend
à quoi
bon faire semblant de pleur
nicher ?
vous dire des mots sucrés sûrs
sur la mort de quelqu'un de sûr
si tous mes «quelqu'un»
vivants beaux féminins viriles sont
m'appelle pas michel
sylvia andré guy
amélie marie julie
ni jean-michel

quand je m'appelle j'appelle ma mère
je nomme le nom de ma mère et ma
mère s'appelle magiquement annepetiteétoile
cela signifie que je vous vois
même quand vous ne vous voyez pas !

vos noms mettez-les dans ma paume
bougez leurs lettres comme les seaux des fontaines
combien de petits diables nageurs y a-t-il ?
combien de petits anges morts y a-t-il ?
combien ? combien ?

tire au clair vos anges perdus
afin que vous les trouviez

à quoi bon parler des pivoines tulipes
beaux oignons carottes noms de fleurs-légumes
faisant concurrence à vos brumes
à quoi bon écrire malbien ?
il faut dire autre chose autrement sans
dessiner la franchise au courant de la plume

n'ai ni le plaisir ni le temps de bailler
et de fermer la bouche après
la bouche après tout n'est pas
métal bon conducteur d'électricité
elle n'est pas maître de nos idées
elle est la pomme de pin de visage
et basta ! la montre
de gousset montre la peur

cher lecteur
cher auditeur
cher éditeur
bavard amant charmant que je n'ai pas
suis le triste chevalier d'été
triste chevalier d'hiver
triste chevalier d'automne
triste chevalier de printemps
picore pas les dentelles de vos manches
ni la mémoire des morts coulants
je suis l'étoile filante
j'ai la curiosité de rendre malheureux
et de donner vos sentiments à nettoyer
si je dis sentiments ou miroirs comme tous

les aiguseurs de sentiments et de miroirs
 ma conscience se rue sur moi et crie
 « t'ès une comme toutes les ovariennes
 tu chasses amants cultivés »
 non je ne dis jamais miroir comme miroir
 ni sentiment comme sentiment
 suis brave méchante
 sais pas bailler poétiquement
 (fermer et ouvrir la bouche en 4000 exemplaires + CD+vidéo)
 ni embrasser d'un coup d'oeil désastres désastreux et autres
 suis brave méchante
 à ce que je fasse disponible la bouche
 à ce que je fasse disparaître la bouche
 et que je parle entièrement
 la ligne de perte
 kabakubi kabakuba
 kabakubi kabakuba
 tout recommence
 en (de) travers
 obliquement
 en (de) biais couteau hé
 moi tiré à quatre épingles moi
 mon couteau mets-toi en travers



Marie SACAIE-DOUVE
mourir ai failli

Je m'appelle Joanna j'ai 16 ans. Mon père m'a violée. Sous le regard de *l'autre*. Depuis j'ai des vertiges. L'homme me fait peur.
Seuls les imbéciles me disent de monter.

Je m'appelle Joanna j'ai 16 ans et $\frac{1}{2}$. Je ne puis parler fort suis sûre d'être deux. *L'un l'autre* vont ensemble.

Il demande à m'épouser. (Que dirait papa la tête qu'il ferait, comme lui enfoncer un couteau ou *les* lui couper.) Me prendre à mon géniteur !

N'a-t-il pas eu raison ?

Maman resta vierge, c'était *bien vu*.

Ignorer n'est plus possible.

Papa m'instruit.

Les orties m'ont piquée j'ignorais leur existence. Leurs démangeaisons m'en faisaient référer à maman. Elle me frictionnait je n'avais plus mal. Ma vulve avait l'honneur de ses attentions quand elle me passait *un savon*.

J'ai vécu *sous de vastes portiques*... tout était à portée.

A 17 ans j'ai perdu la vue. Les circonstances demeurent obscures. On a parlé de vengeance.

Depuis je sens – en chienne. Je ressens. Sans me départir de mon sang-froid.

La taille des sexes varie. Certains oublient que leur membre ne suffit pas.

D'autres déplorent l'envergure de leurs attributs.

Je m'appelle Joanna j'ai 18 ans. Il y a retraite. Pour parfaire mon expérience le père m'accorde des entretiens. Certains ont une vocation d'autres pas. Je n'appartiens à aucune catégorie.

Je réserve une poire pour la soif à travers des steppes à dos d'âne. Certaines mûrissent en décembre. D'autres sont blettes bien avant.

Je m'appelle Joanna j'ai 19 ans. Papa décline. Si j'épouse le Grec il n'en saura rien. Je peux hâter sa chute glissant dans son potage l'arsenic laissé par *Emma*. Le vieux ne verra rien *l'autre* gardera le silence. Pas du genre à lever un lièvre.

Dans un état peu resplendissant papa est mort. Soulagée maman m'a reproché de lui ressembler puis l'accepta.

Elle épluche, prépare les confitures. Pas d'homme dans la maison.

Je suis sa prunelle son sauf-conduit sa *chatte* sa concubine sa connivence sa voiture de course son pur-sang sa grâce son ordinateur sa voix au chapitre son émissaire sa pantoufle son livre sa biennale et son carnaval.

Sans elle aurais-je vu ?

Elle me réveille.

Me squatte.

Je m'appelle Anna je suis veuve. Jeanne n'habite plus avec moi. Elle me laisse des journées entières j'attends.

Elle préférerait son père elle en rêve. Parle de lui au présent et de moi au futur.

Jeanne fut docile il y avait le fouet quand elle *se cabrait*.

En montagne la chienne nous suivait.

Mon mari emmenait Jeanne à la chasse nous mangions du gibier.

Jean *accommodait les restes.*

J'ai tué maman un 3 juillet après la naissance de Jeanne. Il me fallait un
amant.

Jean était en déplacement. L'accident, le médecin même l'a cru qui a établi
le certificat.

Je n'ai pu être aviatrice n'avais pas *voix au chapitre.*

Papa redoutait que je reste *fille.*

Je soupçonne Jeanne d'avoir pris mon amour.

L'a-t-elle su ? j'ai été bien soignée.

Je m'appelle Jean j'ai passé l'arme à gauche. Ma fille s'est éprise d'un
commerçant.

Je lui pardonne.

*Depuis que Joanna m'a quittée, je jouis de l'homme qui m'a demandé de
monter. Selon mes services, il me rémunère.*

S'il est pris de panique, je raccompagne le client.



Marta Cywinska
Autoportrait
&
Persephona

Autoportrait

Regarde dans mes arrières-yeux
 lasses de ses féminités continues
 que nous n'avons pas encore pu
 retracer séparément même si
 tes cheveux allongés par le XIIe siècle
 couvrent sans-souci mon visage
 si minuscule qu'un sculpteur timide
 ne saurait y tracer même un oeil
 Mon nez rocheux prêt à assister - faim
 aux suicides des mandragoras - soif
 tordus de jalousie autour d'un verre
 tâché par ton caresse faux-semblant
 d'un scientifique en métal transformé
 lors d'une uranographie des touchers,

un seul homme- me disais-tu -fi-donc
le voilà en poudre d'avoir trop aimé
toi aussi, une chanssoniste morderée
datant du 1905 avec sa voix muette
entourée des mirioirs aux cheveux longs
Marquise de Merteuil fait le registre
de ses amants aux muscles proliférés
des narcisses fânés le long de sa colonne
ionique ou vertébrale surtout pour que
le phénix attisé de nouveaux complexes
ne sachant pas renaître en vieillissant
quelles billevesées d'une boîte à musique
avec un mécanisme en vue d'hospitalisation
un billing des aveux les mêmes devant Nietzsche
les mêmes dans le studio parisien d'Heidegger
ris si tu ne trouves pas d'autres disques,ris
en vinyle en béton en porcelaine en gants
de ma peau vaudrevillesque sors d'ici ouste
les poétesses-anciennes maîtresses des
philospophes, violées sous la couverture
de leurs mansucrits veniat veniat veniat
d'un bout des lèvres nues des adeptes
qui m'embrassaient les yeux dans l'occiput
les définitions en flèches vers une garde-robe
ou un autre vieil acteur mort d'avoir asphyxé
ses souvenirs et sa main énorme frôle encore
le plafond de son théâtre et lui arrrrrrrrache
un dernier cheveu un dernier volant un dernier
écoute, je ne joue pas à tes adeptes mini-jupes
mini jusqu'au cou, je ne joue non plus
à la topologie des touchers accidentés

et puis il me giffle de son regard absent
les duels valent une avant-première
Quel cou de théâtre sans écharpe
sans cravate sans
coup décolté

Persephona

Une horloge à sable désarmé
 aux pieds qui dansent sur une volcan
 tout seuls
 et aucune brûlure ne touche
 la cuirasse des non des laisse-moi
 soudain la lave se soulève
 comme le sourcil d'un Hades embrasant
 et le voila, son mari
 aux doigts en pages des calendriers frôlés
 quelles emballages en jours-et-en nuits
 pour chaque sein nu de Persephona
 quelle balance Libra deux planètes
 dépourvues d'une tunique
 (même le gouffre a un sens pratique
 d'une machine à laver)
 une bouche suffoquante de-quatre-saisons
 qui voudrait encore d'une femme
 entrelacée
 autour d'une mandragora brûlée au masculin?
 Quelle prévenance d'un pulvis fidèle!
 "elle a refusé de coucher avec un pylône électrique-
 murmurent les douze mois
 séparés par la peau d'une pomme paradisiaque
 - "Persephona!" -répétais-tu au téléphone
 à distance d'un mariage suivi des fiancailles rompues
 encore quelques toucher faisant la manche
 pour une détention priée des aveux d'un Narcisse
 arrêté à l'improviste dans la promesse d'un romanichel
 - "Persephona!" -répétais-tu au téléphone
 douze pages encore et tu peux revenir aux enfers

 ... mais l'enfant reste à la disposition du Tribunal.



Jean-Paul GAVARD-PERRET

&

Mylène BESSON (illustratrice)

Est-ce à midi ou la nuit
Que se déchira sa membrane ?
Le sang
Et ce fut l'autre versant.

Parler entre ses lèvres
Asile précaire.
Tout le trajet à refaire.
Depuis le premier jet.
Depuis le premier je.

Ton S
Pas encore
Pas même
Peut-être jamais

Comme une pierre éclatée
Où l'on serait
Sur sa pente
Son secret

On peut
Jusque là
Mais il faut ma langue de là-bas
Pour toucher
Ce que tu montres.

Le c|ur de l'air ne s'y arrête pas.



le 28 Avril 2007

Mylène Besson

Même si c'était déjà trop tard
Il n'y a pas d'autres pays à visiter.

Par la langue
J'imagine l'horizon
L'interstice
Comme s'il fallait
Par l'intime
Taïre le silence
Et refaire
à travers le gris de graphite de tes traces
L'invisible de son rose

S qui ne cesse jamais
Ici
Sa voix,
 Sa voie
Où ma parole est nue
Et déshabille l'image de ton corps
Un peu plus.

Me voir dedans
Passer

Ma langue
Ce qu'elle n'ose tisser
Glissant là
Et que la chambre écarte

Ce qui brûle nos (deux) vies;

S
A le toucher
Ce lieu

 Hors
 Dedans

Faire lac

Comme on voit ce qui se cache
Comme je vois qui se cache.

Toi pour naître de toi.
Et te nommer.

Cœur en son effondrement
Passer pour le toucher
 Cet astre.

Absence aussi
De quel étranglement à moi-même.

D'une certaine façon
On peut jusque là.
On attend.
On oublie.

S
Son image
Ton image
Son lieu qui mesure où je suis
Seul temps qui brûle sans laisser de cendres

Nourriture
Qu'on lèche
Entre tes jambes
Ecrivant
Dévidant le sommeil.

S
Ton



Livia DIAZ
Mujeres

Hay palabras que tienen muchos sinónimos. Pero hay otras que tienen muchos significados. Yo trabajo las palabras para que su proceso de ajustarse al papel, sea el significado, y sea sinónimo. Pero hay rostros, que son el significado de ellas

*también ellos piensan
 que no se ha hecho justicia.*

Las mujeres de Juárez.

*Desde hace 10 años, la desaparición y asesinato de mujeres
 También en Ciudad Juárez,
 ha provocado una preocupación creciente...*

Es la tierra testigo de un secreto
 de indelegables crímenes
 y obseso ha vuelto fugaz en la respuesta,
 exigir que confiese de inmediato:
 claman las mujeres por las calles,
 sin saber que están muertas.

Y van dejando su estela de imborrables
 incontenibles, inimaginables llantos
 gimiendo mientras pasa el silencio.
 Claman las mujeres por las calles
 sin saber que están muertas.

El funcionario finge que lo ignora
se le ha caído el pié después del pelo
al que a la aurora, se mira en el espejo
mientras ríe, sonriéndole a la vida
agradecido de distinta suerte
sin pensarlas, de contenido llanto
enamorando, a su paso de muerte
nuestras ansias, por verlas sonriendo
en los rincones, donde no llega
la luz ni las palabras.
Claman las mujeres por las calles,
sin saber que están muertas.

Y eran cien, y doscientas a la noche
trescientas descalabradas tuertas alboradas
de una promesa de muerte inesperada,
y son sus madres, preludio de una espera.
Claman las mujeres por las calles
sin saber que están muertas.

Pueblan las plazas
con distintas autoras sus estelas
en fantasmales espectros, otras tumbas
donde cavan la fosa
de la fe, de la confianza y la esperanza,
y las entierran cada vez más hondo,
muy en lo hondo, ahí donde no pueda,
llegar a rescatarlas la frontera
entre lo posible y lo imposible,
para que nos veamos en el cine
en la red de Internet, en las pantallas,
sin oler ni tocar sin sospechar siquiera
que sus fosas con números y fechas,
están llenas de polvo que no puede
enterrarlas del todo y que se salen
¡y que se salen a espantar!
con su gemir continuo y decidido
hasta que un día desvelen a los criminales,

hasta que un día desnuden a los presidentes,
 hasta que acallen a los que en su nombre
 reniegan del dolor de nuestras madres.

Que los hundan a todos, que los rompan,
 que los dejen al aire y entre el viento
 sin sus armas de tromba y de pasquines...

Claman las mujeres por las calles
 sin saber que están muertas.

Su fuerza mayor con que comienzan
 en latrocinio de confianza a hurgar
 el salmo de nuestra conciencia.

Claman las mujeres por las calles
 sin saber que están muertas.

Estado de sitio.

*La represión de la autoridad municipal contra ocho vendedores ambulantes de flores,
 precipitó uno de los más graves conflictos sociales especialmente contra las mujeres*

I

No eran soldado
 y no tenían botas.
 No eran policías
 y no tenían escudo de protección.
 No eran funcionarios públicos
 con máscaras antigases.
 Son mujeres.

II

Hay Atenienses, que heredaron hostiles
 machetes circunstanciales, y danzan,
 convocando a Tláloc para beber sus ojos
 secos, de mirarse hermanos en la muerte.

También hay Atenienses que cerraron las puertas,
y quisieron salvarse, antes de ser crucificados.
Se cierra también la boca,
hay muchos lobos sueltos esperando su aullido.

También hay Atenienses violadas
cada 30 minutos y en noticias,
que las recorren una y otra vez
sobre un asfalto, lleno de vergas
sin memoria.

También hay Atenienses avidos de paz
y concordia.
Y retretes para la incomprensión
esperando ser llenados.

También hay Atenienses dolidos
repitiendo la historia
sin poderlo impedir.
Y observadores, camuflageados en sombra
atisbando por si encuentran en ella
su circunstancia.

Y hay flores,
emplazando a los cuatro elementos de la tierra
para sobrevivir,
aun en la ausencia de palabras celestiales
también hay uno que dijo:
que las liberen del pecado,
que las disequen,
que las capturen,
no vaya a ser que las visite otra rebelión, y las convierta
en un emblema de paz.

Reclamo.

Madrugada, aquí es invierno
arde mi casa.
Como la prisa que llevo adentro
sin darme cuenta:
Sueño la cama, el hogar lleno,
olor a tiempo.
Sales del alma, brotas del borde
de mis recuerdos.
Mis pechos crecen y mis pezones
como un lamento
besan tu boca, pálida henchida
a su tormento.
Bebemos leche, profunda, amarga
como los dulces.
Salgo contigo, sales conmigo
saldamos juntos.
Extensa y honda como la noche
suspira el alma.
Y me amanece si me recuerdas
azul profundo
como arcoiris, que pinta y pone
color al mundo.

Eva y la rosa.

Le había advertido el espejo del olor a naftalina.
La ropa y el closet, santuario de lo suntuario
ha crecido entre cámaras de polvo.

Recuerdos...

Eva se fue directa y hacia el norte, buscando la imagen.
No había llovido con claridad desde sus ojos
excepto ese día, de renacer en su cintura.
Como que destruye y reconstruye, a dos repasos
segmento de la costilla, de algún sacrificio eterno.

Recuerdos...

Amado ser mundano, eructo de la deidad,
de dos en dos, uno con dios, al calcinar la vida.
Una en la junta de lo humano.
Eva, el tribunal instante precoz,
aljibe del cáliz al ósculo de oro, que mortificó a su hermano.

Decidió buscar un Yo, en unas alas de Adán.
"Sol" se llama cuando se percata
de su masculinidad primigenia.

Té de guerra.

El té sabe acedo
y la saliva amarga
y deja de anestesiar al hambre.
La sangre de los heridos a llegar
sobre el efecto tético
de su segura muerte
ante lo contencioso.

Y entonces abecé y cianen, y todas esas cadenas,
invitan a sus eslabones a colocar los anuncios
en espacios, para la transmisión en vivo del combate,
y mi hijo,
presurosamente cambia de canales,
sin comprender que todo aquello que salió volando ante sus ojos,
en esa pantalla
era una casa como esta,
rojiza y pequeña,
pobre hogar víctima de los maltratos desconsiderados
del que disparó el gatillo;
y las responsabilidades.



Harmonic BOTELLA

Violencia de género

La violencia conyugal es el procedimiento según el cual un miembro de la pareja, a través de la fuerza y de la agresividad, establece con su pareja una relación de jerarquía. Según la revista virtual, Top Info, la Comisión Europea, subraya que, en el 98% de los casos, esta violencia de género es producida por el hombre.

Una de cada cinco mujeres es víctima de violencia que nace de las relaciones desiguales que existen en todos los campos sociales. Hasta hoy día se han educado a los hombres para ser fuertes, líderes, y a las mujeres para ser sumisas y dependientes del sexo opuesto. La violencia de género se ha instalado a través de los siglos, en todos los estatus sociales, religiosos y culturales.

Los malos tratos se despliegan como un medio para establecer la dominación y el control sobre la mujer. Estos malos tratos surgen como intimidación verbal, psicológica y económica, amenazas y golpes. Golpes que derivan hacia la muerte de la persona maltratada.

Los agresores ejercen, a través de los malos tratos, su dominación sobre la pareja. Disimulan estos golpes, fingiendo accidentes domésticos, o los justifican, cuando están descubiertos, como una reacción por haber tenido problemas laborales u otros. ¿Qué elementos pueden desencadenar la violencia del hombre? Generalmente, si el varón ha recibido malos tratos durante su infancia o ha presenciado escenas violentas en el hogar, si es él quien administra la economía familiar, si los papeles esposo-mujer están repartidos según normas arcaicas, si la noción de masculinidad va a la par con la de inflexibilidad y honor, si el varón considera

que la esposa es posesión suya, y él que tiene que dominar es él.

Los resultados de la violencia doméstica, según el centro: Population Information Program Baltimore, radica en heridas, contusiones y muerte. En el mundo entero, la mayoría de los homicidios de mujeres es provocada por sus compañeros o esposos. Existe otro tipo de consecuencias a este ensañamiento: las secuelas psicológicas que conducen a la mujer hacia la depresión y pérdida de autoestima. Según estudios realizados en varios países, las mujeres maltratadas corren más riesgo de padecer fobias y depresiones que las demás mujeres. Las que padecen malos tratos tienen un indicio mal alto de recurrir al suicidio. No existen unos rasgos exactos de la mujer maltratada. Sin embargo los sociólogos coinciden en el hecho que todas niegan, al principio, la violencia doméstica y que, después, demuestran un sentimiento de culpabilidad al pensar que son responsables de estos malos tratos. La mujer se ve atrapada en una telaraña de la cual no puede escapar. Aterrorizada, piensa que la situación nunca cambiará. A veces, se figura que puede transformar el comportamiento de su esposo y deja que la vida siga su rumbo sin que la conducta de su cónyuge se modifique para nada.

Ella, víctima de la violencia de género, no actúa porque ya no le queda autoestima, sufre las reprobaciones de su entorno familiar, tiene miedo de encontrarse en la miseria si abandona el hogar, teme un castigo, se inquieta por la vida de sus hijos, se siente amenazada y, además, desconoce por completo sus derechos.

Andrés Montero Gómez, en su artículo: El Síndrome de Estocolmo doméstico en mujeres maltratadas, expone que numerosos factores ayudan a que la mujer disimule, lo que está ocurriendo y de esta forma obstaculice las in-

vestigaciones sobre el tema. Este silencio sobre los malos tratos nace del miedo, de la creencia que nada va a cambiar. Según Dutton y Painter, “ el desequilibrio del poder y la intermitencia en el tratamiento bueno-malo” forjan en la mujer, un vínculo traumático y dócil con su verdugo

En la revista: Infoforhealth.or, el autor nos comenta que todas las mujeres maltratadas no son víctimas pasivas sino que emplean estrategias positivas para disponer de una seguridad máxima en su hogar.

Según las investigaciones de esta revista, la mayoría de estas féminas no han hablado con casi nadie de los malos tratos recibidos. Subrayaremos, por ejemplo, que, el 12 por ciento de las víctimas de malos tratos, en Alicante, renuncian, según Europa_Press, a ejercer acciones legales en contra de sus agresores. Desde 1999, hasta octubre de 2005, han fallecido en España 419 mujeres por violencia de género. La mayor incidencia de asesinatos de mujeres en España, se sitúa en Andalucía con 84 muertes (del 99 al 2005), seguida de Cataluña (58 muertes), Comunidad Valenciana (55), Comunidad de Madrid (45), Canarias(30), Castilla la Mancha (21) Baleares (20). En Red Feminista, del 24 de Septiembre 2005, el periodista recalca que 11.253 hombres fueron condenados durante el primer trimestre 2005. Durante el 2004, fueron condenados 8.553 hombres. Como podemos constatarlo las cifras aumentan.

Rechazar esta violencia significa transitar por un largo camino de introspección que haga ver a estas mujeres que no son responsables de la barbarie que se les inflige, que la ley del sometimiento es falsa y que ella, son seres como los demás y no esclavas apaleadas por su dueño.



Daniela HUREZANU

Que veut dire créer?

Épopée moderne

Il n'y pas de grand écrivain qui n'éprouve pas le besoin de contester le Temps d'une manière absolue...

Un tour d'horizon nécessaire auquel nous convie Daniela HUREZANU :

- Créer, c'est réinventer l'espace et le temps
- Le mythe, structure universelle de la littérature
- Le rythme, trait universel du créé
- La Beauté, seul 'but' de l'oeuvre
- L'altérité de l'oeuvre
- L'oeuvre est un rêve
- L'impersonnel, la voix propre de l'écrivain
- L'ironie comme distance narrative
- Le double et le sacré
- Souffrance et créativité
- L'irrationnel maîtrisée
- Mémoire, mélancolie et créativité

Créer, c'est réinventer l'espace et le temps

Dans un article intitulé « What is the Creative Act ? », (1) Gilles Deleuze essaie de penser l'acte créateur en ce qu'il a d'universel (le fait qu'il est le propre non seulement des artistes, mais aussi des philosophes et des scientifiques) et en ce qu'il a, selon le domaine où il se manifeste, de singulier. Deleuze distingue entre différents « matériaux de travail », entre la manifestation de cet acte universel dans la singularité de tel ou tel domaine (les concepts pour le philosophe, les blocs de « mouvement-durée » pour le cinéaste, les « fonctions » pour le scientifique). Ces expressions spécifiques de l'acte créateur, tel que celui-ci se manifeste dans les domaines respectifs, ont en commun, dit Deleuze, « l'espace-temps. »

L'espace et le temps sont dans toutes les religions les catégories primordiales de la création. Quand tel mythe de la genèse nous dit que le monde a été fait en six jours (auquel on doit ajouter un septième pour le repos), et que Dieu a séparé l'eau de la terre, etc., il nous présente une mise en ordre du chaos primordial selon un axe temporel et un axe spatial. Cette ordonnance primordiale, commune à tous les mythes d'origine, est présente dans tout acte créateur, quel que soit son domaine de manifestation. La création, dans son sens profond, suppose un retour au chaos primordial et une restructuration de l'espace et du temps. Toute grande oeuvre est une oeuvre sur le temps, dit Blanchot dans un essai sur Proust. Et toujours Blanchot : « Écrire c'est se livrer à la fascination de l'absence de temps » (*L'espace littéraire*).

Il n'y a peut-être pas de meilleur exemple d'artiste qui ait capté dans son oeuvre le devenir

même, ce moment inaugural où l'oeuvre vient à soi, et qui est la caractéristique de tout grand créateur, que l'exemple du premier sculpteur moderne, Constantin Brâncusi. Presque toutes les oeuvres de Brâncusi sont des incarnations plastiques de l'idée de commencement : *Le Premier pas*, *Le Nouveau-né*, *L'Oeuf*, et, quand elles ne contiennent pas cette idée dans leur titre, elles la portent dans leur forme ovoïde : *Léda*, *La Muse endormie*, *Le Sommeil*. Ces deux dernières suggèrent l'idée de commencement non seulement à travers leur forme, mais aussi par l'indication – contenue dans leur nom – d'un état primordial (repos, sommeil), antérieur à toute création. Cet état de latence, d'oeuvre à venir, très brâncusien, est présent aussi dans *L'Oeuf* et dans toutes ses sculptures sur l'enfance. En effet, quelle image pourrait mieux suggérer l'idée d'origine ou de germe que celle d'un enfant ou d'un oeuf ?

Il s'agit donc dans toutes ces sculptures de la représentation d'un mythe d'origine. Ce mythe est le sujet – la seule « narration » – de toutes les sculptures de Brâncusi, y compris de celles dont la forme n'est pas ovoïde, de celles dont la forme est au contraire, rectiligne. *La Colonne sans fin*, par exemple, n'est autre chose que l'Axe mythique du Monde (ou l'Arbre Cosmique) qui unit le Ciel et la Terre, et qui sert ainsi de médiateur ascendant-descendant entre les hommes et les dieux. Même une sculpture apparemment « figurative » comme *La Sagesse de la terre* réitère le thème d'un état d'avant l'origine, dans le côté gauche du visage de la jeune fille (endormi), qui s'oppose au côté droit (éveillé).

Comment se fait-il que ce sculpteur moderne, l'artiste qui a inventé (dit-on-mais peut-on jamais dire où commence l'invention ?) la sculpture non-figurative, est à la fois

le sculpteur le plus proche de l'art primitif, proche non seulement au niveau de la forme –essentialisée– de ses oeuvres, mais aussi, et surtout, au sens profond d'un art reposant sur des mythes de la création ? On pourrait répondre qu'à l'instar des anciens mythes qui nous racontent l'histoire de leur propre origine, les oeuvres modernes –situation vraie dans tous les arts, même dans les arts «narratifs» comme la littérature et le film– nous dévoilent leur propre genèse (voir Proust), que l'essence de la modernité réside donc dans le retour au mythe. Mais on pourrait dire aussi que le mythe est une structure universelle qui est à l'oeuvre chaque fois que l'homme «se mêle» d'imiter la divinité créatrice, chaque fois qu'il se sent «chatouillé», comme dirait Montaigne, par la grâce de quelque Muse ailée.

Le mythe, structure universelle de la littérature

*«Car au commencement de la littérature
c'était le mythe et à la fin aussi.»*

J. L. Borges

Aujourd'hui, dans la critique et les théories littéraires anglo-saxonnes, le mythe est synonyme de «faux» ou de ce que dans le postmodernisme américain on appelle «a social construct». Cette vision du mythe est le résultat de son appropriation par une pensée *réaliste*, c'est-à-dire par une pensée réglée par la logique du vrai et du faux, selon laquelle une oeuvre n'est que l'expression de l'enjeu des forces sociales et idéologiques extérieures. Or, si nous essayons de penser la notion de mythe à partir de la littérature comme unité suffisante ou comme valeur en soi, le mythe ne sera plus une couche «naïve» que le lecteur «avisé» s'efforce de mettre à l'écart, mais il sera la structure même

sur laquelle l'oeuvre repose et sans laquelle il n'y a pas de création possible (ni artistique ni philosophique). Car le mythe n'est pas quelque chose de faux que les pauvres générations qui nous ont précédés tenaient, dans leur simplicité d'esprit, pour vrai ; il n'est ni vrai ni faux, il est forme, structure, il est ce qui organise dans un ensemble (une totalité, pour employer un mot de la liste noire des postmodernistes) ce qui autrement resterait dans le chaos primordial. Dans ce sens, toute invention (littéraire, philosophique, scientifique) est l'expression d'une nouvelle forme, d'une forme qui n'existait pas avant, elle est donc un nouveau mythe. Ce qui ne veut pas du tout dire qu'elle est moins vraie.

Ce que je viens de dire pourrait être reformulé en employant, par exemple, la terminologie de Barthes du *Degré zéro de l'écriture*. Quand Barthes s'interroge sur la valeur de la création littéraire, quand il se demande en quoi consiste cette valeur, il répond d'abord à la question concernant l'essence de l'oeuvre. Or, l'essence de l'oeuvre consiste en sa Forme ; l'oeuvre est Forme, et la valeur de celle-ci réside uniquement en elle-même : «Toute Forme est aussi une Valeur». (2) Cela ne veut nullement dire que toute forme en vaut une autre, mais que la valeur d'une oeuvre ne peut être cherchée ailleurs qu'en elle-même, car la Forme «est une valeur transcendante à l'Histoire». (3)

La Forme est comme le Mythe : auto-suffisante, vraie et fausse, elle n'a qu'un seul but : sa propre vérité, la manière dont elle vient au jour. Dans l'espace littéraire, cette manière est appelée écriture. Dans les mots de Barthes : «l'écriture est [...] essentiellement la morale de la forme». (4)

Le rythme, trait universel du créé

Nathalie Sarraute confesse quelque part que lorsqu'elle écrit, elle commence toujours non pas à partir d'une idée, mais du rythme d'une phrase qui ne veut plus la quitter et qui lui donne le souffle de ce qui est à suivre. Dans *L'écriture du désastre*, Blanchot essaie d'élucider le mystère du parallélisme entre l'ordre cosmique et l'ordre du langage, en se demandant lequel d'entre les deux est premier; et, si la réponse qu'il trouve est ambiguë, c'est sans doute parce qu'il ne la considère pas importante, et que la question n'est qu'une manière oblique de nous mettre devant cette merveille: le fait que ce qui gouverne et le cosmos et le langage, est le rythme, l'alternance jour-nuit, veille-sommeil, fort-da, oui-non. Enfin, dans une collection d'essais sur la traduction (*Poétique du traduire*), Henri Meschonnic nous rappelle que les mauvaises traductions sont d'abord de mauvaises « théories » (ou poétiques) de la littérature, car elles partent du principe que ce qu'on traduit c'est un contenu exprimé sous une certaine forme, et que cette forme peut (et doit) être adaptée au « naturel » de la langue-cible. D'où les libertés que ces traducteurs se permettent, la première étant celle de sacrifier le rythme du texte, sans se rendre compte qu'ils sacrifient justement la littérarité ou le propre du texte. Sa voix, qui est celle de la subjectivité incarnée dans le corps-texte.

Nous nous trouvons devant une situation pour le moins étonnante: le rythme est le trait le plus ancien d'un discours littéraire (pensons aux chants héroïques, à l'épopée), et cependant, dans l'esthétique occidentale il ne constitue pas un critère indispensable de littérarité. (5) Les explications en sont nombreuses: d'abord, le fait que ladite esthétique repose sur la struc-

ture contenu (matière)-forme; ensuite, le fait que le rythme est associé moins avec la littérature en général, qu'avec un genre particulier de la littérature, la poésie. La popularité du genre romanesque fait que la littérature est pour la plupart des lecteurs synonyme du roman, et donc, du discours le moins susceptible d'être rythmé. Il y a, évidemment, des contre-exemples, et des plus impressionnants: *Moby Dick*, un roman volumineux, est rythmé d'un bout à l'autre, ce qui lui donne, d'ailleurs, une allure d'épopée moderne.

On pourrait distinguer les bons écrivains des mauvais écrivains selon la présence ou l'absence du rythme dans leurs oeuvres. On verrait alors que le rythme n'est pas seulement une caractéristique de la poésie, mais de la prose aussi, et cela ne veut pas dire de la prose « poétique », genre « poème en prose ». Beckett n'est pas « poétique » (dans le sens populaire du mot), mais il est l'un des écrivains les plus rythmiques de la modernité.

Or, si le rythme a cette primordialité enchanteuse, c'est parce que la littérature est à l'origine chant magique, et si elle continue à exister c'est pour autant qu'elle réussit à garder ce voile magique. « Voile magique » ne veut cependant pas dire « yeux bandés », car le rythme est lié au secret même de la création, au secret de l'origine de l'oeuvre. Si nous revenons à Blanchot, au rythme qui gouverne le cosmos, nous pouvons très bien voir que le rythme est alternance, et dans l'alternance de la pendule qui scande le temps, nous pouvons sentir la durée ou le devenir. Le moment où quelque chose est créé, le moment où quelque chose sort du non-être et s'élançait vers l'être est sous le signe du devenir. C'est le devenir que le rythme d'une oeuvre capte, le surgissement du non-être où celui-ci commence à prendre

forme, où il est presque être.

La Beauté, seul 'but' de l'oeuvre

Dans *Tristan*, l'un des récits de Thomas Mann, celui-ci réécrit le mythe de Tristan et Iseult sous l'aspect d'un couple dont l'homme est un écrivain épris de l'Absolu, et la femme, une créature qui, comme si souvent chez Th. Mann, frappe par une particularité insolite, dans ce cas, une veine qui palpite à ses tempes. Le cadre est, toujours comme d'habitude chez Thomas Mann, une station balnéaire pour les tuberculeux où la femme, malade, mourra à la fin, accomplissant son destin d'Isolde moderne qui unit l'Absolu de la Beauté au sceau de la Mort.

L'une des questions qui trouvent indirectement leur réponse dans ce récit porte sur la quête de la Beauté, qui, ici, comme dans *Mort à Venise*, tout en étant incarnée dans le visage d'un autre être, transcende l'humanité de celui-ci pour suggérer, par l'intermédiaire de cette humanité, une Beauté éternelle et inaccessible. Cette Beauté *désintéressée* et dont l'origine est grecque (doublement grecque dans *Mort à Venise* où elle se révèle dans les traits d'un bel adolescent) serait alors un idéal occidental et non pas universel. Mais comment expliquer la présence de la même Beauté dans cet autre récit, *Tristan*, où le fond mythique est celte, et où la démesure de l'amour dans la nuit du sans-limite, selon la description du personnage masculin qui cite Wagner, se confond non seulement avec la Mort, mais avec la figure de la Beauté même ? Peut-être cette Beauté n'est-elle pas seulement grecque, et même si elle n'est pas universelle, elle représente la fusion de plusieurs sources – grecque, celte et chrétienne (n'oublions pas la *figure intermédiaire* qui sert

de médium à la révélation).

Tristan est un récit qui révèle au lecteur non seulement un idéal de beauté, mais aussi comment le mythe de cet idéal a créé le récit. Autrement dit, il dévoile (pas trop, juste un peu) son origine même ou, comme dirait Blanchot, il est en quête de son origine. On pourrait appeler cette scène du dévoilement une « scène mythique » : il s'agit de la scène, racontée d'abord par Gabriele (Isolde) à Herr Spinell (*Tristan*), où sept jeunes filles chantent dans un jardin et où le père de la septième fait son apparition accompagné de celui qui va devenir le mari de Gabriele. Dans l'imaginaire de Herr Spinell cette scène acquerra des dimensions mythiques : les six filles deviennent des fées, et la septième, une Reine qui porte la couronne de la Beauté et de la Mort ; le mari, le violeur grossier qui ramène sur terre cette scène de l'au-delà, est doté de toutes les caractéristiques du réel : homme d'affaires qui léguera son pragmatisme vulgaire au fils, un bébé « gros » et d'une santé répugnante (aux yeux de Herr Spinell, du moins). La confrontation entre le mari et Herr Spinell est la scène où Thomas Mann s'amuse à déjouer le mythe de la Beauté, mais avec quelle ironie subtile il le fait ! Ce n'étaient pas des fées qui chantaient dans le jardin, dit le mari, mais des jeunes filles en train *d'échanger une recette de crêpes aux pommes de terre* !

Voilà la vérité du réel, qui est celle du mari, et contre laquelle la vérité du mythe s'érige. Autrement dit, la vérité du mythe consiste uniquement en sa beauté.

L'altérité de l'oeuvre

On a dit et redit qu'écrire c'est devenir

Autre, mais il semble que, très souvent, ceux qui le disent (ou le redisent) ne fassent que répéter les phrases trop ressassées du temps, et passent à côté de l'oeuvre en restant les mêmes. Car ce qu'on commence à oublier c'est que lire aussi veut dire devenir Autre, se perdre en un espace autre, un temps autre et en d'autres êtres. La lecture institutionnalisée d'aujourd'hui passe le plus souvent par des modèles idéologiques où l'altérité de l'oeuvre, c'est-à-dire son essence, est annulée par un processus où ce n'est plus le lecteur qui perd son identité en un monde merveilleux, radicalement différent du sien, mais où, au contraire, on force ce monde autre à répondre aux exigences idéologiques du lecteur. Cet acte de violence qui oblige l'oeuvre à sortir de son altérité et qui lui demande de rendre compte de la transitivity de son discours (de son « opinion » sur la différence sexuelle, si nous sommes féministes ou homosexuels, de son « traitement » de l'environnement, si nous sommes écologistes ou militants pour les droits des animaux, etc.) serait comique, s'il n'était violent. Il serait comique parce qu'il repose sur un malentendu grotesque vis-à-vis de l'essence de l'oeuvre d'art et qu'il nous fait penser à un chien qui aboie à son ombre parce qu'il croit qu'elle est un autre chien. Ce que les lecteurs « militants » ne peuvent comprendre c'est que la voix qui parle dans l'oeuvre n'est pas la voix *d'une personne*. Ils pourraient, à la rigueur, comprendre que ce n'est pas la voix de l'auteur (après tant d'années de théories et critiques littéraires, tout le monde a plus ou moins compris qu'il y a une différence entre auteur et narrateur), mais leur bon-sens continuerait à leur chuchoter à l'oreille que le narrateur n'est qu'une stratégie fictionnelle qui permet à l'auteur, ainsi déguisé, de mieux « transmettre son opinion ». C'est que ces lecteurs sont les enfants d'une époque de *l'information*. Ils croient au discours comme « communication ».

Et si on « communique », c'est bien parce qu'on communique « quelque chose ». Ils ne peuvent pas comprendre que le discours littéraire / artistique n'est pas le discours de quelque chose, mais que c'est autre chose. Cette *autre* chose est la seule chose qui guide le travail créateur, non une quelconque « opinion » à transmettre. Celui qui crée veut devenir Autre.

Il y a quelques années, la communauté scientifique a annoncé une découverte sensationnelle : selon un déchiffrement fait à l'ordinateur, la belle, la très féminine Mona-Lisa n'était qu'une transposition du peintre lui-même, Leonardo da Vinci. Je suppose que ce choc qui a plongé dans la perplexité les scientifiques, a été partagé, à des degrés différents, par tout le monde, sauf par les artistes. Car tout artiste (quelle que soit la « matière » de son travail, mots, couleurs, notes) sait que lorsqu'on crée, on ne fait que re-naître en tant qu'autre, que c'est nous-mêmes que nous mettons sur la feuille, mais en tant qu'autre. Ce n'est pas « l'autre » qu'on « objectifie » dans la création, comme les féministes américaines s'imaginent quand elles critiquent telle création des hommes, c'est au contraire, l'artiste lui-même qui s'objectifie sous les traits d'un autre. Ce n'est pas « une belle femme » que da Vinci a objectifié sur sa toile, c'est lui-même qui s'est objectifié dans le visage d'une belle femme. C'est ce désir d'altérité, d'une altérité tout autre, qui fait que les grands artistes se déguisent parfois dans leurs oeuvres dans l'identité du sexe opposé. Quand Flaubert dit « Madame Bovary c'est moi », c'est parce qu'il est en effet – du moins, tant qu'il écrit le livre – Madame Bovary.

L'oeuvre est un rêve

«L'identité fondamentale entre exister,
rêver et représenter...»

Borges, "Everything and Nothing" (6)

On pourrait cependant poser la question que, si Flaubert s'identifie avec Madame Bovary, comment se fait-il qu'il y a, sous-jacente, d'un bout à l'autre du livre, une ironie subtile, mais non moins présente, vis-à-vis de cette petite-bourgeoise de campagne qui rêve d'un amour comme dans les livres ? La réponse à cette question se trouve au coeur de ce que veut dire créer. Il faut comprendre d'abord que le processus d'identification au niveau de l'oeuvre est d'une autre nature qu'au niveau du réel, c'est-à-dire il faut commencer par ne plus traiter l'oeuvre comme le réel. Le processus d'identification de l'auteur avec ses personnages est très similaire à celui du rêve, parce que l'oeuvre elle-même est un rêve, si par «rêve» nous comprenons l'autre du réel.

La comparaison de l'oeuvre d'art à un rêve est l'une des métaphores les plus anciennes de l'histoire littéraire – je me contenterai de donner ici seulement quelques noms de la modernité où elle apparaît : Hölderlin, Croce, Calvino, Borges, Blanchot. L'oeuvre est un rêve parce qu'elle est l'ombre noire du réel, un «rêve divin», comme dit Hölderlin, elle est le royaume du possible (Tout est possible dans l'oeuvre, mais rien ne se passe en fait). Le sens du mot «possible» est à prendre ici en tant que «virtuel» (mais dans le sens du mot «virtuel» d'avant l'Internet qui a changé le possible au niveau de l'imaginaire en possible visuel), non-accomplé, c'est-à-dire, en fin de compte, comme impossible. Le possible de l'imaginaire est l'impossible du réel. Cette nature du possible de l'imaginaire, qui est celle du rêve, explique le fait que parfois nous rêvons des choses qui

arrivent et n'arrivent pas à la fois, nous rêvons que nous sommes deux personnes en même temps, celle qui agit et celle qui regarde. Cette réalité double est le propre du rêve. Car le rêve est l'univers de ce qui veut parvenir à être, mais qui ne peut sortir de l'ambivalence fondamentale : être ou ne pas être. Ainsi, dans l'espace littéraire, Flaubert *est et n'est pas en même temps*, Madame Bovary.

Cette *duplicité* de l'auteur trouve son explication dans le processus même de l'acte créateur. Dans tous les mythes de la création, créer c'est séparer ce qui était originellement double. Dieu sépare les eaux et la terre, la terre et le ciel, le jour et la nuit. L'écrivain, ce créateur de mythes, remonte au chaos primordial qui précède toute individuation, où tout est double, et à partir de ce double, il crée une nouvelle forme. Mais le double originaire, le double des eaux et de la nuit primordiales l'accompagne comme le rêve accompagne le jour, car l'écrivain est celui qui revient comme Orphée au point où le Même et l'Autre n'étaient pas encore séparés.

Henry James a remarqué qu'on peut souvent constater chez les plus grands écrivains un motif récurrent, ce qu'il appelle «le motif du tapis» («*the pattern on the carpet*»), qui structure leur oeuvre. C'est une remarque qui a attiré l'attention, entre autres, de Borges et de Blanchot, qui se sont peut-être reconnus parmi lesdits tapisseries. Si nous essayions de trouver le motif du tapis de Borges, on pourrait dire que celui-ci est organisé autour du «rêve du rêve» – structure qui finit par annuler complètement la distinction entre le réel et le rêve. Le récit-parabole qui peut nous servir de paradigme est un récit d'origine chinoise, un récit de trois lignes, raconté d'abord par Herbert Allen Giles, repris ensuite et approprié par Borges : «Le rêve de Chuang Tzu». Chuang Tzu rêva

qu'il était un papillon, et, quand il se réveilla, il ne savait pas s'il était un homme ayant rêvé qu'il était un papillon ou un papillon en train de rêver qu'il était un homme. Cette structure d'une ambiguïté absolue est poussée parfois encore plus loin par Borges. Dans la même collection de récits (7), il emprunte un autre récit à O. Henry, «Le rêve». Murray, le personnage du récit, rêve qu'il était condamné à mort; au moment où l'exécution doit avoir lieu, Murray se réveille et constate avec soulagement que ce n'était qu'un rêve. Cependant, le moment même où Murray croit «se réveiller» coïncide avec le moment où l'exécution a lieu. Mais qui plus est, non seulement nous ne pouvons dire avec certitude à quel point le rêve finit (Au moment de l'exécution ? Mais si Murray est en effet tué, cela veut dire qu'il s'agissait du réel, et non pas d'un rêve.), mais il est impossible de dire où le récit prend fin. Car «Le rêve» finit avec une sorte d'épilogue qui nous apprend que «Le rêve» a été interrompu par la mort soudaine de O. Henry. Est-ce là une interpolation de Borges ? Et si oui, comment expliquer le fait qu'après l'épilogue, l'auteur signe «O. Henry» ? Est-ce O. Henry qui nous annonce sa mort au cours même de son récit (pas encore fini) ? Quoi qu'il en soit, ce récit pourrait être réduit au schéma suivant : A rêve qu'il est B ; Au moment où A «se réveille» (=mort de B), A meurt. Mais A est lui-même la fiction, donc «le rêve» de X (O. Henry), qui meurt lui-même dans son récit, de la même manière que A meurt dans son rêve. Il y a ambiguïté parfaite entre A, B et X. Le rêveur d'une certaine fiction est à son tour, la fiction d'un autre rêveur, et le Premier Rêveur de l'univers est Dieu, comme nous l'apprenons d'un autre récit de Borges, «Tout et Rien». (8) «J'ai rêvé le monde, comme tu as rêvé ton oeuvre», dit Dieu à l'acteur-poète arrivé Au-Delà.

Comme dans «Le rêve» de Chuang Tzu, tout est mis en question dans ce récit : la limite entre le réel et l'imaginaire, entre le Même et l'Autre (le rêveur et le rêvé) et même (dans le récit chinois) entre l'humain et l'animal. Nous y assistons à un va-et-vient entre le représentant et le représenté ou, comme Blanchot le dit à propos de Héraclite, entre les choses et le langage. Le sens y est parfaitement «réversible», ambigu au plus haut degré, comme seulement au coeur du sacré il peut l'être. C'est le retour aux sources chaotiques de l'indistinction originelle, au chant des Sirènes qui entraîne l'humain à se perdre dans l'énigme de ce qui n'a pas de visage, et qui est présent là où il y a quête de l'intimité des choses, du point où les opposés et la dualité reviennent à l'Unité primordiale, là où il y a poésie.

L'impersonnel, la voix propre de l'écrivain

Si l'intellectuel est, comme dit Blanchot dans *Les Intellectuels en question*, le «spécialiste de la non-spécialité», l'écrivain (ou l'artiste) est le «spécialiste de l'altérité». Il est celui dont la vocation est de *se mettre à la place de l'autre*. Il est *sensible*.

Cette sensibilité, qui n'est évidemment pas une «sensiblerie», est la sensibilité paradoxale décrite par Diderot dans *Le Paradoxe du comédien*, la sensibilité de celui qui, à force de tout sentir, finit par ne plus rien sentir, qui à force d'être tout, finit par ne plus rien être.

Le récit «*Everything and Nothing*» («*Tout et Rien*») mentionné ci-dessus est une sorte de «variation» sur le thème diderotien du *Paradoxe*. Dans ce récit de deux pages, Borges nous raconte l'histoire d'un acteur doté d'une

caractéristique bizarre: «*Il n'y avait personne en lui* [...] Derrière ses mots il n'y avait qu'un peu de froideur, un rêve rêvé par personne» (Je souligne). Certes, sa bizarrerie est liée à sa profession qui, dans la définition de Borges est «de faire semblant qu'il est un autre devant un public qui fait semblant de le prendre pour cet autre». Cet acteur qui n'était «personne», était un artiste de la simulation d'être «quelqu'un»: sur la scène, il pouvait, comme Prothée, passer par tous les visages du réel, mais une fois chez lui, il redevenait personne.

L'acteur joua des rôles pendant vingt ans de «hallucination maîtrisée». A la fin, il vendit son théâtre et, comme autrefois un très jeune poète, devint homme d'affaires. Avant sa mort, il dicta son testament d'un ton sec d'où toute trace de «littérature» était absente. Comparu devant Dieu, il employa l'occasion pour se plaindre de son sort, du fait que lui, qui pouvait incarner tous les personnages, ne pouvait pas être Un, ne pouvait pas être lui-même. A quoi, Dieu répondit que lui non plus n'était personne.

Cette parabole borgessienne du créateur comme image de Dieu est sans doute une re-création d'un mythe universel, mais elle a cependant quelques éléments particuliers, parmi lesquels l'impersonnalité de Dieu et la force (ou la faiblesse) conférée par cette impersonnalité d'être tout et rien. On pourrait pratiquement démontrer – livres ouverts, stylo à la main – que tous les grands écrivains de la modernité ont écrit portés par le désir d'atteindre cet impersonnel. Mêmes les auteurs considérés comme destructeurs de mythes, ceux-là mêmes qui se sont tournés contre l'idée d'origine, qui l'ont combattue obstinément pendant toute une vie, ceux-là mêmes écrivent, finalement, avec le désir de toucher à cette origine et de

s'y perdre, acquérant ainsi le pouvoir orphique d'enchanter les animaux, le pouvoir de créer. Et quelle a été dans le siècle qui vient de s'écouler, la Voix associée le plus au questionnement des mythes, sinon celle de Foucault ? Or, ce Foucault même écrivait, lui aussi, porté par le désir d'atteindre les sources primordiales de la création. Considérons cet aveu :

– Eh quoi, vous imaginez-vous que je prendrai à écrire tant de peine et tant de plaisir, croyez-vous que je m'y serais obstiné, tête baissée, si je ne préparais – d'une main un peu fébrile – le labyrinthe où m'aventurer, déplacer mon propos, lui ouvrir des souterrains, l'enfoncer loin de lui-même, lui trouver des surplombs qui résument et déforment son parcours, où me perdre et apparaître finalement à des yeux que je n'aurai jamais plus à rencontrer. *Plus d'un, comme moi sans doute, écrivent pour n'avoir plus de visage. Ne me demandez pas qui je suis et ne me dites pas de rester le même*: c'est une morale d'état-civil; elle régit nos papiers. Qu'elle nous laisse libres quand il s'agit d'écrire. (Introduction à *L'Archéologie du savoir*, je souligne) (9)

Écrire pour ne plus avoir de visage. Pour ne plus être personne. Pour être libre. Libre de toute individuation («visage»), traversé par l'anonymat d'une voix impersonnelle dans laquelle on ne peut ne pas reconnaître la voix divine interpellée par l'acteur de Borges. C'est ce manque de visage, cet impersonnel divin qui n'est rien, que tout écrivain cherche pour le remplir de tous les visages possibles. Le désir de revenir au chaos primordial et de le re-structurer, désir à la fois sacré et mythique, a perdu sans doute le contexte socio-historique qui lui donnait sa légitimation, mais il n'est pas pour autant moins fort, il n'est pas moins présent là où quelque chose comme de la création perce au jour. La structure de ce désir mythique et de

mythe est encore cachée, une fois qu'on a enlevé tous les masques culturels, derrière la plume qui en est apparemment la plus éloignée. Le désir d'atteindre une impersonnalité parfaite, une voix neutre semblant «venir d'ailleurs», désir qui a été celui de Flaubert avant d'être celui de Mallarmé et ensuite, celui de Blanchot, n'est en fin de compte que le même désir mythique d'arriver au point qui précède toute individuation, et qui porte en creux le pouvoir de créer une nouvelle forme.

On peut sans doute être «artiste» de beaucoup de manières : on peut l'être à la manière de bons artisans qui s'évertuent à polir et à affiner la matière de leur travail ; mais quand l'artiste est créateur au sens fort du terme, quand sa matière dit quelque chose qui se révèle sous un nouveau visage, re-structurant le monde dans ses coordonnées spatio-temporelles, alors il est artiste au sens de Dieu qui n'est personne, et qui, dans cette impersonnalité, trouve la force de rêver (tout) le monde. Il est vrai que l'impersonnalité de l'artiste n'est presque jamais «pure», celui-ci étant, pour ainsi dire, avec une jambe dans le monde, alors que l'autre touche à l'Autre Monde. Mais dans ses moments de plus grande pureté, l'artiste se confond avec Personne.

Le devenir-Personne qui est le but secret et avec un peu de chance, le destin de tout grand créateur, peut passer par des voies différentes. Ainsi, si pour Borges (n)'être Personne veut dire être (comme) Dieu, pour Calvino, l'impersonnel, qui implique l'annulation de celui qui écrit («*la parola scritta tiene sempre presente la cancellatura della persona che ha scritto o di quella che leggerà*») se confond avec la Nature non-parlante qui, dans la continuité minéral-végétal-animal, finit par englober le discours humain («*La natura inarticolata ingloba nel suo*

discorso il discorso umano»). (10) Pour Brâncusi, l'impersonnel appartient au monde des essences («Je ne fais plus partie de ce monde, je me suis éloigné et détaché de moi-même. Je suis maintenant dans le monde des essences», aurait-il dit vers la fin de sa vie créatrice [11]), un monde qui, dans son caractère élémental est très proche du minéral-végétal-animal de Calvino. Que cet impersonnel soit de nature païenne ou grecque (comme chez Calvino ou Brâncusi) ou qu'il soit essentiellement monothéiste (comme chez Borges), cela a moins d'importance ; ce qui lie toutes ces visions, c'est le désir de rejoindre un état non-humain.

Tout ceci a pour conséquence un grand paradoxe : il semble qu'on acquiert une voix en perdant son visage. Il semble que ceux qui nous ont laissé le timbre d'une voix *propre*, l'ont fait en perdant leur propre identité dans leur écriture, qu'ils ont dû se perdre pour y renaître en tant qu'autres. On pourrait formuler ce paradoxe encore d'une autre manière : l'impersonnel est le propre de l'écrivain dont la voix est la plus personnelle.

L'ironie comme distance narrative

Dans le récit de Thomas Mann déjà mentionné, Herr Spinell est l'exemple parfait de l'ambiguïté qui règne au coeur de l'acte créateur. Il n'y a pas de doute que Thomas Mann s'identifie avec ce personnage : comme Mann, celui-ci est écrivain, un écrivain désespérément amoureux de la Beauté, et toujours comme Mann, Herr Spinell idolâtre Wagner. Wagner n'est pas nommé dans ce récit, mais il est présent dans la description de la pièce – inconnue, elle aussi – jouée du piano par la jeune femme. Cette pièce raconte l'histoire de deux

amoureux qui se cherchent dans la souffrance et l'extase, et qui, dans et par-delà leur union, désirent la nuit de absolu. Il y a dans la scène où Gabriele-Isolde joue du piano, identification parfaite entre le personnage Herr Spinell-Tristan et l'auteur, Thomas Mann. Mais il y a aussi, comme chez Flaubert, ironie de la part de l'auteur vis-à-vis des personnages, et surtout, vis-à-vis du personnage avec lequel il s'identifie le plus. Si nous ouvrons le récit à la page où Mann nous présente Herr Spinell, nous verrons que c'est l'une des pages les plus ironiques du récit. En fait, c'est comme si Thomas Mann commençait le processus d'identification avec son personnage en mettant d'abord une distance entre lui et ce personnage. Toutes les caractéristiques de Herr Spinell, ces mêmes caractéristiques qui l'identifient à Thomas Mann, sont ici ironisées, pour ne pas dire ridiculisées. Herr Spinell aime-t-il la beauté ? Oui, mais ses exclamations répétées « Quelle beauté ! », « Regardez, que c'est beau ! », suivies par l'inclinaison de sa tête d'un côté, et parfois même par la mise de cette tête sur l'épaule de quiconque se trouvait près de lui, sont caricaturales. Herr Spinell est-il écrivain ? Oui, mais il a écrit un seul livre, un livre d'une « longueur moyenne », avec une couverture bizarre, imprimé sur du papier ressemblant au philtre de café et avec des lettres ayant l'air d'une cathédrale gothique. Le ridicule du personnage vient paradoxalement de ce même amour de la beauté qui fait la grandeur de Thomas Mann, de la même manière que le ridicule de Madame Bovary puise ses racines dans le même désir livresque que celui qui fait la grandeur de Flaubert. C'est comme si et Thomas Mann et Flaubert se regardaient dans le miroir, qu'ils se voyaient de l'autre côté, et que leurs désirs les plus propres leur étaient renvoyés, *altérés*. Car, Thomas Mann, comme Flaubert, est et n'est pas à la fois, Herr Spinell-Tristan.

Bakhtine a vu dans l'ironie narrative le trait essentiel de tous les grands romanciers – Dickens, dans la littérature anglaise, et bien sûr, les Russes, Gogol, Dostoïevski, Tolstoï. C'est dans l'esprit de Bakhtine que Blanchot voit dans Tolstoï l'écrivain de « l'objectivité » narrative par excellence, Blanchot pour qui, ladite objectivité est le plus souvent synonyme de l'impersonnel d'un Kafka ou d'un Flaubert. Or justement, en donnant l'exemple de Tolstoï, Blanchot déplace la question de l'écriture impersonnelle de son contexte régional – les écrivains occidentaux de la très récente modernité – pour la replacer dans un cadre plus ouvert à l'universel. L'ironie ou la distance narrative des écrivains russes est de la même nature que celle de Th. Mann ou de Flaubert.

La question « Qui parle dans l'oeuvre ? » se révèle dans toute sa complexité si par « oeuvre » nous comprenons le roman, et si nous prenons le cas des écrivains russes dont les couches des voix narratives sont les plus nombreuses. Gogol, par exemple, commence *Ames mortes* par la description du héros – Chichikov – faite selon la technique de la distance ironique ; au fur et à mesure que l'intrigue avance, cette distance, qui n'était au début que la réserve maîtrisée affichée par le narrateur vis-à-vis de l'objet de son discours, change de ton. Le lecteur sent que le narrateur n'est plus le même, il sent que Chichikov est présenté maintenant par une sorte de voix de la communauté. C'est comme si Gogol avait pris la voix même de ses lecteurs, c'est comme si la distance vis-à-vis du personnage dans lequel il se projette s'était agrandie démesurément, et dans cette distance, sa voix à lui était complètement disparue dans la voix collective. C'est comme si Gogol était à la fois et Chichikov et le lecteur en train de regarder Chichikov, c'est comme s'il était disparu dans

ce dédoublement de l'actant-spectateur.

Le double et le sacré

La figure du double existe dans presque toutes les mythologies, même si les formes qu'elle prend diffèrent. Ce que ces formes ont en commun c'est le fait qu'elles représentent un couple (deux frères ou frère-soeur ou époux ou époux et frères en même temps, ou bien deux divinités opposées) et que ce couple fonde quelque chose (une cité – Romulus et Rémus qui fondent Rome); ou bien, il symbolise l'unité profonde de deux principes opposés (Isis, la déesse de la Vie et de la Mort, soeur et épouse d'Osiris, le dieu mort et ressuscité) ou la séparation fondatrice de deux modes d'existence et de deux types humains (Caïn, le cultivateur sédentaire et Abbel, le berger nomade). Le double suppose toujours une certaine opposition et le pouvoir d'initier ou de fonder un mode de vie, et en cela il est profondément créateur.

Le désir de revenir à la source d'où jaillit la création, au point où les contraires ne sont pas encore séparés et où le Double est Un, peut prendre les formes les plus diverses. La sculpture de Brâncusi *La Sagesse de la terre* – mentionnée au début de cet essai – qui représente une jeune fille au visage asymétrique (l'œil gauche clos et l'œil droit ouvert) renvoie à une dualité primordiale à laquelle on pourrait prêter beaucoup de significations (féminin-masculin, passivité-activité, animal-humain). Toutes ces significations seraient justifiées, mais elles néclairciraient pas la signification profonde de la sculpture. Comme les titres des oeuvres de Brâncusi sont toujours choisis avec une at-

tention extrême, il faudrait interroger son titre, notamment le titre original dans la langue maternelle du sculpteur: *Cumintenia pamintului*. En roumain, «cumintenia» veut dire non seulement «sagesse» (du lat. *cum mente*), mais aussi état de repos, de tranquillité. Les deux sens sont mêlés dans le titre de l'oeuvre de Brâncusi et, qui plus est, ils se réfèrent à l'un des quatre éléments primordiaux, la terre. La jeune femme de Brâncusi semble dire que tout advient à partir d'une dualité primordiale, et que la sagesse même repose sur cette dualité. Certes, pour le paysan qu'était Brâncusi, cette sagesse n'est pas n'importe quelle sagesse, mais la sagesse de la terre. Car la terre est pour lui l'élément où tout (se) repose et, en même temps, l'élément d'où tout surgit – l'élément où gît la création à venir, la terre-mère, comme on dit dans beaucoup de langues, parmi lesquelles la langue maternelle de Brâncusi.

Dans l'art romanesque, l'ambiguïté du double trouve sa figuration exemplaire dans *Le Double* de Dostoïevski. Le fonctionnaire Golyadkin découvre que dans le même bureau avec lui vient d'être engagé un personnage qui est non seulement son double physique, mais qui porte le même nom que lui. Le conflit est ébauché par une série de petits incidents où Golyadkin n°1 subit humiliation après humiliation: on lui rit au nez, on le conduit à la porte d'une maison respectable, on l'invite pour le seul plaisir de le chasser; mais les pires humiliations semblent avoir comme cause Golyadkin n°1 lui-même, car où qu'il se trouve, il n'arrête de balbutier des phrases incohérentes, parsemées d'allusions à ses «ennemis». En fait, son ennemi n'est autre que Golyadkin n°2, un personnage qui, par contraste avec son homonyme, jouit de l'estime de ses collègues et de la sympathie de tout le monde. Les humiliations de Golyadkin n°1 atteindront leur comble dans

les scènes où Golyadkin n°2 sera présent, et ce sera d'ailleurs celui-ci qui prendra un véritable plaisir à tourmenter le premier.

Que penser de cette histoire dont le héros est si grotesque et si péniblement risible que ses tourments n'éveillent même pas notre sympathie, et dont l'Autre (le Double) est son ennemi le plus grand, celui-même qui lui inflige les humiliations ? Seulement un écrivain dont la pulsion créatrice est si forte qu'il vit le désir de l'altérité d'une manière radicale, seulement quelqu'un qui éprouve ce désir dans la projection, d'un côté, de l'abjection extrême (Golyadkin n°1), et de l'autre, de la maîtrise suprême (Golyadkin n°2), seulement un tel esprit est capable de trouver en soi le centre d'où rayonne une création inégalable. L'esprit créateur est celui qui embrasse dans un même mouvement, le haut et le bas, le faste et le néfaste, l'abjection et la sainteté, l'ascèse et l'excès ; il est celui capable de réunir les contraires dans une ambiguïté sacrée.

Souffrance et créativité

« On peut presque dire que les oeuvres, comme dans les puits artésiens, montent d'autant plus haut que la souffrance a plus parfaitement creusé le coeur. »

M. Proust, Le Temps retrouvé

« Pleasure for the beautiful body, but Pain for the beautiful Soul. »

O. Wilde, De profundis

Dire que la souffrance est l'état de grâce qui rend la création possible est sans doute une séquelle du romantisme. Et pourtant : si l'on cherche bien, l'association souffrance-création puise ses racines plus loin dans le passé. Les tragédies classiques nous enseignent que

la souffrance est plus noble que le bonheur, et que c'est seulement par la souffrance de l'être qui *pâtit* que celui-ci accède à un Destin. Et on n'a pas besoin de statistiques pour constater que beaucoup d'écrivains – et des plus grands – tiennent la souffrance pour le *prix* qu'on doit payer pour pouvoir créer. Elle est ainsi liée au sacrifice nécessaire au fondement de tout ce qui dure, comme les mythes nous le disent.

Oscar Wilde, qui pendant ses deux années de prison a sans doute eu le répit (la « chance », comme disait-il) de vivre dans l'intimité de la souffrance, nous a laissé dans *De profundis* quelques réflexions mémorables sur la liaison profonde entre la souffrance et la création. Le malheur (ou le chagrin, selon la traduction), écrit-il dans cet endroit du malheur, est le type de tout grand Art, comme de toute vraie vie. L'artiste qui cherche le mode de l'existence où l'âme et le corps sont unis d'une manière indestructible, trouve dans le malheur l'union où la Forme, l'expression visible de l'invisible, se révèle.

I now see that sorrow, being the supreme emotion of which man is capable, is at once the type and test of all great Art. What the artist is always looking for is that mode of existence in which soul and body are one and indivisible: in which the outward is expressive of the inward: in which Form reveals. [...] Sorrow is the ultimate type both in life and Art. (12)

Le malheur est donc la Forme révélée. Si la vérité en art est l'unité de la chose avec elle-même (« *Truth in Art is the unity of a thing with itself* »), l'âme incarnée (« *the soul made incarnate* »), le corps uni avec l'esprit (« *the body instinct with spirit* »), la Vérité suprême est le Malheur (« *For this reason there is no truth comparable to Sorrow* »). (13) Le Malheur, par contraste avec

le Plaisir, ne porte pas de masque (« *Pain, unlike pleasure, wears no mask* ») (14), il n'a pas d'image. Il est donc l'état, le seul état où l'Un, que tout artiste cherche, se révèle.

Mais si la souffrance est l'ouverture vers l'état d'où une nouvelle forme jaillira, elle ne peut l'être qu'à condition d'être tenue à une certaine distance. Du malheur absolu aucune forme ne jaillira jamais, sinon le balbutiement saccadé d'un Paul Celan. Le malheur absolu, comme dit Wilde, ne porte pas et ne devrait pas porter de masque. Dans les chambres de tortures, la forme meurt. Une certaine « insouciance » accompagne la création, un certain détachement léger garde l'artiste loin de l'emprise du réel.

L'irrationnel maîtrisé

De tous les écrivains, ceux dont l'esprit créateur jaillit avec le plus de force sont ceux pour qui la propension vers l'irrationnel, vers tout ce qu'il y a de plus secrètement caché dans les tréfonds de l'homme et de l'existence, est absolument égale à son côté opposé, le côté insensible de la raison froide. On peut constater encore et encore que ce sont les écrivains dont la force de l'imagination s'élève si haut qu'elle semble déborder et prête à se déverser sans frein, qui ont en fait le pouvoir de maîtriser ce côté vertigineux, par une raison également puissante et dont le rôle est de tenir la folie de l'irrationnel en échec.

Lautréamont et Poe sont les deux noms qui viennent immédiatement à l'esprit. Les deux, des écrivains en quelque sorte « fantastiques », dont le versant irrationnel est si poussé que pour le lecteur inattentif, cet aspect est le seul

apparent dans leur oeuvre. En fait, ce qui caractérise les deux et qui les rend semblables c'est le contraire de l'irrationnel, c'est une raison folle qui veut « arrêter » la démesure de l'irrationnel. Si nous pensons aux personnages de Poe, c'est comme si leur sensibilité malade – qui les apparente à Poe lui-même, sujet lui aussi, comme eux, à de terribles maux ayant à faire soit avec les yeux, soit avec les oreilles, soit avec la tête, et qui sont le résultat d'une hyper-excitation nerveuse des organes sensoriels – se tournait contre elle-même en une sorte de sensibilité devenue froideur et lucidité extrême. Cette « révolte » de la sensibilité est présente dans plusieurs récits de Poe, où un personnage est souvent l'objet du regard cruel et malveillant d'un autre. En fait, la cruauté est le trait fondamental de cette raison née d'une sensibilité démesurée, et elle se retrouve aussi bien chez Lautréamont que chez Poe.

La rencontre entre l'irrationnel en tant que sensibilité débordante et la raison en tant que lucidité clinique est la quête secrète de plusieurs récits de Poe. Dans « *The Tell-Tale Heart* », le narrateur confesse dès le début qu'il souffre d'une maladie consistant dans l'acuité de ses organes auditifs, mais il ajoute immédiatement qu'il n'est cependant pas fou et que le lecteur aura la preuve de sa lucidité dans le calme avec lequel il racontera l'histoire. Dès le début, nous nous trouvons donc devant cette rencontre antinomique entre une grande sensibilité et une égale lucidité et maîtrise de cette sensibilité. Les deux personnages du récit sont le narrateur et un vieillard impuissant, dont la seule caractéristique est son Oeil diabolique (« *his Evil Eye* »), un oeil bleu et pâle (« *a pale, blue eye* »). Toute l'intrigue du récit consiste dans le désir du narrateur de maîtriser l'Oeil qui le fascine et le dégoûte à la fois ; pour y arriver, il passera chaque nuit pendant une semaine entière

à guetter le vieux du seuil de sa porte, alors que celui-ci suivra à son tour, avec angoisse, tous les mouvements de l'agresseur. L'agresseur-narrateur imagine avec volupté l'anxiété du pauvre homme en train d'attendre le moment de sa mort, anxiété qui nous est transmise par l'intermédiaire du narrateur, possesseur à la fois de la raison cruelle qui s'amuse à torturer sa proie et médium enregistrant la peine probable de la victime.

Ce terrible désir de maîtrise, cette rencontre entre un oeil qui regarde et un oeil regardé a une autre variante dans un autre récit de Poe, «*The Man of the Crowd*», dont le narrateur poursuit pendant toute une nuit un homme aperçu dans la rue, faciné par le type que celui-ci incarne.

Une scène très similaire à «*The Tell-Tale Heart*» se trouve dans *L'Éternel mari* de Dostoïevski –chez qui ce ne sont pas les scènes de cruauté qui manquent. Ici, le personnage principal, après avoir été poursuivi pendant quelques jours par un personnage bizarre et mystérieux, sent à quatre heures du matin la présence de quelqu'un derrière la porte. Nous nous trouvons devant les mêmes tourments de la proie (qui deviendra, plus tard, comme d'habitude chez Dostoïevski, l'agresseur du premier agresseur) que chez Poe, devant la même minutie clinique de la description.

Mémoire, mélancolie et créativité

«Est artiste celui pour qui quelque chose est toujours à jamais perdu.»

P. P. Pasolini



Créer veut dire se souvenir. Se souvenir veut dire remonter le fleuve du temps et retrouver le

«temps perdu» d'une histoire qui en réalité ne s'est jamais passée. Si Proust est l'écrivain du «temps perdu» par excellence, il l'est non pas parce qu'il regrette ce qui n'est plus et qui a une fois été, mais parce qu'il regrette ce qui n'est plus et qui n'a jamais été. L'écrivain –quand il est créateur– a cette capacité de pleurer la perte de quelque chose qui peut-être n'a jamais existé, mais qui n'est pas pour autant moins absent, et dont la perte est ressentie avec la déchirure d'une véritable séparation. C'est dans ce sens que Cioran pouvait dire que tout grand écrivain est un «réactionnaire», car il pleure un passé à jamais perdu, un «âge d'or» à jamais révolu. Et c'est toujours Cioran qui définit la mémoire comme le temps transformé en affectivité. Tout écrivain qui «se souvient» souffre d'une sorte de hyper-affectivité du temps.

C'est pourquoi il n'y pas de grand écrivain qui n'éprouve pas le besoin de contester le Temps d'une manière absolue, non pas le temps d'hier ni d'aujourd'hui, mais le temps maîtrisable et rigoureusement organisé, opposé à un temps «effroyablement ancien» qui n'est ni connu ni même possible, qui est seulement désiré, parce qu'il n'appartient pas encore à une Forme (périmée, usée), parce qu'il est encore sans être. Le temps (et le souvenir) d'un âge d'or est désiré par l'écrivain en tant qu'indice du possible, c'est-à-dire d'une forme à venir. Or, le possible a partie liée avec la perfection, avec le tout. Ce qui n'est pas encore mais qui pourrait tout être, est parfait.

Notes

1. Cet essai a été publié en anglais dans *French Theory in America* (Routledge, New York & London, 2001, Éd. Sylvère Lotringer et Sande Cohen, pp. 99-107). Malheureusement, ni les éditeurs ni le traducteur (Alison M. Gingeras) ne donnent les coordonnées du texte original.

2. *Le degré zéro de l'écriture* (Seuil, Paris, 1972, p. 14). Il y aurait beaucoup à dire sur les très nombreux critiques littéraires appartenant au postmodernisme américain (donc, à la "gauche") et qui, dans leur refus d'accepter l'oeuvre comme une valeur en soi, trahissent l'opinion que la valeur, impossible d'être associée pour eux avec la seule forme, ne peut s'associer qu'avec la "marchandise," l'objet susceptible d'un échange. Car, ce que la valeur de la Forme a de spécifique, c'est qu'elle n'est pas mesurable.

3. id., p. 54.

4. id., p. 15.

5. Situation encore plus paradoxale si nous prenons en compte le fait que l'une des premières études de "critique littéraire"--*La Manière de bien traduire d'une langue en autre* (1540) d'Etienne Dolet--mentionne l'observation du rythme parmi les caractéristiques d'une bonne traduction. Le rythme y est reconnu indirectement comme garant de la littéarité même du texte.

6. Le titre original du récit est en anglais.

7. *Extraordinary Tales*. Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Casares. Trad. Anthony Kerrigan (Herder and Herder, New York, 1971). Les traductions de l'anglais en français m'appartiennent.

8. J'emploie la version anglaise du volume de récits *Labyrinths* (New Directions, New York, 1964). Les traductions de l'anglais en français m'appartiennent et ont été faites après la consultation de l'original espagnol.

9. Gallimard, Paris, 1969, p. 28.

10. Les citations appartiennent au récit "Anch'io cerco di dire la mia" du volume *Il Castello dei destini incrociati* (pp. 105-106).

11. Citation du livre *Brâncuși inițiatul* (*Brâncuși l'initié*) de Christian-Robert Velescu (Editis, Bucharest, 1993, p. 114).

12. Modern Library, New York, 2000, p. 47.

13. id., p. 67.

14. id., p. 47.

à cette occasion sont parus:

- La mangrove du désir

Denise Bernhardt

collection Djinns - ISBN: 978-2-35554-001-1

250 pages - 10€*

- Travers&c

Marie Sagaie-Douve

collection Djinns - ISBN: 978-2-35554-002-8

350 pages - 14€*

- Les fées

Robert Vitton

illustré par Valérie Constantin

collection ADA - ISBN: 978-2-35554-004-2

220 pages - 16€*

où les trouver:

à la boutique:

www.lechasseurabstrait.com/chasseur/

par courrier**:

Le chasseur abstrait éditeur

12, rue du docteur Sérié - 09270 Mazères

par téléphone:

05 61 60 28 50

06 74 29 85 79

* prix TTC hors frais de port

** les envois se font au règlement de la facture, prix du ou des livres + frais de port.

le projet: Ce **Cahier Femme(s) et créativité** est la compilation des trois numéros de la **Ra1,m** consacrés à ce sujet. Réflexions, témoignages, créations littéraires et plastiques, nous avons souhaité ne pas nous limiter à un genre afin d'ouvrir tous les horizons possibles.

Etant donné le fort intérêt démontré, nous songeons à créer une revue « papier »: **Femme(s) et Créativité**. Avec son écho, bien entendu, dans la **Ra1,m**.

Ce serait l'endroit où s'exprimer en tant que femme, un endroit où relâcher sur la création et sur la création en tant que genre, etc. Les hommes sont les bienvenus aussi !

Nous attendons avec gourmandise vos suggestions, vos idées, vos propositions. Nous comptons sur votre participation. N'hésitez pas à vous exprimer, à vous faire connaître, à présenter vos réflexions et votre travail.

dans le prochain **Femme(s) & Créativité:**

Femme(s) et Créativité ouvrira le bal le 1er janvier 2008, à raison de deux numéros par an. Du moins pour commencer.

Dans ce premier numéro nous trouverons entre autres: une présentation de **Première Nudité** de *Marta Cywinska*, avec *Valérie Constantin*, *Régis Nivellet* et *Jack Yantchenkoff*, ainsi qu'une réflexion sous forme d'interview sur leur création commune.

Egalement, un dossier complet sur *Stéphanie Sautenet*, plasticienne de grand talent.

Et la présence de *Denise Pelletier*, graveuse québécoise.

Plus vos écrits, vos essais, etc...

Nous vous attendons nombreuses et nombreux.

où envoyer vos propositions:

valerieconstantin@lechasseurabstrait.com

ou

Le chasseur abstrait éditeur

12, rue du docteur sérié - 09270 Mazères
FRANCE



Cahiers de la **Revue d'Art et de Littérature,**
Musique n°3

Le chasseur abstrait éditeur

sarl unipersonnelle au capital de 2000€ - 494926371 RCS FOIX
12, rue du docteur Jean Sérié
09270 Mazères
France

patrickcintas@lechasseurabstrait.com
tel: 05 61 60 28 50 / 06 74 29 85 79

imprimé en France par:
Le chasseur abstrait éditeur
achevé d'imprimer le 12 juillet 2007

ISBN: 978-2-35554-003-5
EAN: 9782355540035
Dépôt Légal: juillet 2007

participent à ce numéro:

Robert **Vitton**
Marie **Sagaie-Douve**
Benoît **Pivert**
Valérie **Constantin**
Marta **Cywinska**
Denise **Pelletier**
Rodica **Draghinescu**
Jean-Paul **Gavard-Perret**
Ela **Gryzbek**
Maria **Nichita**
Régis **Nivelle**
Patrick **Cintas**
Mireille **Disdero**
Daniela **Hurezanu**
Carmen **Vascones**
Maria-Jose **Palma Borrego**
Ewa **Kozlovska**
Françoise **Huppertz**
Habiba **Djanine**
Béatrice **Bonhomme**
Laetitia **Marcucci**
Marta **Roldan**
Nadia-Cella **Pop**
Denise **Bernhardt**
Luminita **Urs**
Maria Eugenia **Caseiro**
Kathy **Ferré**
Véronique **Bussié**
Doina Mihaela **Sava**
Olivia **Nitis**
Parviz **Abolgassemi**
Mylène **Besson**
Livia **Diaz**
Harmonie **Botella**

Prix: 25 €



9 782355 540035