

La poésie de l'immatérialité à travers l'oeuvre de Danielle Sarrera : recherches d'autres formes poétiques

Chantal Mentzer

▶ **To cite this version:**

Chantal Mentzer. La poésie de l'immatérialité à travers l'oeuvre de Danielle Sarrera : recherches d'autres formes poétiques. Littératures. Université Paul Verlaine - Metz, 1983. Français. NNT : 1983METZ001L . tel-01775648

HAL Id: tel-01775648
https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01775648

Submitted on 24 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

UNIVERSITE DE METZ

FACULTE DES LETTRES

ET SCIENCES HUMAINES

LA POESIE DE L'IMMATERIALITE

A TRAVERS L'OEUVRE DE DANIELLE SARRERA

Recherches d'autres formes poétiques

THESE DE 3ème CYCLE

PRESENTEE PAR Mme CHANTAL MENTZER

Directeur de recherche:

M. Michel BAUDE

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE DE METZ

031 342842 9

FACULTÉ DES LETTRES
BIBLIOTHÈQUE UNIVERSITAIRE
- METZ
N° inv. 1983003 L
Cote L Mz 83/1
Loc

"*Le poète est la partie de l'homme réfractaire aux projets calculés. Il peut être appelé à payer n'importe quel prix ce privilège ou ce boulet. Il doit savoir que le mal vient toujours de plus loin qu'on ne croit et ne meurt pas forcément sur la barricade qu'on lui a choisie.*"

(CHAR René, recherche de la base et du sommet, P.36.)

"*L'envie de dire vient aux mâchoires comme une salive un peu amère;*
l'envie de dire dès qu'on voit;
c'est une étrange maladie.
C'est une atroce boule d'enfance qui remonte la gorge; on la baptise Poésie; et beaucoup en sont morts sur ces terres nouvelles que le sang fertilise."

(ROUSSELOT Jean, Les moyens d'existence, P.89-90)

Université de METZ
Faculté des lettres
Thèse de 3ème cycle.

La poésie de l'immatérialité à travers l'oeuvre de Danielle SARRERA; recherches d'autres formes poétiques.

Directeur de recherche : Monsieur BAUDE.

Certaines oeuvres ont un étrange pouvoir de fascination; elles émergent, totalement déracinées de tout contexte historique et sociologique, semblant contenir en elles toute une "solitude" au sens où BLANCHOT entend ce terme dans l'Espace littéraire, (cette "solitude" qui est absence de repères, qui a pour premier cadre "cette absence d'exigence qui ne permet jamais de la dire achevée ni inachevée") (1). Leur étrangeté même, loin de constituer une autre "réalité" ne permet-elle pas de redécouvrir un monde qui nous semblait quotidien? Le mystère de l'art ne serait-il pas d'exprimer la vie avec plus de profondeur et d'authenticité que la vie elle-même? La genèse du mot "poésie" signifiant en grec : "principe de vie, dynamisme créateur" serait peut-être, à cet égard, éclairante.

Oeuvre de D. SARRERA me semble figurer parmi ces textes bouleversants. La mort de l'auteur, se jetant sous un train à l'âge de dix-sept ans, en 1949, rend cette oeuvre d'autant plus mystérieuse qu'elle consacre cette obsession de pulvérisation dont vibrent ces textes : ceux-ci sont brefs, constitués d'un journal qui, en fait, est une sorte de "pot pourri" d'écrits et de dessins d'adolescente, et de trois textes réunis plus tard dans Oeuvre. La beauté ténébreuse de ces textes vient surtout de leur immatérialité; pour mettre en évidence cette immatérialité, je procéderai en trois étapes : tout d'abord, je "traquerai" toutes les ébauches de matières, tout ce qui pourrait prendre forme, couleur,volume et "résister" au poreux

(1) BLANCHOT Maurice, l'Espace littéraire, P. 11.

du texte. Dans une deuxième partie, je montrerai le glissement vers la subjectivité, fracturée en deux entités antagonistes, le corps et l'esprit; dans une troisième partie, je dévoilerai l'obsession de la mort dans cette oeuvre, mort opaque, constituée en véritable "matière" dans un monde désincarné; enfin, dans une quatrième partie, j'opposerai à la poésie de D. SARRERA une autre forme de poésie, beaucoup plus immergée dans l'univers sensible, et en même temps "détachée","poésie de la matière filtrée" dont on aurait recueilli l'essence, le parfum. Dans cette forme de poésie, la mort s'intègre à la vie et devient renaissance, comme dans l'univers poétique d'Yves BONNEFOY.La poésie est alors pure métaphysique, si on prend ce terme au sens oriental, c'est à dire si on désigne ainsi la poésie reliée au cosmos par la sensibilité, sans l'aide de la reflexion philosophique. Taisen DESHIMARU ROSHI définit dans ce sens l'expérience du Zen dans Zen et cerveau. (2).

La démarche que j'adopterai s'efforcera de rester fidèle à celle de BACHELARD, ainsi qu'à celle que J.P. RICHARD définit dans la préface à Poésie et profondeur. (3). Il s'agit de décrire "l'intention fondamentale", de rester "au niveau de la sensation pure", du sentiment brut ou de l'image en train de naître". (3). Cette démarche paraît peu appropriée dans le cas d'une poésie de l'immatérialité. Cependant, c'est à partir de cette lecture émotionnelle que j'ai pu dégager l'immatérialité du texte;

(2) DESHIMARU ROSHI Taisen, Zen et cerveau.

(3) RICHARD Jean-Pierre, Poésie et profondeur, P.9-10.

J'ai voulu pénétrer dans le touffu de l'écriture, m'y égarer, m'y appesantir, jusqu'à ce qu'un plan s'en dégage naturellement; jusqu'à ce qu'une compréhension synthétique naisse. J'ai voulu aider le texte à ressusciter dans toute sa fleur, à se déployer, et non projeter sur lui des systèmes de lectures déformants; bien sûr, ma lecture est partiale, incomplète; loin d'être définitive, elle se voudrait poreuse, prête à toutes les transgressions, à tous les éclatements;

En effet, l'oeuvre de D. SARRERA est trop dense, trop "ouverte" pour se laisser "mettre en cloche" par une seule fascination.

I

PREMIERE PARTIE

LES TRACES DE MATIERES

A) "L'IMAGINATION MATERIELLE"

1) L'objet gratuit.

2) L'objet symbole.

B) EMERGENCE DE "L'IMAGE-NOURRICIERE" D'OEUVRE

a) le feu,

b) la glace,

c) recherche de la fusion des deux images,

d) triomphe de l'image du feu.

Je vais donc passer au crible dans un premier mouvement la présence de la "matière" dans le texte de D. SARRERA m'attachant à surprendre l'imagination matérielle dans son foisonnement, dans sa multiplicité, puis tenter de faire émerger "l'image nourricière" de ce texte, formée en fait de deux "figures" réunies comme par une greffe, puis emportées par un même mouvement tourbillonnant.

A) "L'IMAGINATION MATERIELLE" (au sens Bachelardien)

La matière est l'ensemble des objets, c'est à dire de tout ce qui, autour de nous, est définissable par sa forme, son volume, sa couleur. Ces objets sont de deux sortes : l'objet clos sur lui-même, celui qui ne résonne pas, qui ne signifie que par sa présence, que j'appelerai "objet gratuit" par opposition à l'objet-symbole", éclaté, polyvalent, ouvert à une multitude d'interprétations subjectives.

1) L'objet gratuit (sa gratuité artistique ne correspondant pas toujours à une gratuité dans la vie courante), est celui qu'utilise actuellement tout un courant de la sculpture moderne (avec CESAR, ou ARMAN, en particulier) ainsi que la peinture ("art brut" de DUBUFFET) et qui se retrouve en poésie dans les recherches de Jean L'ANSELME, auteur de la foire à la ferraille (4); par cette oeuvre, l'auteur tente, en effet, de faire entrer dans la poésie toutes sortes de matériaux : slogans publicitaires, recettes de cuisine, extraits du Journal Officiel, etc... La préface de Michel RAGON, intitulée "Aux puces 74" est située au milieu du livre. Cet objet "gratuit" se retrouve dans le Journal de D. SARRERA, que je vais étudier, non pour sa maturité littéraire, maturité qui ne se révèle que dans Oeuvre, mais pour faire ressortir par le contraste entre ces deux textes, l'itinéraire poétique de l'auteur.

(4) L'ANSELME Jean, La foire à la ferraille

Jean L'ANSELME est l'auteur d'une oeuvre abondante, consistant surtout en poèmes et en textes chantés.

Le Journal donne une impression de diversité de "bariolage"; c'est une sorte de "patchwork" littéraire, proche de l'expérience picturale de MIRO; par exemple : même monde de jouets, même naïveté, même bric-à-brac; de petits croquis pittoresques s'imbriquent au texte, inaugurant tout un courant poétique approfondi actuellement par CHAR (en particulier dans La nuit talismanique)(5), par Octavio PAZ (6), et que l'on retrouve dans certains textes très récents comme ceux d'Emma SANTOS (7).

MICHAUX, poète qui a poussé très loin cette pratique, jusqu'à s'investir totalement dans la seule recherche picturale (jusqu'à ses dernières oeuvres où il semble revenir à une forme plus littéraire), s'en explique : "... c'est pour m'avoir libéré des mots, ces collants partenaires, que les dessins sont élancés et presque joyeux... Ainsi vois-je en eux, nouveau langage, tournant le dos au verbal, des libérateurs". (8).

(5) CHAR René, La nuit talismanique.

(6) PAZ Octavio, Le singe grammairien.

(7) Certains poètes vont plus loin encore, faisant éclater toutes les catégories jusqu'à créer une autre "matière artistique"; ainsi les tentatives de la revue Sphinx, qui entremêlent la recherche photographique, picturale, linguistique, parfois même musicale (N° spécial intitulé L.T MURNAU) sous toutes ses formes; on peut également citer l'oeuvre de LAMBERT; Le noir et l'azur, illustrée de dessins et de processus musicaux; ou la recherche visuelle de Michel VACHEY, exploitant les possibilités de la calligraphie associée à la photographie.

(8) MICHAUX Henri, Emergences-Ressurgences.

Cependant, chez D. SARRERA, le texte et le dessin ne s'interpénétrent pas jusqu'à former une nouvelle "substance artistique". Il s'agit plutôt d'une tentative de l'auteur pour représenter autrement que par des mots, un réel qui menacerait de se dissoudre; d'autre part, ces dessins expriment une sorte de regression, correspondant à un stade de l'enfance que l'on peut situer vers trois ans, approximativement (d'après BOESCH)(9); forme foetale de la première page, sorte de "tête-corps" assez vague, évoquant une perception qui, comme celle des enfants "n'est ni analytique ni synthétique" mais "globale" (10); d'autres dessins sont plus élaborés mais tout en restant fidèles à une naïveté qui s'oppose au sérieux du texte (tête de chat de la P. 7 avec d'immenses moustaches; petit animal mi-ours, mi-souris p. 14, qui semble rejeter loin de lui un tourbillon noir qui a strictement la forme d'une "cycloïde", première élaboration enfantine; en fait, ces dessins semblent avoir pour l'auteur le même rôle que les "songs" dans le théâtre de BRECHT, "cassant" le tragique du texte, faisant rejaillir sur lui un étrange humour.

Cette vision enfantine n'est pas exclusivement réservée aux dessins; elle intervient dans le texte lui-même, lorsque l'auteur évoque, par exemple, "le troupeau des mesures étagées sur la fenêtre" P. 22, abolissant toute perspective; ou, plus loin, lorsqu'elle décrit Paris comme "une table pour jouer au train" P. 35.

(9) BOESCH Jacqueline, Du gribouillage au dessin figuratif.

(10) op. cit. P.38.

Le Journal présente donc un univers enfantin fait d'accueil, de rondeur, de tendresse : gestes inspirés de l'artisanat ("au fuseau de la lampe" P.2...); "une nacelle tourne et file cheveux de nymphe" P.21; le rouet de la P.31.

Cependant, ce monde de la sérénité bascule et devient instable, lourd d'agressivité.

Les dessins se métamorphosent et prennent un aspect angoissant (dents démesurées de l'ébauche initiale; autre dessins de la P.33). Les ratures se multiplient; dans la dernière partie du Journal, les petits croquis disparaissent entraînant la disparition de toute une dimension ludique, apaisante.

L'instabilité est évoquée par la grande diversité des moyens de transports employés (calèche, navire, carosse, paquebot...); dans ce monde instable, les objets s'alourdissent, se ferment (multiplication de portes, de vitrines, de murs; monde de la ville éclatant de toute son hostilité, P.33).

Ce phénomène, ébauché dans le Journal, va se développer dans Oeuvre, où n'existe plus aucune rondeur, aucun apaisement; le monde d'Oeuvre est pure violence, tensions, déchirûres.

Les objets impliquant la répression, la fermeture se multiplient : cuirasse, portes, murs : P.16 , portes de fer, chaînes; l'obsession du mur poursuit Oeuvre : "avec le blanc des murs où l'on écrit des mots qui ne veulent rien dire" P.17;

"vous croyez connaître, mais vous êtes en pénitence, le visage tourné contre le mur" P.17; "à travers les murs décrèpis d'une ville repue de blessures" P.18.

Le monde devient totalement clos, impénétrable. Comme dans l'oeuvre de LAUTREAMONT mais avec une densité matérielle beaucoup moins forte, les objets hostiles, de transpersion et de pénétration, foisonnent : les tenailles (outils tranchants); l'épée de "boue sèche" P.7; la lance P.10; le silex... la hache... Mains qui sont "haches plus tranchantes que toutes les armes du monde" P.15, les cordes, les pavés, la roue, la balle de la dernière page; l'aiguille : "je vois mon meilleur visage à l'aigu des aiguilles" P.15, où la sonorité du premier mot est incluse dans le deuxième mot, procédé qui sera fréquemment repris dans les textes de D. SARRERA, et qui prolonge une image en la réfléchissant en quelque sorte; la torche : "je serai la torche pour te marquer" P.18; outils de transpersion, avec le trépan ("instrument de chirurgie avec lequel on perce les os, surtout ceux du crâne") : "le Chevalier du trépan, c'est le Christ qui vit en moi et de jour en jour me traverse le crâne, comme le ferait une aiguille" P.19.

Cependant, ces images, malgrè leur fréquence, ne créent pas, comme dans les Chants de Maldoror (11), cette opacité cauchemardesque qui finalement se dissout avec l'éclatement de la "tarentule noire", ce que BLANCHOT analyse avec lucidité dans LAUTREAMONT ET SADE (12). L'oeuvre de D. SARRERA est beaucoup moins submergée par le visuel; les objets y ont davantage une valeur symbolique.

(11) LAUTREAMONT, Les chants de Maldoror.

(12) BLANCHOT maurice, Lautreamont et Sade.

2) L'objet symbole.

Ces objets révèlent avant tout une atmosphère; ils sont déjà symboles.

> "et l'image, tout particulièrement, ne peut en aucune matière être expliquée par un passé, c'est plutôt l'inverse : par l'éclat d'une image, le passé lointain résonne d'échos et l'on ne voit guère à quelles profondeurs ces échos vont se répercuter et s'étendre. Dans sa nouveauté, son activité, l'image poétique a un être propre, un dynamisme propre".
>
> BACHELARD, La poétique de l'espace, p 99.

Dans le Journal, mis à part les bijoux P.18, le roi-nègre P.37... l'objet-talisman n'existe pas. Par contre, la nature, souvent présente, à l'inverse d'oeuvre où tout est condensé et intériorisé, a une réelle valeur symbolique.

Le monde animal envahit le Journal; contrairement au bestiaire de LAUTREAMONT, connoté d'agressivité, de viscosité, d'angoisse et de sommeil, celui de D. SARRERA évoque plutôt l'élan vers la vie, le dynamisme créateur. Il s'agit surtout d'oiseaux (alouette, flamands, etc...) saisis le plus souvent en plein vol P.41."vols majestueux..." P.32 "tribu des migrateurs"; comme pour CHAR dans les matinaux (13), l'oiseau fait jaillir un monde d'espace et de liberté; d'autres animaux suscitent un même rêve de vol : l'abeille P.16; ou un rêve de vie sauvage indomptée : le cheval du poème P.23; le lièvre, iréel, saisi comme pure dynamisme, "courant de vague à vague" P.15.

(13) CHAR René, Les matinaux.

Au symbolisme animal fait écho un symbolisme végétal qui exprime le même élan vers la vie. J.P RICHARD, étudiant l'éclatement floral dans l'oeuvre de RIMBAUD, Poésie et profondeur (14), affirme que "le mystère floral n'est plus celui d'une origine, mais bien celui d'un projet"; il emploie également le terme d'exaltation de la "vie dressée".

Dans le Journal, D. SARRERA dessine des fleurs, dont une rose P.16, elle évoque l'arbre P.29, le nénuphar P.27... A la dernière page, tout un paysage apparait avec "cette prairie morte et couleur d'or." L'écriture du Journal, parataxique, vite essouflée, s'amplifie soudain, respectant davantage le rythme de la nature (l'écriture, en effet, correspond souvent à un rythme naturel : poésie de vagues de CLAUDEL, poésie ventée de SAINT JOHN PERSE...).

L'oeuvre poétique véritable, en effet, est toujours une oeuvre cosmique, ce que démontre passionnément ONIMUS dans la connaissance poétique; pour lui, l'image est à la fois médiatrice et illuminatrice (15), "salubre parce qu'elle active la circulation spirituelle", "pays nouveau où pourtant on éprouve l'étrange impression d'être déjà passé..."; pour lui, l'image poétique est celle qui "germe en nous comme une semence, celle qui s'ouvre comme une promesse et comme un horizon." (16).

(14) RICHARD Jean-Pierre, Poésie et profondeur, P.206.

(15)ONIMUS Jean, La connaissance poétique, introduction à la lecture des poètes modernes.

(16) Op. Cit., P.134.

Dans le Journal, cependant, les images restent floues, imprécises, simples ébauches : fleuves P.24, "baigneuse, alouette blanche, eau, réunies dans une image lumineuse et fantastique P.15; les rivières sont déviées de leurs parcours P.23, sauvagement emportées par des chevaux. Certaines images, particulièrement évocatrices, véritables aimants chez de nombreux poètes, ne rencontrent aucun écho dans l'oeuvre de D. SARRERA. Ainsi, l'étoile, que CHAR, par exemple, dans La nuit talismanique (17), sait rendre à la fois si proche et si mystérieuse : "les étoiles sont acides et vertes en été; l'hiver, elles offrent à nos mains leur pleine jeunesse mûrie." Ici, la clarté estivale, sa chaleur menacent le mûrissement de l'étoile-fruit, l'étoile, ainsi, perd son aspect inaccessible; en se faisant fruit, elle devient objet quotidien, comestible; mais reste dérangeante - bascule la tradition, puisqu'elle s'épanouit l'hiver; CHAR réussit à l'intégrer au quotidien, tout en préservant son étrangeté; c'est l'exemple même de l'ambiguïté poétique.

Les éléments du Journal, eux, semblent hésiter à se matérialiser : la nature reste très peu terrestre, noyée d'eau et de brouillard (elle disparaitra complétement d'Oeuvre). Le matin devient châle sans pour autant se densifier : "enroulé autour de mon épaule..." P.32; seul le paysage final s'enfle, s'alourdit, se détruit et se recrée à travers l'expérience du feu.

(17) CHAR René, La nuit talismanique, P.59.

Dans l'ensemble, le Journal reflète un paysage d'eau, de bleu, de calme (bleu de la fumée : "une volute de fumée à l'ombre bleue"; de la cigarette : "frêle jacinthe" P.42); ce paysage d'eau, approfondi, se retrouve dans l'oeuvre d'ELUARD, qui acquiert ainsi une grande limpidité; cette eau sera rejetée radicalement d'Oeuvre.

D'autres couleurs "fonctionnent" dans le Journal : beaucoup de blancheur (neige, alouette) de l'or (lumière, blondeur des éphémères) ; "prairie morte et couleur d'or" P.47; mais, à ce moment-là, l'or va se troubler, s'opacifier, faisant place au rouge, mêlé d'érotisme et de sang; rouge qui va envahir Oeuvre.Le soleil devient "soleil menstruel"; le rouge absorbe toutes les autres couleurs : "rouge avec des cris de bêtes" P.47.

Cette évolution de la couleur traduit une dramatisation du récit; en effet, "la définition de la couleur est liée à une définition très méticuleuse de l'épaisseur de la matière. La couleur d'une matière est un phénomène de l'étendue matérielle, ou plus exactement de l'extension de la matière". (18).

Cette évolution va se confirmer dans Oeuvre, où l'objet se dilate en "talisman". La nature disparaît; le paysage s'intériorise; les couleurs apaisantes (ocre, bleuté) sont absentes; l'eau n'apparait que sous une forme dégradée : la sueur, P.7; la tendresse devient secrétion corporelle, ce qui traduit le dégoût, la répulsion; la marécage et le cloaque, P.16; la "fange roulée par les ruisseaux", P.15...;

(18) BACHELARD Gaston, Le matérialisme rationnel, P.196.

"la couleur de cette eau pourrie qui transporte les cadavres de l'esprit jusqu'à la terre du grand migrateur" P.17. Plus loin : "l'alcôve brunie des rivières". L'eau s'associe à la terre, évocatrice de mort, jamais source de vie, comme dans les poèmes d'ELUARD; ici, elle n'apparaît que boueuse, épaisse, sous forme de "tourbe nauséabonde" P.21. Le monde d'Oeuvre est desséché, opaque : "nulle eau n'était venue suinter à ce foyer ardent" P.24. L'eau, d'ordinaire associée à la fécondité (rites de la mousson, en Inde) est liée ici au processus inverse, à une sorte de fausse couche provoquée.

On retrouve cette absence d'eau dans Une saison en enfer de RIMBAUD, dont l'influence sur l'auteur est indéniable. Cependant, il s'agit d'une lecture absorbée, intériorisée, puis reconvertie; en fait, D. SARRERA va utiliser, me semble-t-il, l'oeuvre de RIMBAUD, comme on utilise une matière première, pour la transfigurer ensuite en l'adaptant à sa démarche créatrice.

On pourrait dire, comme BLANCHOT à propos de LAUTREAMONT que : "là où nous le surprenons en flagrant délit de réminiscence, c'est là aussi que l'étrangeté de son oeuvre éclate, et la puissance propre de la vision, et le travail singulier de sa lucidité (19).

Pour en revenir à une saison, l'eau, dans cette oeuvre, reste cependant une nostalgie; elle n'est pas refusée violemment comme dans Oeuvre; il s'agit plutôt d'une impossibilité de la saisir, d'une traversée d'un désert.

(19) BLANCHOT Maurice, LAUTREAMONT et SADE, P.27.

D. SARRERA, elle, refuse l'eau comme elle refuse l'enfance et la mémoire (cette mémoire qu'elle qualifie, dans le Journal, d'"océane"); son oeuvre se condense autour des trois couleurs fondamentales, le rouge, le blanc, le noir, ces couleurs qui sont celles par lesquelles doit passer la pierre philosophale avant d'atteindre la perfection. Elles créent un univers essentiel, oppressant par cette perfection poétique qu'elle atteint, justement. (ce que traduit l'extrême réduction du vocabulaire : répétition des mêmes adjectifs, en particulier "grand", Grand nord, P.9, grand hivernal, P.7, grand éclairage P.18 etc... et du nom lui correspondant,grandeur P.29,30; de ses synonymes : majestueux, gigantesque, illimité...; et de ses antonymes : petites soeurs P.7; petit homme nu P.21 etc... Opposition des adjectifs ou des noms contenant la notion de bien et de mal dans leur étymologie : malheureux, mauvaise, heureux, misérables.... malheur, bonheur; ainsi que tout un ensemble de termes reflétant un monde rigoureusement manichéen : "vices, pêchés, crimes"... Opposés à "innocence, vertu".

Les verbes, dans cet univers essentiel, loin d'être opaques, se caractérisent par leur transparence : il s'agit le plus souvent de verbes auxiliaires ; répétition très fréquente de la copule être; pouvoir, devenir, vouloir...

Cette concentration maximale la différencie de celle de RIMBAUD où : "il semble que chez l'auteur des illuminations, les couleurs ont pour mission de ne pas s'unifier. Elles se disposent - on pourrait dire elles se plaquent - les unes à côté des autres, de telle sorte qu'en même temps elles accroissent, par leur contrastes,

leur vivacité et leur originalité". (20). Même dans une Saison persiste ce "bariolage" dont parle G. POULET. (le vocabulaire employé est lui aussi bariolé, disparâte, à l'inverse de celui de D. SARRERA).

Le rouge est sang, ou flamme; il matérialise une révolte, un éclatement de l'intériorité;;le sang : "voile couvert de crachats et de sang" p.10. "Ses lèvres saignent de plaisirs grossiers P.17.

Ce n'est pas ici une couleur "physiologique" comme dans l'oeuvre récente de Chantal CHAWAF (21), envahie d'images appuyées, sensuelles; ce n'est pas non plus le rouge de René CHAR qui est éveil, surgissement, véritable couleur "natale" dans les matinaux; c'est un rouge maléfique, toujours à la limité de l'incandescence. Ce rouge fait place aux "cendres", à ce gris-noir qui menace Oeuvre; le blanc, d'autre part, celui de la neige, ou, cristallisé, du verglas, est associé à la mort : "tu seras pendu au matin de ma soif dans ce grand éclairage où la neige pose des croix." Il exprime déjà un dépassement de toutes les couleurs, une véritable "anorexie" de couleurs P.8 : "je suis absente au sommet de l'absence". Ce passage ne contient plus aucune épaisseur, aucune couleur : les couleurs biologiques elles-mêmes se décomposent : le sang devient eau, puis cette eau se dématérialise, atteignant la transparence de la vitre : "je suis une vitre dans le palais des vitres" où la vitre

(20) POULET Georges, La poésie éclatée, P.158.

(21) CHAWAF Chantal, auteur contemporain de nombreux ouvrages dont : Cercoeur, Maternité, Rougeâtre, Landes, Etc...

se réfléchit à l'infini, multipliée par l'image du palais. Les sonorités de ce passage participent de cette dématérialisation : (consonnes nasales "voilées", voyelles nasales également), le "an" de "absence" se prolonge en écho, accomplissant phonétiquement, en quelque sorte, le trajet du blanc qui absorbe toutes les autres couleurs.



6 Stigmatisé de Klee.

B) EMERGENCE DE "L'IMAGE-NOURRICIERE" D'OEUVRE.

M'inspirant de la démarche Bachelardienne, beaucoup plus profonde à mon sens que celle de J.P RICHARD dans la recherche d'un creuset d'où jailliraient toutes les images d'un texte poétique, je vais tenter de faire émerger de l'oeuvre de D. SARRERA "l'image nourricière" à la source de sa poésie. Cette image est confuse, floue, loin de contenir en germe toute la richesse imaginative du texte. Elle se "fourche" en quelque sorte, forme hybride constituée de deux éléments indissociables, qui sont en même temps le négatif l'un de l'autre : il s'agit du blanc qui tend vers la transparence, la matière cristallisée; et du rouge qui se trouble et devient feu. Cette image est ébauchée dans le Journal sous la forme d'une dialectique de la neige et de la lumière.

"Les lois de l'imagination matérielle (veulent) que les images variées soient rattachées à une image fondamentale". "Dans l'oeuvre littéraire réussie, une image-nourricière comprend toutes les autres". (22).

a) Le feu.

Le tableau de Paul KLEE intitulé Le Stigmatisé éclate dans toute sa rougeur et dans toute sa calcination. Comme dans ce tableau, le rouge d'Oeuvre est maléfique, inquiètant : l'ostiaque rouge du début; la prophétie du feu P.8; "le signe du feu" au terrible pouvoir destructeur" P.20; "les mains rougies au feu de mille passions humaines", où le feu prend une très grande opacité, par l'intermédiaire du chiffre mille, P.27-28;

(22) BACHELARD Gaston, L'eau et les rêves, P.

P.7, il est fait allusion à SODOME et GOMORRHE, deux anciennes villes de PALESTINE qui furent détruites par le feu, d'après la Bible.

Le feu est destin, accomplissement : "Gloire à ma forme puérile qui demain se figera en un astre brûlant" (un vrai Soleil de cachemire, P.22); il est l'instrument du sadisme : "ma morsure sur sa main gauche ne finira jamais de le brûler" P.27. "Je déchiquetais sa plainte pour la jeter au feu" P.28. Il est enfin moyen de recréation de soi : "la femme née de la femme et qui dénoue le feu à pleines mains" P.28.

Une Saison est aussi envahie par le feu. J.P RICHARD étudie la puissance dissolvante du feu dans l'oeuvre de RIMBAUD (23). Pourtant, chez RIMBAUD, l'image du feu est tempérée par celle de l'or et du soleil.

b) La glace.

A l'image du feu, si répandue, fait écho celle de la glace, dans sa cristallisation et sa rigidité, exprimée par un petit nombre d'éléments. C'est : "la glace du plus grand Nord" P.9 où l'on glisse des sonorités liquides (gl, pl) à des sonorités plus graves (gr, r de Nord); les voyelles suivent cette même évolution : a, puis an, c'est à dire a nasalisé, voilé, puis o(Nord) prolongé par le r en écho de plus en plus sourd, ce qui donne une impression d'espace illimité; P.11, se dresse une "enceinte glacée"; l'ostiaque, qui officie au début d'Oeuvre est qualifié de "grand hivernal".

(23) RICHARD Jean-Pierre, "Poésie et devenir" dans Poésie et profondeur, P.216.

c) Recherche de la fusion de deux images.

Ces deux images, cependant, qui coexistent avec leur densité respective, D. SARRERA va tenter de les réconcilier, de les lier l'une à l'autre, comme on lie des gerbes, solidement. La poésie, en effet, n'est-elle pas, comme le voulaient les surréalistes, tentative de fusion des extrêmes ? "les contraires... les contraires, la glace et la flamme brûlant d'un même feu. Le monde s'embrase à coups de cristaux et d'incendies" (24), affirme CREVEL. RIMBAUD, lui aussi, avait rêvé à cette fusion de la glace et du feu; de même, D. SARRERA envisage une véritable broderie alchimique, proche de la recherche du "point ultime" des surréalistes, où se fondraient tous les extrêmes; elle tente, en effet, de "broder le feu à la glace et la neige aux torches de cuivre" P.14-15.

d) Triomphe de l'image du feu.

Cependant, l'image du feu réussit à englober celle de la glace, au niveau de l'imagination matérielle; en effet, au niveau métaphorique, la glace, avec ses connotations de mort, finira par triompher, ce qui sera développé dans la troisième partie de ce travail.

(24) CREVEL René, cité par ONIMUS dans La connaissance poétique, P.157-8.

II

DEUXIEME PARTIE

GLISSEMENT VERS LA SUBJECTIVITE

A) PERTURBATION PSYCHIQUE

a) Le Journal

1) Absence de sensualité.
2) Symbolisme sexuel.
3) Eclatement de l'érotisme.

b) Oeuvre

1) Erotisation.
2) Dévoilement de l'érotisme.
3) Ambigüité sexuelle.

B) OBSESSION DU CONTACT CHEZ D. SARRERA.

a) Journal.

b) Oeuvre.

1) Recherche névrotique du contact.
2) Eclatement de l'intériorité.
3) Techniques d'exorcisme.

C) SCISSION DE LA PERSONNALITE

1) DECHIRURE INTERIEURE.

a) Dédoublement.
b) Désorganisation temporelle.
c) Folie, démence, perte de soi.

2) IMPREGNATION CHRETIENNE.

a) Journal.
b) Oeuvre.
1/ fascination.
2/ Renversement de la religion chrétienne.

D) QUETE DES VALEURS INITIATIQUES.

Le feu, grâce à sa fluidité, ce qu'exaltent les mythes antiques, semble donc dominer dans cette dialectique complexe du feu et de la glace. Dans cette deuxième partie, à partir de l'image du feu et de toutes les implications psychanalytiques qui en découlent, l'englobant et la dépassant largement, j'étudierai le processus d'intériorisation à l'oeuvre dans l'univers de D. SARRERA.

> *"La poésie moderne officie dans les profondeurs de la société et le pain qu'elle distribue à ses fidèles est une hostie empoisonnée -la négation et la critique- mais cette cérémonie des tenèbres est aussi recherche de la source perdue, de l'eau originelle".*
>
> *PAZ Octavio, Point de convergences, du romantisme à l'avant-garde, P.86.*

A) PERTURBATION PSYCHIQUE.

Dans l'oeuvre de D. SARRERA, affleurent des fantasmes, dévoilant une intériorité troublée, perturbée : la sexualité s'exprime violemment, convulsivement; la poétique de D. SARRERA, comme celle des surréalistes dont son époque est nourrie, a pour genèse le réseau des pulsions. L'érotisme, en effet, n'est-il pas "l'anti-matière du réalisme" selon l'affirmation de Philippe SOLLERS (25)? Le feu constitue le centre de cette sexualité, ce que confirment les recherches de BACHELARD à partir des rites primitifs. (26). (Ce dernier s'attarde sur le geste du frottement, qui est "une expérience fortement sexualisée" (27).

a) Le Journal.

Dans le Journal, l'auteur se découvre lentement; on peut dire que s'accomplit à travers ce texte la conquête du corps, du désir.

1) Absence de sensualité.

La sensualité est d'abord absente, ou exprimée d'une façon atténuée, mêlée de tendresse, d'amour (répétition très fréquente du verbe aimer) jusqu'à l'éclatement érotique final.

L'érotisme y est limpide, enfantin, un climat d'irréalité se crée; la défloration y est illustrée avec naïveté P.5. L'amour y est souhaité, attendu : "J'attends um accueil plus large que poitrine, plus noueux que vos bras d'arbre. J'attends une tendresse rauque, une confiance au feu, à l'eau et à la nuit..." P.29;

(25) SOLLERS Philippe, L'Ecriture et l'expérience des limites. P.124.

(26) BACHELARD Gaston, La psychanalyse du feu.

(27) Op.cit., P.46.

Les sonorités de ce passage sont floues, "ouvertes"; écho du "qui se propage de mot en mot : "J'attends un accueil plus large ... que vos bras d'arbre"; nasalité créant un voile de mystère à l'intérieur du texte (attends... noueux... tendresse... confiance... nuit); ouverture vocallique des trois derniers mots, tous monosyllabiques, qui par cette absence de "tranchant" semblent s'interpénétrer, créer un nouvel élément qui serait enrichi de chacune de leurs propriétés. A d'autres endroits, le "flou" du corps est rendu par les labiales et les sifflantes, ainsi que par la diphtongaison des sonorités vocalliques : "Je vais à lui sur la pointe de mon souffle" P.16; "Vous avez du rêve plein vos cheveux" P.25 où l'allitération en V est particulièrement évidente. Cependant, il me semble essentiel de le souligner, je suis tout à fait de l'avis de MOUNIN lorsqu'il affirme que "les moyens d'expression ne grandissent qu'à proportion de la grandeur du quelque chose qu'ils expriment, et non à proportion de leur propre perfection de moyens" (28), l'allitération en V de ce passage n'est pas significative en elle-même, elle ne crée pas une impression, elle n'est là que pour confirmer une recherche bien plus essentielle.

2) Symbolisme sexuel.

La sexualité est souvent décrite de façon symbolique. C'est l'alliance de l'étoile et du rosier : "où la mer est un rosier et une étoile mariés ensemble un matin d'août" P.28. La mer a très souvent une fonction

(28) MOUNIN Georges, La communication poétique, P.136.

érotique : "sucée par la mer" P.2 suggère tout un monde de baisers et de caresses grâce aux connotations du verbe "sucer"; les sonorités sont "arrondies", le verbe sucer reproduit par la répétition de la sifflante le bruit répétitif de la succion; la blancheur qui obsède le Journal, d'autre part, visualise une certaine virginité, privilégie l'innocence sur le savoir.

L'érotisme, même lorsqu'il n'est pas suggéré par des symboles, ne s'exprime que d'une manière indirecte, par une fixation sur un détail (la chevelure, par exemple, P.15); toute figure contient une ambiguïté, un double sens : ainsi, le cheval, exprimant le désir, l'impétuosité; le lièvre "courant de vague à vague pour mordre leur croupe et les fleurir ainsi de lumière" P.15 où la répétition du son r favorise la métamorphose du paysage marin en paysage érotique, en se propageant de mot en mot jusqu'à la dernière image (celle de la lumière).

"Les trois messieurs vêtus de noir" P.27, par contre, étranges célébrants d'un culte liturgique inversé, renvoient à un érotisme beaucoup plus inquiétant; le chiffre trois lui-même n'est pas choisi par hasard : BACHELARD (29), en effet étudiant l'arithmétique de la sexualité, montre que les nombres impairs ont une valeur masculine; en plus, la figure géométrique du triangle, évoquant la sainte trinité, les relie d'une certaine manière à la chrétienté, les faisant apparaître comme des usurpateurs de cette religion.

(29) BACHELARD Gaston, Le matérialisme rationnel, P.48.

3) Eclatement de l'érotisme.

Cependant, c'est dans la dernière partie du Journal que l'érotisme trouve son expression profonde. En même temps s'accomplit la métamorphose de son écriture; on passe des "valeurs sensibles" aux valeurs "sensuelles". Or, "seules les valeurs sensuelles donnent des correspondances. Les valeurs sensibles ne donnent que des traductions". (30).

La sexualité, refoulée, déviée, contenue grâce à quelques symboles, surgit soudain, véritable révélation.

> "Inondé par le jour sec de cette prairie morte et couleur d'or, bordée de blés battants et de volets en forme de vagues, rouge avec des cris de bêtes, je coulais à pic dans cette matière onctueuse, profonde, sucrée, dans ce sperme pêtri de sang, de sève et de glaise, je m'épanouissais en chant de coq total, je m'ouvrais au large; le soleil me possédait sous les tortures arides qui nouent les oliviers en cadavres fascinants, désarticulés, noircis, et fait hurler les cigales luisantes, à petits feux de mante.
>
> Mon ventre était un tambour à prières. Un sexe crû de vierge violé hurlait, dépecé sur un toit, ensanglanté. Des gueules cassées flambaient en brasiers, coulaient en lave tout le long des poitrines.
>
> J'entendais le désir envahir les navires, et les marins danser à mort par delà les rembardes. Un scorpion se tendaient en arc et se frappait à la tempe. Etre aveugle à jamais en cette fusion, s'anéantir en son spasme! Le soleil menstruel béait. Il fallait brûler aussi pour savoir.
>
> Le monde mort agrippé au visage que l'on arrache. La plaie ouverte, ruisselante de torpeur. Le nouveau visage, hideux de cette beauté que seules peuvent connaitre les braises."
>
> (P.47 - 48).

(30) id, L'eau et les rêves, P.31.

L'acte érotique se met à flamboyer : "rouge avec des cris de bêtes", embrasant toutes les sonorités, les rendant éclatantes, audacieuses; "Je coulais à pic dans cette matière onctueuse, profonde sucrée..."; la richesse vocallique de l'adjectif "onctueuse" lui donne un "glissant" qui correspond à sa signification sémantique; de ce glissant bénéficie les mots l'environnant : les sonorités lentement se "mouillent", se lubrifient en quelque sorte : mot diphtongüe comme "matière", mots propageant la sonorité du mot le précédant, comme "sucrée", qui reprend le son r de profonde, comme pour entrainer ce mot dans un tourbillon où il est déjà anéantie; la sifflante de l'adjectif "sucrée", d'ailleurs, sera à son tour reprise et "aspirée" par les images suivantes (sperme pêtri de sang, de sève et de glaise...");) la première matière, cette "matière onctueuse, profonde sucrée", semble à son tour se métamorphoser, devenir "sperme pêtri de sang, de sève et de glaise", étrange pâte formée à la fois d'éléments humains, végétaux et minéraux, soudain "éclatée", laissant surgir une personnalité entiérement recréée, explosive, libérée, épanouie en "chant de coq total". (L'image du coq trahit une certaine hésitation sexuelle; la "feminitude", en effet, selon l'expression de certaines féministes actuelles, à son plus haut degré d'expression, effraie sans doute D. SARRERA, dans la mesure où le dynamisme dans lequel elle s'exprime est totalement étranger à son époque; d'où l'image du "coq", masculine, neutralisant la force de cette libération corporelle, de cet "orgasme" pourrait-on dire.). Les sonorités deviennent

plus liquides : le soleil...les oliviers...cigales...) et en même temps plus insinueuses : la sifflante déjà contenue dans "sperme pêtré de sang, de sève et de glaise" s'infiltre plus profondément encore dans la trame du récit (le soleil me possédait sous les tortures arides qui nouent les oliviers en cadavres fascinants, désarticulés noircis...les cigales cuisantes...), préparant lentement la convergence vers le cri des cigales, de plus en plus assourdi (sonorités éteintes de la dernière image : "à petits feux de mante"). On pense aux films d'ARRABAL ou de PASOLINI, d'autant plus que l'acte d'amour prend une valeur sacrificielle : "un sexe crû de vierge violée hurlait, dépecé, sur un toit ensanglanté" P.47. Les phrases de cette partie sont beaucoup plus sèches, désarticulées, les sonorités plus rauques, anguleuses : r et tr, t (ventre, était... tambour...ensanglanté); le gl de ensanglanté, le "gu" de "gueules cassées" créent un martélement proche de celui du tambour. Pour en revenir au sacrifice, " l'amant ne désagrège pas moins la femme aimée que le sacrificateur sanglant l'homme ou l'animal immolé." (31).

En effet, "ce que l'acte d'amour et le sacrifice révèlent, c'est la chair." "Je coulais à pic dans cette matière onctueuse, profonde...". La phrase, immense, ouverte en évantail (parallélisme entre la progression des trois oppositions de la protase et celle des trois propositions de l''apodose : réduction progressive du nombre des mots) contraste avec la parataxe de

(31) BATAILLE Georges, L'Erotisme, P.100.

tout l'ensemble du Journal; l'érotisme devient savoir, il révèle une continuité cosmique (phénomène de volcanisme, où le feu est ici un élément actif de créativité, mais lié à la mort); pour la première fois, le sexe est nommé : "mon sexe était un tambour à prières" "Un sexe crû de vierge violée"...ainsi que le désir P.48; cette sexualité reste menacée de mort, éros et thanatos s'entremêlant étroitement, ce qui sera démontré dans la troisième partie : "être aveugle à jamais en cette fusion, s'anéantir en son spasme"... Le mythe du Phenix prend ici toute sa signification. Il s'agit d'une véritable recréation, d'une naissance à travers l'épreuve du feu (au double sens physique et psychique).

> *"déjà, dans le cours des astres, l'acte suprême de la vie animale, l'accouplement est préfiguré. La création même n'est autre chose qu'un acte fécondant. Le sexe est prévu dès l'origine, bien sacré qui maintient la nature entière. Quiconque nie le sexe ne saisit pas l'énigme de l'univers".*
>
> *BEGUIN Albert, L'âme romantique et le rêve, P.67.*

Deux corps face à face
Parfois sont deux vagues
La nuit est océan.

Deux corps face à face
Parfois sont deux pierres
La nuit un désert.

Deux corps face à face
Sont parfois racines
Enlacées la nuit.
Deux corps face à face
Parfois sont deux lames
La nuit étincelle.

Deux corps face à face
Sont deux astres qui tombent
Dans un ciel vide.

Paz Octavio, dans Liberté sur parole, P.19.

Splendeur se dévêt d'une main sans lâcher de l'autre la verge de son compagnon. Tandis qu'elle se déshabille, le feu de la cheminée la couvre de reflets cuivrés. La lueur du foyer se love autour des chevilles de Splendeur et monte entre ses jambes, jusqu'à illuminer son pubis et son ventre. L'eau couleur de soleil mouille sa toison, pénètre entre les lèvres de sa vulve. La langue tiède de la flamme dans l'humidité de la conque...

PAZ Octavio, Le singe grammairien, P.47.

b) Oeuvre.

A partir de là, D. SARRERA "entre en littérature", elle découvre son expression poétique, celle qui fera naître Oeuvre.

L'écriture et l'érotisme sont toujours en relation étroite. En effet, "la pratique du sens est indissociable du savoir que confère non la seule louange mais la connaissance vécue et érigée du corps" (32).

Le corps traverse Le singe grammairien; des scènes érotiques s'enracinent dans le texte, formant des fresques et des apparitions d'une beauté bouleversante; il en est en quelque sorte le levain. La phrase s'amplifie, devenant célébration d'Eros; le verbe s'est fait chair.

1) Erotisation.

Dans Oeuvre, l'érotisme est inquiet, convulsif, nettement incestueux. A l'inverse de l'univers Rimbaldien, où tout se passe "comme si l'érotisme ne s'y acceptait pas encore", comme s'il subissait une condamnation, y entrainait un dégoût" (33), ici les tabous sont violemment rejetés, ainsi que les ritualisations, imposant une forme beaucoup plus "libérée", beaucoup plus moderne de la réalité corporelle.L'oeuvre, une oeuvre Rimbaldienne immergée puis ressortie du bain d'érotisme surréaliste.

La censure symbolique n'existe plus, ou du moins le symbolisme sexuel devient beaucoup plus déchiffrable que dans le Journal.

(32) PAZ Octavio, Le singe Grammairien, préface.
(33) RICHARD Jean-Pierre, Poésie et Profondeur, P.197.

Il se manifeste par la présence d'objets tranchants, de pénètration, comme "l'épée de boue sèche" P.7, qui est une transposition à peine voilée du pénis. Dans toute l'oeuvre, la pénètration est à la fois désirée et refusée, avec angoisse et dégoût; un fantasme de viol scande le texte; la déchirure de l'hymen est redoutée, décrite avec fascination. "Lorsque le voile du temple se déchira, creva de bas en haut, comme une pluie de cendre au goût de soufre et de fièvre P.10, où les fricatives v (voile, creva, fièvre) et f (soufre, fièvre) ainsi que les sonorités liquides (voile, temple, pluie qui reprend la résonance consonantique de temple, comme si ce premier mot avait créé une onde autour de lui) ainsi que le prolongement d'une même sonorité vocallique dans deux mots différents (temple, cendre; goût, soufre...) accentuent l'impression de trouble sexuel que déclenche cette image à la fois brutale et masquée. Quant au pénis, il devient lance, qui "d'un seul coup abolit l'évangile". (fluidité des sonorités). D'autre part, la trépanation (le Chevalier du Trépan n'incarne-t-il, plus ou moins, l'homme dominateur, moins mystérieux et donc moins séducteur que "l'ostiaque" de la première partie auquel D. SARRERA restait soumise en raison de la fascination qu'elle éprouvait à son égard; ici, l'homme n'exerce plus son pouvoir que physiquement, ce qui laisse déjà présager la troisième partie 'l'antrope", l'homme dont on peut se délivrer), la trépanation donc, n'est autre que la transposition, sur le plan cérébral d'une pénètration érotique; enfin l'action alchimique

"de broder le feu à la glace" exprime un désir inconscient de fusion, toute l'alchimie étant "traversée par une immense rêverie sexuelle..." (34).

2) Dévoilement de l'érotisme.

Ce symbolisme au déchiffrage si clair, est rare; en général, les fantasmes s'expriment "à vif", émergent sans qu'aucune censure n'intervienne. (35).

Le fantasme du viol traverse Oeuvre. J'étudierais son sens profond dans le passage consacré à l'ésotérisme. Il s'agit d'être initié par le Rédempteur; les hommes se montrent avides de sensualité violente : "...aux yeux des mâles encore pressés de satisfaire leur soif...P.18, où la valeur dépréciative du mot "mâles" est accentuée par l'hostilité des sifflantes l'accompagnant : pressés de satisfaire leur soif...";

(34) BACHELARD Gaston, La psychanalyse du feu, P. 89.

(35) D. SARRERA est très proche en cela de nombreux poètes contemporains, qui ouvrent la poèsie à tout ce qui constitue la réalité au niveau le plus viscéral : ainsi CHAMBELLAND, CLIFF, hurlant leur faim sexuelle sur un rythme correspondant à la musique rock. Le plus souvent, cependant, ces poètes, loin d'exprimer la joie de l'étrèinte, expriment l'impuissance et la frigidité comme le fera D. SARRERA; ainsi, les hommes du poème de Gabriel COUSIN : Dans un demi-siècle l'an 2000 : "ils sont ardents, mais ne se caressent plus. Depuis leur tendre enfance, l'initiation sexuelle électronique a supprimé le désir. Il ne subsite plus que de rares cas médicaux, d'ailleurs tous très graves.".

le chevalier de trépan, lui aussi, fait preuve de peu de patience : "Il me courbe contre la table et il me viole" P.19. L'extrême banalité du vocabulaire, la simplicité de la coordination par et, soulignent paradoxalement ce geste et le rendent d'autant plus odieux qu'il est noté comme un fait anecdotique et sans importance. L'acte sexuel est souvent dévalorisé; les femmes deviennent objets jusqu'au paroxysme de l'horreur; elles sont tatées par des boucs" au marché, où le verbe "tâter" dégorge toute sa matérialité, toute son épaisseur, solidifié par l'accent circonflexe et par le redoublement de la sonorité dentale "t". Les hommes n'échappent pas à cette dégradation physique. Le Christ lui-même perd sa dignité pour devenir ce corps obscène et ridicule "aux jambes grotesquement écartées", au "sexe mou" de la p.10.

L'obscénité culmine dans la description de la P.16-17, au marché, où le marchand relève les esclaves d'un coup de badine... "Et ces femmes que le soleil a délavées de découvrir en ces caresses immondes un vide suffisant pour leurs muscles grippés et de tendre brusquement la croupe en des clameurs..."; l'infinitif "découvrir", employé à la place d'une forme conjuguée (en l'occurence, d'un présent) renforce le verbe, lui donne un maximum d'efficacité, de relief; il souligne tout ce que l'action de la découverte a d'étrange, de déroutant; la matité des "a" (femmes, délavées, caresses ...puis clameurs) et surtout le "tonique" des sonorités en "k" et "kl", (découvrir, caresses, muscles...croupe ...clameurs) contribuent à faire pénètrer ces clameurs

"La nuit avait couvert la moitié de son parcours. L'amas des cieux allaient à cette seconde tenir en entier dans mon regard. Je te vis, la première et la seule, divine femelle, dans les sphères bouleversées. Je déchirai ta robe d'infini, te ramenai nue sur mon sol. L'humus mobile de la terre fut partout.

Nous volons, disent tes servantes, dans l'espace cruel au chant de ma trompette rouge."

(CHAR René, "Eros suspendu", dans <u>La nuit talismanique</u>".

dans le texte, en quelque sorte, à les rendre tangibles, résonantes. Le vocabulaire s'y révèle appauvri, connoté d'animalité (ex: la croupe); l'univers décrit n'est pas sans rappeler celui de la "foire aux vieux" dans l'Arrache-coeur de Boris VIAN.

Ce qui apparait avec tant de relief dans ce passage, c'est le sadisme des marchands (les propriétaires, ceux qui ont le pouvoir); à ce sadisme fait écho un masochisme presque insupportable : " la beauté de la vierge fouettée jusqu'au délire qui provoque alors en elle d'indicibles amours nocturnes"; la flagellation y est recherchée avec gourmandise et désespoir.

3) Ambiguïté sexuelle.

La sexualité d'Oeuvre reste très ambigüe. Elle est recherche du désir (jouissance d'Antigone, : "elle s'accroupit dans l'herbe et se laisse aller à ses folies créatrices dont le préambule a la forme d'un sexe et dont la conclusion ne se peut lire que dans les étoiles, au moment de leur explosion et de la chute..." P.21; ce qui est remarquable dans ce passage, comme d'ailleurs dans toute l'Oeuvre de D. SARRERA (et déjà à la fin du journal lorsqu'elle s'ouvre à la jouissance, c'est le recours presque constant de l'auteur à la forme pronominale. Les verbes y sont le plus souvent de deux sortes : verbes auxiliaires, lorsqu'il s'agit de rendre l'action transparente, ou verbes pronominaux. Dès la première page, on peut noter : "et elles s'abandonnent";"que la nuit tout entière s'y damne à l'intérieur" P.8; "on pourrait se mettre sur une croix" P.8;"l'aveugle se leva" P.8;"se rasseyant";

l'homme s'est levé P.8; "...que s'acharnait l'enfant malheureux sur mon corps" P.9; je me suiciderai P.15...; Ici, comme c'est le cas le plus fréquent, la forme pronominale rend compte de l'autonomie d'Antigone, de sa volonté de se "prendre en charge", et en particulier d'assumer sa liberté sexuelle. La sexualité y devient expansive (selon la conception surréaliste) et participe à une plus haute créativité, ce que je montrerai à la fin de la deuxième partie.

Cependant, ce désir est aussitôt refusé, anéanti. Un aveu surgit, inattendu : "Je ne suis jamais heureuse dans un acte d'amour" P.22; la virginité est revendiqué comme un idéal : "moi, tout habit jeté, je suis encore vêtue de cette cuirasse que nul jamais ne pourra me retirer : vierge irrémédiable vierge des vierges" P.9.

La construction de cette phrase me semble assez pertinente pour nécessiter une étude approfondie. Elle est constituée d'un syntagme nominal comprenant un sujet et une apposition à ce sujet, et d'un syntagme verbal formé d'un verbe et d'un complément d'objet (indirect, dans le cas présent) lequel complément se creuse, s'approfondit grâce à une proposition subordonnée relative (les relatives étant très fréquentes dans Oeuvre, et contribuant à donner à de nombreuses phrases une structure emboitée regoureusement semblable au système des poupées russes); pour en revenir au syntagme nominal, le sujet "je" est renforcé par une apposition comprenant la forme emphatique du pronom personnel (moi) et un ensemble de mots que leur absence d'article soude en une sorte de locution, et qui impose, de ce fait, une image instantanée et brutale.

La forme emphatique reflète une constante d'Oeuvre : "...c'est de cette enceinte glacée...que moi, je vous adresse ce salut" P.11; "mais moi, je sais la route qui conduit à la fatuité suprême..." P.14; etc...; le pronom indéfini qui est sujet de la relative est lui aussi caractéristique de l'écriture de D. SARRERA. Les adjectifs et les pronoms indéfinis sont en effet fréquents dans Oeuvre (nul, aucun, chacun...) et reflètent l'étonnante absence qui s'exprime dans ses textes. Enfin, la prolifération du mot "vierge", et donc du concept de virginité, fait de ce concept une sorte d'amulette, le détourne de son sens habituel pour le faire entrer dans le sacré. En effet, "la répétition confère aussi au langage une stylisation qui le situe sur un autre plan que celui de la parole utilitaire, comme sont les rites par rapport aux gestes quotidiens et le temple par rapport à la maison; elle le "sanctifie", le force à la solennité et amorce son exaltation au niveau du sacre." (36).

Le désir s'inverse, devient vénéneux; "des baisers" sur ses lèvres fleurissent en moisissure" P.20; (prolifération inquiètante des sifflantes : baisers, sur, ses, fleurissent...moisissure) profondément souillé de mort. La frigidité devient la seule expression de cette sexualité malheureuse : "mais te voilà froide comme statue, ô fille du vide, grande soeur prodigieuse, où mes caresses apprennent mort et font racines..." P.24.

(36) MOUROT Jean, CHATEAUBRIAND, rythme et sonorités dans les mémoires d'Outre-tombe, le génie d'un style, P.64.

Pour remédier à cette paralysie de la sexualité "normale", d'autres formes sont recherchées : le narcissisme : "ma forme puérile...mon sexe répudiant et jamais las"P.22; "lorsque je considère mon sexe rougi par le vent et la marche dans une glace aux contours de pierreries, il me plairait de pouvoir m'offrir au premier venu au nom d'un grand amour", où le son "m" semble incorporer au texte le moi qui poursuit sans cesse son reflet : lorsque je considère mon sexe...la marche...il me plairait de pouvoir m'offrir au premier venu au nom d'un grand amour".(Il s'agit ici d'un fantasme de prostitution, mais sublimé...le verbe aimer est répété avec obstination dans tout le texte).

La recherche de l'homosexualité confirme cette tendance narcissique; à travers l'indétermination sexuelle de l'enfance, la sexualité s'irréalise, se recrée :

> *"Doux enfant femelle que j'aimais en ce pays frigide où naissent des fleurs immobiles, des oiseaux rampants, des hommes sans esprit, cruel enfant femelle (et tu étais mâle cependant mais avec si peu de haine) qui me possédait dans le drap d'ombre, unique enfant femelle qui me conduisait à travers les murs décrépis d'une ville repue de blessures, invisible enfant femelle, tu seras pendu au matin de ma soif, dans ce grand éclairage où la neige pose des croix. Je serai la torche pour te marquer, minute après minute, lors de tes courses exsangues, et tu auras beau crier grâce : tu vivras vieux, si vieux même que les gens te cracheront au visage. Tu seras banni de l'opposition et de la révolte après avoir été le sommet de toute brûlure. Tu ne boiras plus qu'à la gamelle des chevaux, à l'heure où les fermiers se couchent. Tu dormiras sous les arbres sifflants qui éveilleront tes rêves et les feront pourrir en marches forcenées. O terrible enfant femelle, parce que je t'ai aimé, il te faudra mourir de dix mille morts, qui, plus tard, seront l'écho tumultueux de ta grandeur" P.18.*

La multiplication des m (femelle...aimais...immobiles... mâle...murs...matin...te marquer...minutes après minute...mourir de dix mille morts etc...) n'est-elle pas une fois de plus révélatrice d'un narcissisme sous jacent?). Virilité et féminité s'associent, se confondent, en une sorte de transsexualité qui n'a aucune commune mesure avec la "norme sexuelle".

Pourtant, loin d'être rupture, cet érotisme est avant tout recherche passionnée et fièvreuse du contact (selon la conception de BATAILLE) : "calmée sous l'étreinte, la dernière tentative de construction..."dit-elle dans son poème inédit publié par la revue "Dérive" (37); il s'agit de retrouver un ancrage dans un monde qui se dérobe, et pour cela, de le "gouacher".

B) OBSESSION DU CONTACT CHEZ D. SARRERA.

a) Journal.

Dans le journal, cette obsession du contact n'existe pas. Le monde extérieur n'a pas encore de constitance...tout est flottant, comme dans les contes (présence de créatures imaginaires, de personnages de légende : le prince, P.16; la nymphe, P.21; les blonds éphémères P.2...; dès la première page, le style précieux et le milieu archaïque évoqué (avec ses calèches, ses domestiques) accentuent cette impression d'irréalité : "le prince vers lequel elle va" "sur la pointe de (son) souffle..." P.16; les objets de reine, P.18; "O mon prince, dit-elle émerveillée, de quel continent venez-vous?" P.25.

(37) Revue Dérive, N° 9 - 10.

Le style noble, désuet, se confirme au fil du texte.

..."gente sautière" P.30; "les belles dames" P.31; La noblesse y devient symbole, comme dans les contes pour enfants (ce sont des substituts parentaux, comme le démontre Bruno BETTELHEIM (38).

A travers ce choix, l'auteur exprime son angoisse de perdre cette irréalité, ce merveilleux; l'écriture elle-même, parataxique, participe de cette vision enfantine.

Ce climat d'irréalité nait, d'autre part du flou des images, préparée par des sonorités très douces, "arrondies", nasales ou vélaires : "elle glissait de voie lactée en nénuphar"P.44... Peu de "r", des sonorités "pâles", beaucoup de é et è en particulier; tout est souffle, lumière voilée P.2; monde d'espace, sans limites où le corps perd toute opacité; la nuit et le jour, loin d'être deux unités distinctes, passent spontanément de l'un à l'autre : "Mais déjà se couvre la nuit de mille lueurs. Déjà ne survivent que mille lucioles qui mangent et mangent la nuit jusqu'à ce qu'il ne demeure plus que le "jour"P.7. Le jour se prépare dans cette phrase par le jeu des sonorités qui rivalisent de clarté : du mot nuit lui-même, qui scintille de toute sa diphtongaison en "lui", sonorité qui se prolonge dans les mots suivants : mille lueurs, puis se propagent dans le verbe : "déjà ne survivent" et enfin dans l'image des "mille lucioles" qui renvoient à celle des mille lueurs". (lucioles et lueurs, en effet, sont tous deux issus de l'étymon lux, lucis qui signifie lumière en latin).

(38) BETTELHEIM Bruno, Psychanalyse des contes de fées.

Après ces sonorités lumineuses, étrangement, les mots s'assombrissent autour du mot jour tandis que nuit continue à rayonner, solitaire : "(mille lucioles) qui mangent et mangent la nuit jusqu'à ce qu'il ne demeure plus que le jour".

Le flou nait aussi de la présence incessante de la buée, du brouillard : "Ses cheveux étaient cette grande pélerine qu'il nous fallait pour les brouillards"P.24... or, les "brouillards et les brumes" sont "le climat dans lequel, rite de passage, s'opère la transmutation de l'enfance à l'âge d'homme". (39).

La fin de l'enfance est en effet ressentie comme imminente; l'irréalité de ce monde de légendes ne réussit pas à dissimuler la réalité qui se fait jour; or, cette réalité, appréhendée sous forme d'avenir, est angoissante. S'y exprime la peur adolescente de perdre sa singularité, de se laisser enfermer dans des structures sécurisantes :

> *"Pour nous qui désirons des princes sans erreur, des neiges sans un pas, que restera-t-il de nos croyances d'ici dix années? Nous serons vieilles. Nos cheveux seront cassés. Nous serons femmes comme toutes les femmes. Qu'aurons-nous donc engrangé? Nous avons beau dire et beau faire, semble-t-il, nos princes finiront par s'user. Nous les déshabillerons peu à peu, à grands coups de pioche dans notre coeur. Ils seront méconnaissables, et, cependant, nous les accepteront comme un abri à notre amour vieilli, nous qui n'aimons qu'une seule fois, dans l'impossible".*
>
> *P.2-3 .*

(39) JUIN Hubert, Givre, n° 4-5.

"Mais déjà se couvre la nuit de mille lueurs. déjà ne survivent que mille lucioles qui mangent et mangent la nuit jusqu'à ce qu'il ne demeure plus que le jour". P.7.

Pour endiguer le dérobement de ce monde imaginaire, il s'agit de recréer un contact, d'opacifier le concret qui reste seul utilisable. La main prend une grande importance, avec ses possibilités de polissage, de pétrissage; l'action est recherchée sous une multitude de formes; les verbes d'action se multiplient à mesure que le récit perd son aura d'irréalité : mordre, P.15; casser, voler, P.18; courir, P.25; tatouer, P.28; dévaler, courir, briser, P.33... Ces verbes expriment généralement une action violente, provocatrice.

Une autre forme d'action tente de "replâtrer" le texte : il s'agit de la parole, éparpillée en une multitude de dialogues, ce qui théâtralise le Journal. (Dialogues à presque toutes les pages).

Pour gouacher ce monde fragile, à la limite de l'effacement, l'auteur a recours à la tournure superlative et à la répétition; ces deux procédés semblent avoir pour but, en effet, de colmater les brèches qu'agrandissent les nombreux blancs :

"mais déjà...déjà...qui mangent et mangent..." P.7; "les trois fils du templier sont morts", P.13, formule répétée à la façon d'un "mantra", avec fascination; "Seul un cri plus hautement lancé que tous les cris du monde" P.15; dans cet exemple, la pluralité de "tous les cris du monde" accroit, par contraste, la force du cri solitaire.

"Une braise jamais sentie, jamais touchée, une grandeur de flamme demeurée flamme..." P.29; la répétition de l'adverbe jamais met l'accent sur le besoin d'inconnu; la flamme, elle, semble s'allonger, le verbe demeurée devenue participe passé et ayant sens d'auxiliaire favorisant le renvoi du mot flamme à lui-même, son réfléchissement infini.

b) Oeuvre.

Dans Oeuvre, le monde intérieur est extrêmement dilaté (tout en étant d'une concentration maximale); l'intériorité ne s'exprime que dans ses formes ultimes.

1) Recherche névrotique du contact.

Le contact est recherché d'une façon névrotique, grâce à un certain nombre de procédés favorisant "l'expansion sémantique".

La tournure exclamative, fréquemment employée, contribue à donner de la force à la phrase : exclamation contenue entre des tirets ou des parenthèses, apportant une plus grande cohérence au texte sous une apparence de désorganisation syntaxique (trahissant souvent l'intervention de l'auteur) :

"et elles suent de tendresse! et elles savourent un malheur de milliard de siècles!..."

"les idiotes" P.7,

"quelle conscience! P.9

"mais baste!" P.15.

L'exclamation peut aussi avoir une valeur optative;

il s'agit souvent dans l'univers de D. SARRERA d'un voeu maudit :

"Cette femme heureuse au bras vaillant de son homme heureux, mais qu'elle meure donc! que son mari meure!... que tout ce qui est heureux se crucifie!..." P.15.

D'autre part, les mots sont souvent outrés, rétablis dans leur sens premier, éclairés par leur étymologie : terreur P.10; angoisse; haine; P.11; ennui : "Vous périrez par l'ennui car l'ennui est le seul maître de l'océan qui vous fixe et vous guide" P.11, où ennui renvoie à son étymologie latine : "in odio esse", être objet de haine; rage P.24; horreur P.27 etc...; les verbes eux-mêmes expriment une très grande violence : condamner, damner; empoigner, s'acharner; se déchirer, crever P.10; briser, périr; déchirer, arracher (de eradicare : enlever avec la racine) P.13; torturer P.17; cracher déchiqueter P.27 etc...

La plupart du temps, donc, l'action est destructrice, le contact s'établit tyranniquement. Il s'agit de "tout reviser, tout entreprendre, tout embarquer, tout étrangler..." où l'infinitif a une valeur dynamisante certaine.

Mais le procédé de dilatation le plus employé, celui qui donne véritablement à Oeuvre sa structure obsessionnelle consiste essentiellement dans la superlativité.

Cette superlativité prend plusieurs formes : c'est tantôt la répétition obsédante d'une forme, d'un mot;

créateur de "mantras" (40) d'une étrange efficacité : "vierge irrémédiable vierge des vierges" étudié précédemment, où la virginité est comme "creusée" jusqu'à atteindre une profondeur presque inquiètante; elle est "mise en abîme", c'est-à-dire que la virginité essentielle est finalement celle rencontrée bien au-delà des autres formes de virginité; comme si la première virginité (celle que désigne l'adjectif vierge) désignait la virginité superficielle, au fond, puis qu'ensuite la virginité se "mentalisait", ne correspondait plus à aucun repère du physique et moral traditionnel.

"Ce maître enfin maître..."; là aussi, il s'agit d'un pouvoir profond, presque ésotérique; P.7.

"Vous avez tort, 100 fois, 1000 fois tort P.14, où l'adjectif numéral, loin d'avoir une valeur mathématique, donne un équivalent, en quelque sorte, de cette profondeur qui se creuse à chaque répétition du mot.

"La borne des bornes..." P.9; "d'une mort bien plus morte que vous ne pouvez le croire..." P.11, qui prend une résonnancè inquiètante et maléfique.

"Ces mains d'une fragilité à ne pouvoir tenir la <u>hache</u> mais qui sont <u>haches</u> plus tranchantes que toutes les <u>armes</u> du monde..." P.15, où la sonorité <u>a</u>, reprise dans le mot armes, prolonge l'image de la hache; de plus, la chuitante "<u>ch</u>" du mot hache se télescope dans l'adjectif "tranchantes", ce qui contribue à multiplier encore l'image.

(40) Dans la religion bouddhiste, un mantra est une formule qui, par ses sonorités, peut modifier toute une disposition intérieure; il me semble que, sans en avoir vraiment conscience, l'écriture de D. SARRERA a un peu cette valeur incantatoire.

"Ce matin-là, Antigone s'en alla sur la pointe du pied, ce matin-là, Antigone ayant relevé ses jupons afin de faire briller ses genoux au soleil de cette ineffable saison, ouvrit la porte qui donne sur Montmartre et se mêla à la foule des Dimanches. Ce matin-là, Antigone ouvrit les yeux sur un monde sec et trempa ses doigts dans l'eau bénite de la tragédie qui, ce matin-là, atteignait un des sommets de la pensée. Antigone, ce matin-là, sur le bord du fleuve se mit à rire de son rire plus doux que la nuit et plus grave que l'Enfer Et très calmement s'endormit sans un rêve dans la tourbe nauséabonde du parjure. Ce matin-là, Antigone quitta le domicile paternel, jeta la clé dans le Rhône et dans la Saône, et lorsque tout fut net comme une cuisine, le samedi soir, alors elle s'accroupit dans l'herbe et se laissa aller à ses folies créatrices dont le préambule a la forme d'un sexe, et dont la conclusion ne se peut lire que dans les étoiles, au moment de leur explosion et de leur chute. Ce matin-là, Antigone sortit les cheveux en bataille, les bras croisés, les yeux vifs ainsi que des épées et le Seigneur du Trépan (la mort ait son âme!) la regarda s'enfuir, les yeux baignés de larmes. Ce matin-là, oui, ce matin-là, Antigone sortit seule ce matin-là. Et ce fut le commencement du prodige." P.20-21.

Ici, ce procédé structure tout un texte et lui confère une dimension dramatique.

"Ce matin-là" répété 9 fois (P.20) fait ainsi d'un texte banal un texte rituel fascinant, la superlativité verbale est plus représentative encore de l'écriture de D. SARRERA : double temporalité : "mais il ne peut, il ne pourra jamais plus" P.25; triple temporalité : "était sera et il est"... P.7, axe d'une phrase immense où l'apodose et la protase sont approximativement de même longueur.

"Ce grand hivernal drapé dans une langue sèche, porteur de flambeaux mensongers, et qu'un seul coup de patte enverrait rôtir en Enfer, cet escogriffe barbu aux yeux bourrés de poils de bouc - qu'il était beau et nu avec ses bas noirs disant la messe - cet ostiaque rouge des nuits aux draps sableux, ce maître enfin maître de la carence du croire et de tricher, cet homme, plus puissant que l'intérieur d'un oeuf prêt à parfaire l'enfant, plus riche que les tapis de Babel où les dents furent limées de façon différente était, sera, et il est à cette heure où nous prions son nom que nul n'ose nommer par crainte inquisitoire, le créateur du vide où nous logeons nos mains - et elles suent de tendresse! et elles savourent un malheur de milliard de siècles! et elles tombent en feuilles rassies! et elles crient sous l'effet de la trop cuisante brûlure des tenailles! et elles s'abandonnent à des luxures jamais senties par les femmes de Sodome et de Gomorrhe qui ne sont même plus mes petites soeurs (les idiotes!), car cet homme, ce grand hivernal à l'épée de boue sèche, est mon premier rédempteur."

P.7.

. Aucune oeuvre littéraire, me semble-t-il, n'a utilisé avec autant de bonheur toutes les richesses de la superlativité. Certes, on peut relever chez RIMBAUD, une "obsession de la vie superlative" (41), mais cette superlativité reste beaucoup plus superficielle que celle de D. SARRERA. Elle favorise un éclatement vers l'extérieur (à travers une expérience intérieure) alors que dans Oeuvre, *elle permet une descente vertigineuse au plus profond de l'intériorité.*

Un autre procédé pour solidifier le réel et "gouacher" le contact consiste à multiplier les démonstratifs; Oeuvre *est presque entièrement composée d'adjectifs ou de pronoms démonstratifs, qui finissent par tisser un univers à la fois très proche et mystérieux :*

*(41) RICHARD Jean-Pierre, ibid, : "*RIMBAUD ou la poésie du devenir*." P.195.*

"Ce grand hivernal...cet ostiaque rouge...ce maître enfin maître...car cet homme..." P.7; "cette femme heureuse..." P.15; "cette femme née pour la mort..." P.25 etc...; tout le texte est "épaissi" de la sorte.

2) Eclatement de cette intériorité.

Cette intériorité, à force de se tendre, finit par éclater, ne trouvant plus d'autre expression que le cri. Ce cri se répercute dans Oeuvre, rappelant en cela le monde d'ARTAUD (42); il révèle ce qui est au-delà de la parole, le point ultime où l'intériorité, tassée sur elle-même, se projette, éclate en pure extériorité, exprimant la plus vive douleur, le plus grand désarroi, ou l'extrême plaisir. "Ce cri devenu "Mon Pays Malhabile..." du poème, ressemble à celui du nouveau-né, puissant moyen de lutte contre sa détresse respiratoire" (42). C'est le "cri primal" (43), ce cri profondément enraciné dans nos chairs, lié au "traumatisme de la naissance" dont parle Otto RANK : P.9 "J'ai crié si haut alors..." A chaque fois, un adverbe plus pesant prolonge ce cri, l'amplifie jusqu'à ce qu'il retombe comme un couperet : "mon cri est dru comme un poison" (les mots sont monosyllabiques, anguleux). "IO7 fois jeté il avait l'allure d'un être aimé, gorges et poignets coupés". Ce cri a un grand pouvoir destructeur : "Un enfant dont le cri suffirait à rendre sourds des univers" P.20, ou les sons r et s s'interpénétrent savamment : cri, suffirait...rendre... sourds...univers...; le son r introduit une profondeur...

(42)VIRMAUX Alain et Odette, ARTAUD, P.210.
(43)JANOV Arthur, Le cri primal.

le mot "univers", terminé sur cette sonorité un peu grave, semble propager des ondes de plus en plus assourdies; cet assourdissement est créé par la sifflante s qui aspire les "r", les érode l "le cri suffirait à rendre sourds les univers";

"je suis sauvée par mon cri plus terrible que celui de la mouette noire qui, pourtant, accumula sur ceux qui l'entendent les pires déluges de malheurs que l'on puisse concevoir" P.28. Le cri brise toutes les barrières, débloque tous les tabous : ..."avec les normes du bonheur qui sont stupides à faire crier de rage les rochers de Saltaban" P.25 (ici, le son r répété de mot en mot (crier, rage, rochers) précipite le rythme de la phrase - accélère son débit. "Je le piétine et ma joie crie sous les voûtes et les voûtes éclatent" P.29; la répétition du mot voûte fait ressortir le contraste entre "crie" et "éclatent", au niveau des sonorités en particulier,où la briéveté du mot "crie", prononcé d'un seul jet, contraste avec l'ouverture un peu voilée de "éclatent", que la pluralité rend foisonnant, multiple.

3) Techniques d'exorcisme.

Le contact avec le monde extérieur se révèle alors si brutal que pour calmer cette tension, pour la maitriser, il faut chercher des moyens d'engourdissement, de véritables créateurs de somnolence : les rites, par leur lenteur, leur gravité, leur structure circulaire, vont contribuer à paralyser l'élan destructeur. (en psychothérapie, Mira ROTTENBERG n'hésite pas à employer certains rites pour délivrer Dany, petit garçon autistique,

de sa peur du feu.(44).

Dans le Journal sont à l'oeuvre certains procédés d'exorcisme. Ce journal, en fait, n'en est pas vraiment un; cependant, il semble remplir cette mission dont parle BLANCHOT :"le Journal représente pour la suite les points de repères qu'un écrivain établit pour se reconnaitre, quand ils pressent la métamorphose dangereuse à laquelle il est exposé". (45). En effet, il "enracine le mouvement d'écrire dans le temps, dans l'humilité au quotidien daté et préservé par sa date (46).

Dans le Journal de D. SARRERA, précisément, certaines dates à valeur exorcisante P.41-45 rappellent l'intention première de l'auteur. Il s'agit de réintroduire une certitude dans "ce temps ouvert", créateur d'angoisse; en effet, "l'angoisse, c'est le vertige devant le temps ouvert" (47) : "le train pour Paris est à 6h 30 - ne prévenir personne" P.31. La formule volontairement sèche et impersonnelle semble affirmer une volonté de dédramatiser le récit; de même, le rire a une valeur démystificatrice P.31 ainsi que les jeux sur les mots de cette même page : laine/haine - plume/lune.

La même valeur dédramatisante peut être attribuée à la répétition rituelle du chiffre 3. (à partir de la page 30) et surtout aux dessins (humour du chat, P.7) - Cependant, son projet de journal échoue : le Journal se transforme lentement en Oeuvre littéraire.

(44) ROTTENBERG Mira, Des enfants au regard de pierre, P.199-200.

(45) BLANCHOT Maurice L'espace littéraire, P.20-21.

(46) op.cit., P.21.

(47) MORON Pierre, Le suicide, P.82.

Pourtant c'est dans Oeuvre que va s'élaborer tout un rituel pour exorciser l'angoisse intérieure. D. SARRERA emploie dans ce but certains termes familiers ou argotiques, qui tranchent sur le vocabulaire de l'ensemble. C'est le cas d'"escrogriffe" P.7 et de l'expression : "la souffrance ne vaut pas tripette" P.12.

D'autre part, tout un cérémonial ralentit le déroulement du texte poétique : l'ostiaque, "drapé dans une langue sèche", a les gestes solennels et pétrifiés d'un officiant : "107 fois l'homme s'est leve" P. 8-9 - les chiffres 107, si proche du chiffre 108 de la religion bouddhiste (48) ne comporte aucune indication numérique, mais structure une temporalité circulaire. Le rituel numérique construit lentement une sécurité, endiguant la violence, l'encerclant. Le chiffre rend le rite encore bien plus pesant, presque hypnotique.

De nombreuses phrases ont une structure hypnotique dans Oeuvre; leur construction "en éventail" par un système d'emboîtement créée par de nombreuses subordonnées dans la protase ou parfois dans l'apodose, suffirait à la prouver :

(48) Chiffre du bouddhisme analysé à la P. 63 de Zen et Cerveau : "chaqye temple, au Japon, a une grosse cloche qui donne un son sourd. Les jeunes moines l'actionnent pendant zazen. Avant et après chaque coup de gong, ils doivent se prosterner et cela 108 fois.
qu'est-ce que cela veut dire? Cela signifie que les 108 graines de la conscience Alaya, les 108 bomos doivent disparaitre."

"*Lorsque le grand Christ chauve eut 233 fois sauvé sa respiration de l'asphyxie qui, venant de la croix, le hantait, et que ses jambes grotesquement écartées découvrent son sexe mou de collégien à la messe se furent contractées en un premier spasme d'amour, lorsque le voile du temple se déchira, creva de bas en haut comme une pluie de cendre au goût de soufre et de fièvre, lorsque Jean l'apôtre aimé sentit sa gorge emplie des bourdonnements cruels de l'inceste et que la Vierge se coucha dans l'herbe pour connaître entre ses cuisses le doux murmure de cette filiation qui jusqu'à cette heure prévaut sur les Commandements, lorsque l'habit sans couture fût donné à l'aveugle et que l'aveugle le jeta en pâture aux chèvres en rût, lorsque Véronique blottit le voile couvert de crachats et de sang en son sexe de reine, alors s'éleva la voix majestueuse du centurion qui d'un seul coup de lance abolit l'évangile.*" *P.10.*

"*Et lorsque ayant ainsi révélé sa volonté, cette femme laissa courir la mort aux justes galops de sa férocité, et que, noyée déjà dans l'alcôve brunie des rivières, pendue à l'extrême branche de l'arbre de justice, et que, riveraine de climats singulièrement nouveaux, elle pouvait à bon droit se rire de toute nouveauté, et que, charmante elle passait, ô cette petite sotte qui se donnait au monde comme on prend le butin, l'ostie sur ses lèvres torturées, et que l'on se mange soi-même pour la d'une race toujours trop vagabonde, et jamais assez, lorsqu'elle se couchait dans le fleuve et se pendait au bois de justice, donc, alors s'élevait une aube farouche qui, peu à peu, dévorant le champ allumait un langage aux yeux des mâles encore pressés de satisfaire leur soif*". *P.18-19.*

Dans ces deux phrases, l'apodose est courte et détruit par son instantanéité, la pesanteur temporelle secrétée par les multiples "coquilles" des circonstancielles de temps (lorsque...repris par que).

Mais l'exemple le plus caractéristique sans doute, et sur lequel je m'attarderai, se trouve P.11.

"C'est d'une seule âme et d'un seul corps, de cet unique élan qui brise la fronde et terrasse le crâne, emboutit les carreaux, c'est de cette solitude damnée où se rassemblent les corbeaux pourris de l'esprit en déroute, c'est de ce lieu exigu pour nos grandeurs inassouvies où nous avons vu vivre et périr désolé des mondes de bonne volonté aux sources désormais infranchissables, c'est de cette enceinte glacée où nul enfantement n'est possible

(protase)

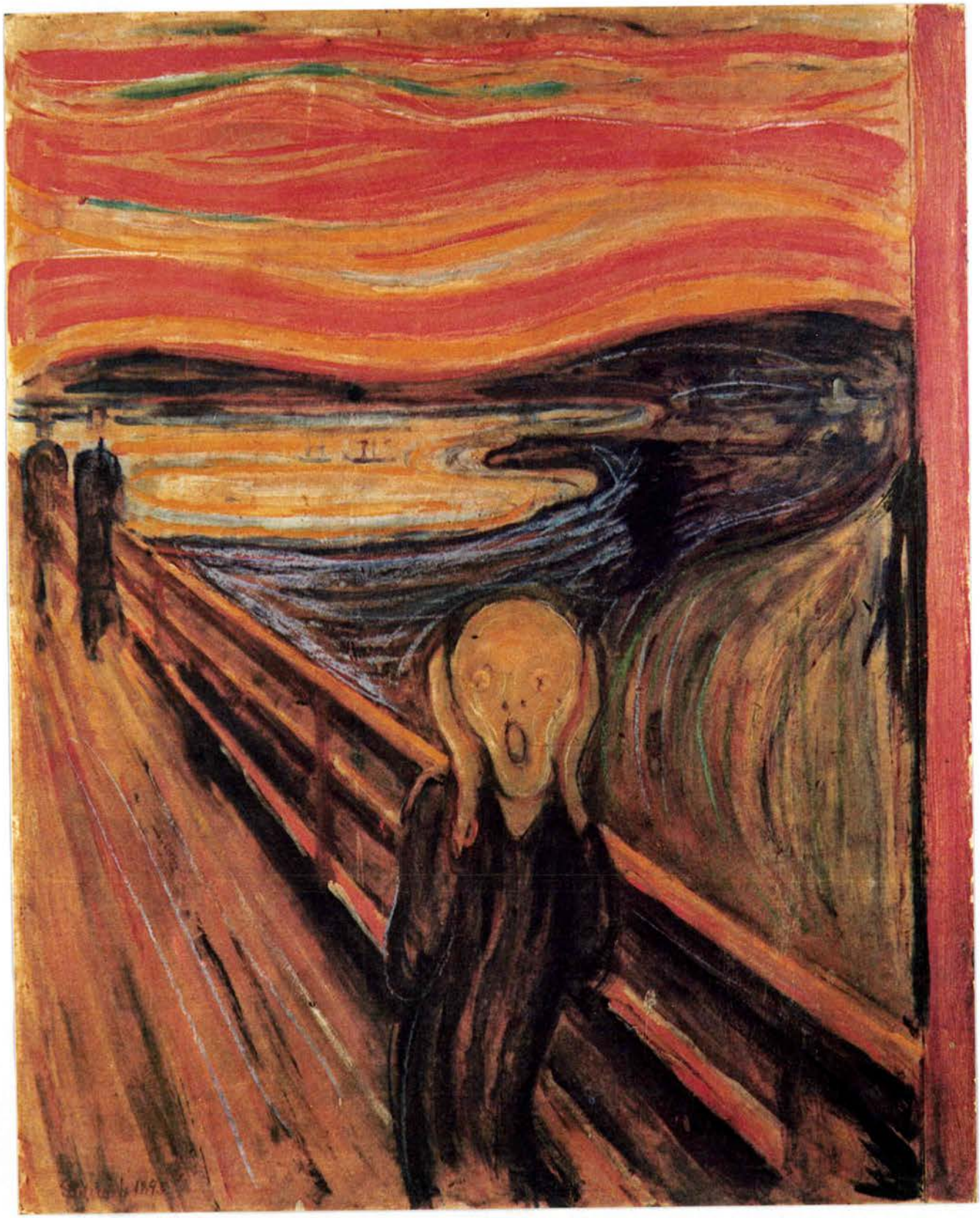
que moi, la fière servante d'une mort bien plus morte que vous le pouvez croire, je vous adresse ce salut, espérant de toute ma foi qu'il vous pétrira de malheurs et vous fera chuter de décadence en décadence jusqu'à l'heure muette des crimes loyalement consentis qui des fantômes que vous êtes fera un monde définitif au silence irrémédiable".

(apodose)

L'apodose et la protase sont rigoureusement symétriques, décrivant un cercle autour de "moi", forme emphatique du pronom je, renforçant le sujet de la principale; cette mise en relief du "moi" accentue l'aspect "prophète maudit" de l'écrivain; protase et apodose forment des "strates", par l'action des relatives surtout, contribuant à ralentir le temps jusqu'à l'immobiliser. Les sonorités de cette phrase reflètent l'extrême complexité de ce monde : sons tranchants et gutturaux répandant un certain malaise : le r, parfois doublé ou aggloméré à une autre consonne : dans corps, brise, fronde, terrasse, crâne...carreaux...; dans l'expression "les corbeaux pourris de l'esprit en déroute", les r se propagent d'un mot à l'autre, entraînant dans ce phénomène d'ondes les voyelles elles-mêmes : ainsi, "ou" de "pourris" et de "déroute", se télescopent, ainsi que "i" de "pourris" et "d'esprit"; bientôt, à travers l'opacité de ces sonorités rauques et inquiètantes qui persistent tout au long du passage,

s'infiltrent d'autres sonorités : des sifflantes, discordantes et hostiles : "aux sources désormais infranchissables"..., où le s pénétre au plus profond du matériel verbal; l'adverbe "désormais", antéposé à l'adjectif très étiré "infranchissable", contribue à rendre palpable cet ensablement du temps à la source de toute opération hypnotique; "qui des fantômes que vous êtes fera un monde définitif au silence irrémédiable", par l'action de la fricative, ainsi que par la répétition continu du son i, de plus en plus affiné, répand, en quelque sorte, le silence et le creuse jusqu'à lui faire atteindre une profondeur vertigineuse.

Oeuvre elle-même devient une entreprise d'exorcisme : D. SARRERA avoue sa dépendance, sa difficulté de s'arracher à l'Anthrope. P.25. Peu à peu, l'écriture l'aidera à émerger, à s'affirmer, à devenir celle qui "dénoue le feu à pleine main" P.27. MICHAUX, conscient de la valeur d'exorcisme de l'écriture, n'en fait-il pas le titre d'un de ses recueils?



Angoisse de Munch.

c) SCISSION DE LA PERSONNALITE

Le rituel déployé ne réussit pas, cependant, à endiguer toute la tension intérieure.

1) Déchirure intérieure.

Cette tension engendre une déchirure; le corps et l'esprit se retrouvent disjoints, dédoublés.

a) Dédoublement.

Dans le Journal, le corps est absent, ce qui a été étudié dans une partie antérieure; lorsqu'il apparait, le plus souvent, c'est sous une forme réduite par le biais de la mutilation physique (poème P.10), de la cécité P.43.

Cette absence du corps, qui ne se dément que dans la dernière scène, crée une certaine harmonie, ce que reflète la construction de la phrase (beaucoup plus brisée et irrégulière dans Oeuvre, où l'équilibre entre l'apodose et la protase est rare); on ne peut parler d'une déchirure entre le corps et l'esprit, mais d'un dédoublement, d'une pulvérisation de la personnalité. Ce conflit entre le moi et le sur-moi se reflète dans la graphie, qui est irrégulière, ambigüe... tantôt arrondie, tantôt pointue...oscillant entre une puérilité d'écolière et unè maturité lourde d'angoisse. (écriture baclée, presque illisible, trahissant un grand désordre intérieur, P.18). Cette écriture témoigne cependant d'un dynamisme vital P.9 non d'une crispation, comme celle de PROUST, par exemple, dont Suzanne BRESARD donne une reproduction dans son livre (49). Elle reflète l'ambiguïté fondamentale de toute son oeuvre, En effet,

(49) BRESARD Suzanne, L'écriture, empreinte de l'homme. P.8.

l'univers poétique d'un écrivain se trouve approfondi par l'examen de son écriture (dans sa forme graphique). "Je préfererais voir mes écrits photographiés plutôt qu'imprimés car la typographie détruit l'écriture, chose charmante, vivante et pleine de caractère", déclare NIJINSKY. (50)

Pour remédier à cette pulvérisation de la personnalité, D. SARRERA tente d'écrire un journal, donc d'aimanter chaque élément de cette personnalité vers un même centre. Or, ce journal ne parvient pas à se constituer. Le moi se dérobe, refusant de se laisser encercler. De nombreuses introspections prouvent l'effort de conquête, d'unification, en même temps que l'indétermination de la personnalité : "O volage oiseau de moi-même" P.8; l'oiseau est ici symbole comme chez PREVERT, d'une aspiration à la liberté, à "l'apesanteur". L'auteur s'observe de l'extérieur, tentant de se détacher d'elle-même. C'est ainsi qu'elle se désigne par le terme "sorcière" P.21 ou "vieille bigote", ou "voleuse" P.35 : "Voleuse, oui voleuse...suis la filière, petite..."; ou elle se désigne simplement à la troisième personne : "elle a les cheveux d'une adolescente et ses yeux sont ceux d'une femme" P.28, où se révèle la complexité de cette personnalité adolescente : "et Danielle, toute petite en son lit de feuillage, de ne pas savoir pleurer" P.30; elle se montre ironique à l'égard d'elle-même : "quel monologue! je me parle et je m'écoute!" pour échapper à son "moi", elle multiplie

(50) Citation mis en exergue dans <u>*l'Ecriture, empreinte de l'homme*</u>*, P.8.*

les masques, les déguisements, ou s'incarne dans des personnages mythiques (Antigone, Ophélie...) Antigone, surtout, exprime son propre refus des contraintes, son désir de liberté (son affirmation de la liberté va j'usqu'au refus de l'âge adulte, au refuge dans l'enfance : le rêve de la poupée de soie, P.7, représente le rêve enfantin de câlinerie, de protection, de tendresse... de même ses dessins réaffirment le merveilleux de toute enfance). Pour conquérir son autonomie, elle rêve de gestes provocateurs : geste symbolique de casser les vitres, par exemple...; "casser les vitres", n'est-ce pas traverser l'enfance, accomplir ce qu'Alice accomplit en "traversant le miroir"? Ce geste n'a-t-il pas, en quelque sorte, une valeur initiatique?

D. SARRERA, d'autre part, rejette l'autorité paternelle : "Ils sont têtus comme l'est mon père. Ils n'ont que leur petit ordre sur les lèvres" P.18. Elle rejette toutes sortes d'ordres, de sécurités, choisit l'errance : "Adieu Paris; je suis un pays libre au milieu de ta colère" P.36 ou le voyage intérieur, à l'aide d'un radeau "pour mener jusqu'à nous-mêmes" P.42. Ce voyage intérieur l'obsède, ce que confirme la répétition du verbe "être" à presque toutes les pages du <u>Journal</u>.

Malgré sa fascination pour l'enfance, D. SARRERA ne cherche donc, à travers son journal, qu'à en émerger, à s'en affranchir. Ses dessins lui servent de tests, ils lui permettent de se situer, d'observer ses projections inconscientes (angoisse exprimée dans le premier dessin : le visage, seul, se détache, avec, en gros plan,

les yeux; cette angoisse est contenue dans d'autres dessins, en particulier dans celui assez effrayant, vampirien, de la p.33, où la dentition est l'élément essentiel, avec tout ce que cela peut symboliser de voracité, de boulimie.)

La rencontre amoureuse, d'autre part, constitue un "test" : on y sent une véritable obsession de l'amour, en conflit avec un grand besoin de liberté, d'où sa peur des "oiseaux où germe la distance incalculable d'être aimé".

Cette rencontre peut prendre un aspect beaucoup plus érotique : relations incestueuses P.18 s'exprimant à travers les symboles des contes pour enfants (voir le chapitre de la 2ème partie sur l'obsession du contact); le monde des éphémères est d'ailleurs parfois rejeté, à cause de leur peu de densité charnelle : "Mais qu'avons-nous à faire de vos chutes endiablées... Monsieur, Monsieur, mon coeur est doux comme une pierre sucée par la mer depuis 1000 ans. Un beau jour, il finira invisible" P.2 où s'exprime avec farce le désir d'une relation plus concrète. (Les sonorités elles-mêmes sont arrondies, érodées : prédominance du m dans Monsieur...mon coeur...mer, Mille ans...).

Cet érotisme, loin d'être éclatement vers l'autre, devient un moyen de se transmuer, de remodeler le moi, ce que confirme le passage final P.47-8 où beaucoup de verbes sont pronominaux : "Je m'épanouissais en chant de coq total... Je m'ouvrais au large...";

"Etre aveugle à jamais en cette fusion, s'anéantir en son spasme!" P.48; (on retrouvera ses verbes pronominaux, en très grand nombre, dans Oeuvre.)

De plus, à propos de ce que recherche D. SARRERA dans l'inceste, on pourrait dire, comme pour ARTAUD, que "ce qui l'interesse dans l'inceste, ce sont les possibilités de cataclysme qu'il recèle, les chances d'un bouleversement spectaculaire et radical qui obligent à en revenir à une sorte d'état primitif, de stade antérieur à l'apparition de la civilisation." (51).
(Oeuvre)

Le dédoublement va s'accroître et prendre des proportions inquiètantes dans Oeuvre où l'on voit apparaître une véritable schizophrénie.

Le corps est présent, plus opaque que dans le journal où n'affleure aucun "physiologisme". Toutes les parties y figurent : la tête, la nuque P.12; les bras, les mains, les aisselles, la poitrine, le ventre P.20; les jambes, les cuisses, le sexe P.11-12; dans le visage, on trouve la langue P.7, les yeux, les lèvres, le crâne P.19, l'oreille P.15; la salive : "ma salive désormais répandue dans tes veines" P.26.

Ce corps, cependant, est souvent pris de spasmes P.10 crispé, oppressé, déformé. Il s'affirme comme restreint, souvent mutilé.

Le Christ, représenté d'ordinaire avec de longs cheveux, est ici chauve; le regard de l'auteur est troublé, son strabisme inquiète, lui donnant un pouvoir destructeur. Le monde d'Oeuvre porte en lui-même une étrange infirmité : "la ville n'a pas de maisons -

(51) ARTAUD Antonin, ibid, P.310 (citant LEVI-STRAUSS, la prohibition de l'inceste).

femmes et hommes ont les mains coupées. C'est obligatoire... P.12-13;

"Ils sont sourds et aveugles, sans bras et sans jambes, ils sont muets, même" P.8. Le corps est nommé dans toutes ses parties, certes, mais pour y être annulé par la suite, ce qui fait retentir l'absence d'une manière plus inquiètante encore.

Cette mutilation est recherchée, provoquée : "107 fois jeté, il avait l'allure d'un être aimé, gorges et poignets coupés" P.9 (le "é" est tranchant, décisif; contrairement au "e" ou même au "è", il ne laisse aucune place à la rêverie; ici, sa répétition : jeté... aimé...poignets coupés...reproduit l'instantanéité de la vision); en effet, la mutilation est immédiate, provoquée par l'éclair du cri; certains rites, d'autre part, comme "le signe du feu" ont le pouvoir de métamorphoser un "être noble" en un vulgaire vieillard aux dents rassis, aux yeux chassieux et à la démarche claudicante".

Par son sadisme, Oeuvre se rapproche des Chants de Maldoror; on y retrouve cette création mutilée qu'exalte LAUTREAMONT, mais avec beaucoup moins de cynisme et de provocation. LAUTREAMONT agresse le lecteur, l'obligeant à être complice, l'engageant profondément dans une relation d'humour ambigüe. Cet humour enraciné au texte des chants, qui en est la trame, pour ainsi dire, est fondamentalement absent, me semble-t-il d'Oeuvre.

Dans ce texte, loin de se tourner vers le monde extérieur, la mutilation est presque toujours mutilation de soi à travers l'autre ou automutilation : "Il nous appartient, pour sauver notre main, de brûler notre main, pour sauver notre langue d'arracher notre langue" P.12

où la répétition de "main" et de "langue", ainsi que l'enchainement rigoureusement parallèle des propositions infinitives, rendent compte des efforts de la volonté pour parvenir à la décision de la mutilation.

"Il vous faudrait des lèvres déjà mortes, des mains déjà brulées, des yeux déjà creusés, et cette apparence de fille de rien que je possède depuis la mi-carême..." P.17.

Un procédé très courant dans Oeuvre consiste à transposer un participe passé dans la catégorie "adjectif". Ici, cela permet de laisser l'action se dérouler sous nos yeux; on assiste à une métamorphose (à travers brulées et creusées essentiellement) en même temps qu'on constate un état. Ce procédé est d'autant plus approprié ici que l'automutilation est proclamée comme moyen de s'agrandir, et même de se diviniser (ce qui exige une action métamorphosante préalable).

En effet, ce corps mutilé finit par se transformer jusqu'à devenir autre chose que lui-même. Il prend un caractère abstrait, mental (52) : "le corps que nous étreignons est un fleuve de métamorphoses, une division continuelle, un flux de vision...le corps est le lieu de la disparition du corps" (53).

Cette disparition s'accomplit dans l'univers de D. SARRERA : "Je l'attache au lit et je l'épuise, non avec mon corps, non avec mes mains, non avec mes lèvres, mais avec mes yeux dont le strabisme est tel que la nuit tout entière s'y damne à l'intérieur." P.7-8.

L'initiation sexuelle, grâce au dérobement progressif du corps (non un dérobement global, mais un dérobement successif; "non avec mon corps, non avec mes mains..."; les contours ne sont appuyés que pour en mieux effacer les traces) l'initiation sexuelle se métamorphose en intiation

(52) Dans "Et sois cet océan"... de Tristan CABRAL, nous retrouvons ce caractère "abstrait" du corps.

Exemple de poèmes :
cours élémentaire, P.67.

"Je marche dans mon corps
je couvre mon visage au point de le quitter
je ne dirai mon nom qu'à ceux qui vont partir
et je ne veux finir que dans un coin de nuit
avec mon vieux plumier d'école."

(ou encore, P.89)

"J'ai vécu comme en rêve parmi des yeux sans jour,
nos regards se croisaient dans le même silence
ce soir un mort m'attend dans toutes les maisons
vous trouverez mon corps à la fausse gare
de Treblinka..."

Tout l'univers poétique de CABRAL, d'ailleurs, rappelle étrangement, par cette absence, l'univers de D. SARRERA.

(53) PAZ Octavio : Le singe grammairien, P.142.

spirituelle; les yeux, mise en très gros plan par les deux subordonnées finales, envahissent tout l'espace; le corps, au plus profond de l'amour physique, se transcende en esprit, en pure lucidité. Aucune épaisseur charnelle ne trouble cette expérience. Le regard lui-même est plutôt symbole que présence, par son intensité même.

Cette véritable transmutation alchimique peut s'opérer par le pouvoir du cri (dans le chapitre B) de cette deuxième partie, j'ai étudié son pouvoir destructeur). "Mon cri n'est point de ceux qui sentent la dent et la salive, le palais et la langue" P.9; ici, le cri efface, en quelque sorte, toute la réalité physique de la bouche, selon le même procédé que précédemment : il s'agit de "gommer" la dent, puis la salive, le palais et enfin la langue, donc de dissoudre totalement l'image,élément par élément. Les mots, très denses, permettent une efficacité maximale : "mon cri est drû-comme un poison". (sonorités vocalliques aigües : cri, drû).

Ce corps, donc, totalement abstrait, se fige en statue. La frigidité devient la seule manifestation possible de la réalité corporelle, cette frigidité que "nous commençons à sentir le jour même de notre naissance" P.13. L'érotisme est totalement désincarné.

"...pour connaitre entre ses cuisses le doux murmure de cette filiation" P.10 où le corps n'est plus qu'instrument de la légalité; la féminité est de pierre : "Vous qui voulez séduire,ô mes pierreuses,..." P.9. La nudité charnelle s'avère impossible.

Le corps est donc absent, comme dans le Journal,

mais d'une manière plus radicale, plus irrémédiable, dans la mesure où son absence est l'enchainement dialectique d'une présence opacifiée jusqu'à l'obscénité. Cette absence de corps va enfermer Oeuvre dans une véritable structure schizoïde.

L'intériorité va se fissurer, se fragmenter, ce que révèle la phrase multiple, "en écheveau" d'Oeuvre, en opposition avec la phrase du Journal (pour exprimer ce simultanéisme, l'auteur aura recours à une temporalité elle-même plurielle, ce qui sera analysé ultérieurement). Cette fissuration se retrouve dans son poème où de grandes barres séparent des "ilôts" de poésie à la dérive.

Le texte d'oeuvre en lui-même est dense, peu troué... plus aéré cependant que les Chants, à la structure beaucoup plus oppressante; il est formé de trois fragments qui semblent correspondre à trois stades de l'évolution poètique de l'auteur : l'ostiaque est le moment de la fascination, ce que traduit le choix d'un terme formé sur un étymon latin et gardant une résonnance secrète, presque ésotérique; le Chevalier du trépan est le moment de la confrontation avec "le réél", c'est à dire avec le système patriarcal, "l'ordre phallocratique"; l'anthrope, enfin, est le moment de la création de soi, du refus de tout compromis; l'ensemble du texte découpé ainsi (sa progression correspondant au déroulement dramatique d'une pièce de théatre classique) est compact, composé de blocs, non de pointes ou d'éclats, comme c'est le cas par exemple dans Poteaux d'Angle, un des derniers recueils de MICHAUX (54), où chaque affirmation

(54) MICHAUX Henri, Poteaux d'angle.

"Mille Soleils dans mon corps. Mille Soleils dans la mort. Accouche - moi, tiens mon pied jusqu'à la déchirure, tiens mon pied jusqu'à l'impossible guérison, tire-moi hors de ma prison. Je me suis engagée dans le boyau étroit de la naissance. Mais je ne peux pas traverser son vagin, distendu, désastral. Il va se rompre pour m'empêcher de naitre et me garder toujours entre ses pierres. Je ne peux traverser les barreaux de son corps. Ses cuisses sont si serrées qu'elles me font mal. La peau se déchire et je ne peux retourner dans la matrice. Une rivière de sang s'accumule contre mon corps et me suit. Accouche-moi, fais-moi naitre. Elle me serre si fort que j'étouffe. Voilà des années que cela dure. Cet accouchement sans fin. Mille soleils dans mon corps. Mille soleils dans la mort. Les spasmes de mon ventre déferlent sur moi comme des vagues..."

HYVRARD Jeanne, Les prunes de Cythère,
P. 140 - 141.

est entourée d'une couche de silence. La poèsie de D. SARRERA craint le blanc, et se recrée autour des "trous". Les phrases qui composent ce texte sont des "phrases araignées". Rien de comparable avec le verset Claudelien, gonflé de sérénité, reflétant une profonde unité; rien de comparable non plus avec les poèmes d'ARTAUD, flèches acérées qui, par un effet de boomerang, ne blessent que leur auteur.

Dans l'univers poètique de D. SARRERA, les phrases s'enroulent en écheveaux : c'est le cas de la phrase P.11 où le moi est comme invulnérabilisé par les innombrables "coquilles protectrices" qui le cernent (j'ai annalysé cette phrase précédemment); parfois, au contraire, le moi éclate en une multitude de "moi" : et que noyée déjà... et que, riveraine de climats singulièrement nouveaux... P. 18 - 19. (phrase citée précédemment).

Or, dans ce phénomène d'éclatement, explique LAING, "l'un des fragments du moi semble généralement garder le sens du "je". L'autre"moi" peut alors être appelé "lui" ou "elle" mais ce "lui" ou cette "elle" est toujours moi...". Cependant, chaque fragment "considère les autres fragments comme des sortes de non - moi." (55).

Au niveau du texte, l'oscillation entre le moi et le "double" se traduit par une grande ambigüité pronominale.

La première personne est celle qui figure le plus fréquemment dans Oeuvre (sous la forme de pronoms personnels ou de pronoms et adjectifs possessifs) :

(55) LAING Ronald d., Le Moi divisé, P. 142.

"mon premier rédempteur, je l'attache au lit et je l'épuise, non avec mon corps, non avec mes mains, non avec mes lèvres (je demeure à distance)... P.7;

"d'une femme telle que moi...P.9; "Moi, tout habit jeté, je suis encore vêtue... où le sujet est renforcé par le pronom emphatique apposé. P.9. "Mais moi, je suis la route..." P.14; "mon fardeau et non le sien, non celui des autres, mais le mien et le mien solitaire" P.26; le pronom possessif "le mien", répété avec obstination, d'autant plus "marqué" qu"il est distingué du "sien" et des "autres", renforce l'idée de possession indiquée par l'adjectif possessif initial, érigeant le moi comme seule réalité possible, ce que confirme l'adjectif "solitaire".

Cependant, le je ne s'affirme que pour ensuite se défaire, "se distancer" plutôt, l'auteur se désignant alors à la troisième personne.

"Cette femme heureuse au bras vaillant de son homme heureux, mais qu'elle meure donc!" P.15;

"la plus pure enfant que le monde ait porté P.17... etc; le je lui-même, employé avec insistance (passage de la P.8), loin de "gouacher" un être, le dilue : "vous pouvez toujours tenter de me nommer mais, autant être franche, vous ne pourrez jamais me nommer, car je suis absente au sommet de l'absence".

ECRITS.

"Mes abdominaux trop faibles pour soulever mes jambes de plomb, jambes du monde - Ce quelque chose d'assassiné en moi et qui saigne. L'écriture renversée des profondeurs. Le Bateleur momentané - Vitres brisées de demeures vides à mon nom. - Calmée sous l'étreinte, LA DERNIERE TENTATIVE DE CONSTRUCTION, sous toute flèche morte - Isolée de la grandiloquence du sexe. Nu incroyable où le givre se fixe - Comme un homme aveugle cherchant Noël (taxi! taxi!) abandonné de tout semblable. Fleurs de son ventre à l'abri de moi, en tes forêts silence.
CE CRI DEVENU MON PAYS MALHABILE

d'où

reviendra la nuit?
Et dire que des imbéciles ont fiché des flèches dans les étoiles! Nous qui devons toutes les arracher, désormais, à coups de pieds, à coup de dents, pour réparer le strabisme de l'univers...
Les outils rouillent au moindre contact de mes membres acides. Les rues se barrent et les coffres se vident. Plus je cherche, mieux se perdent les cartes
"JE TITRE A BLANC".

On pense à CABRAL, de nouveau :///

"Une femme d'autrefois m'a laissé naitre un jour
à même une mort lente
et depuis lors
je me suis appliqué à m'effacer de vivre
j'ai fait du feu de mon visage
et je ne quitte jamais tout ce qui me détruit..." (56

Je, pure conscience, se sépare du corps... La rupture du corps et de l'esprit s'accomplit. L'impuissance devient le résultat logique de cette rupture :

"Il me viole.

Durant ce temps, je lis l'Evangile de St Jean" P.19.

"Mais je ne suis jamais heureuse dans un acte d'amour. Je fais semblant de l'être pour que l'autre le soit" P.22.

Le monde de D. SARRERA, comme celui de Francis GIAUQUE (57) résonne d'une étrange déchirure, d'une dislocation originelle.

Cette rupture du corps et de l'esprit n'a plus aucune ressemblance avec le dédoublement du Journal; Ici, le sur-moi a éclaté, débloquant tous les tabous, révèlant l'être dans son "insécurité ontologique" (58). Le moi est fondamentalement "schizé", ce qui crée une impression d'étrangeté au monde semblable à celle qu'éprouve IONESCO dans Notes et contre-notes (59) :"vous croyez connaitre, mais vous êtes en pénitence, le visage tourné contre le mur" P.17. ..."et tu t'obstines à me nommer de tous les noms du monde, comme si je pouvais être le lit inverse de ton rêve, comme si je n'étais pas déjà défunte et rouillée" P.26.

(56) CABRAL Tristan, Et sois cet océan!, P.9.

(57) GIAUQUE Francis, présenté dans Les nouveaux poètes maudits, choisis par A. BRETON

(58) Expression de LAING Ronald D. dans le moi divisé, op. cit.

(59) IONESCO Eugène, Notes et contre-notes.

b) Désorganisation temporelle.

Dans cet univers fondamentalement "schizé", le temps lui-même exprime l'éclatement, l'impossible unité. Les temporalités jaillissent, multiples, entremêlées.

Présent, passé et futur s'interpénétrent, se confondent; cette masse temporelle confuse s'oriente malgrè tout vers le futur, comme dans l'univers Rimbaldien, beaucoup plus limpide, beaucoup moins hésitant; cet univers, en effet, comme l'a étudié Georges POULET, est à la fois bondissement (ce qui se traduit par une très grande pratique de la phrase exclamative) et éclaboussure, giclée... (60)
dans Oeuvre, on trouve une plus grande gamme de temps verbaux : passé simple, "ce signe opératoire par lequel le narrateur ramène l'éclatement de la réalité à un verbe mince et pur, sans densité, sans volume...", "expression d'un ordre" (61), assez rare, cependant, à l'inverse du présent, temps du rite, le plus souvent (P.8) ou du passé composé, temps par lesquels "la littérature devient dépositaire de l'épaisseur de l'existence, et non de sa signification" (62). L'imparfait est également employé, le conditionnel, doué d'un coefficient d'irréalité, l'infinitif, et très largement le futur, à valeur prophétique :

"Je flamberai...P.10. "Je me suiciderai..."; par conséquent, il existe dans Oeuvre une grande ambigüité temporelle.

(60) POULET Georges, op.cit.
(61) BARTHES Roland, Le degré zéro de l'écriture, P.26.
(62) op.cit.

Ces temporalités semblent jaillir l'une de l'autre, se métamorphoser instantanément l'une en l'autre, ce qui donne naissance à une nouvelle temporalité, plus élastique, plus "ouverte" : "doux enfant femelle que j'aimais en ce pays frigide où naissent des fleurs immobiles, des oiseaux rampants, des hommes sans esprit, cruel enfant femelle (et tu étais mâle cependant mais avec si peu de haine) qui me possédait dans le drap d'ombre, unique enfant femelle qui me conduisait à travers les murs décrépis d'une ville repue de blessures, invisible enfant femelle, tu seras pendu au matin de ma soif dans ce grand éclairage où la neige pose des croix."
Cette phrase éclatée, démultipliée, lancée dans une multitude de sens, jaillit dans toute sa complexité grâce à la vitesse avec laquelle le passé s'éclipse, faisant place au présent, puis au futur. Le passé est refoulé; le futur est projet, recréation; il s'intègre aux autres temporalités; le présent est traversé, "crevé" par ce temps plus dynamique, dans une sorte de viol symbolique. Une extrême porosité caractérise ce paysage temporel, menaçant tout le texte poétique (dans le poème, les temporalités ne s'enchevêtrent pas; les verbes rares, sont au présent, ce qui les rend plus anguleux, tranchés).

c) *Folie, démence, perte de soi.*

> *"Il est possible que les mêmes processus psychologiques qui donnent naissance aux hantises morbides se retrouvent dans la genèse des visions poétiques. Mais le psychanalyste, dans sa prétention à guérir le poète de sa poèsie et à lui épargner l'échec, oublie simplement que le poète est celui qui, utilisant à d'autres fins ce qu'il y a de commun avec le névrosé, arrive à couper le fil qui retient en lui l'image : dès lors, elle est autre chose."*
>
> (*BEGUIN Albert, L'âme romantique et le rêve, P.XVI, introd.*)

L'oeuvre de D. SARRERA, pétrie d'exigences, entretient avec la folie un rapport étroit, comme toute oeuvre profondément littéraire. En effet, "il existe entre littérature et folie un rapport obscur mais constructif; ce rapport tient à ce qui les barre, à ce qui les voue l'une à l'autre au refoulement et au démenti." (63)

Dans le Journal, la référence au mythe d'Ophélie prouve la fascination de l'auteur pour la folie; certains fantasmes émergent, comme celui de la "fillette aux 100 regards" P.27-28 où le chiffre 100, affine la lucidité jusqu'à lui donner une résonnance inquiètante.

Cependant, la folie ne trouve son expression qu'à travers Oeuvre, monde où les hommes sont condamnés à la lucidité; le thème du regard domine Oeuvre : ..."mais ses yeux jouent depuis longtemps, depuis toujours, avec le blanc des murs où l'on écrit des mots qui ne veulent rien dire" P.17.

Contrairement au regard d'ELUARD, limpide et fécondant, celui-ci est toujours lourd d'angoisse, surhumain. La folie s'y exprime aussi par le rire, un rire hystérique:

"que morte je deviens en éclatant de ce rire qui qui fait dire aux parents que les enfants sont des idiots" P.16 où les sonorités en cascades reproduisent phonétiquement le rire; l'enchainement des mots est précipité, aucune virgule ne le "freine"; le i de "rire" se répercute dans le mot "dire" qui a sensiblement la même résonnance, puis on le retrouve dans le dernier mots : "idiots"; les deux dernières sonorités de "éclatant"

(63) FELMAN Shoshana, La Folie et la chose littéraire, P.15.

sont reprises dans "parents", qui à son tour trouvent un écho dans le mot "enfants".

Cette expérience de la folie s'avère cependant créatrice, dans la mesure où elle est "mode de connaissance transgressive" (64).

Ainsi, Antigone se laissant aller à ses "folies créatrices" dont le préambule a la forme d'un sexe, et dont la conclusion ne se peut lire que dans les étoiles, au moment de leur explosion et de leur chute" P.21. La folie devient alors véritable méthode d'exploration poètique, rejoignant en cela l'oeuvre de RIMBAUD, où "le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné déréglement de tous les sens" (65).

Chez D. SARRERA, la quête d'identité qui constituait le Journal s'est transformée en un véritable "pétrissage d'être", et en même temps, en un éclatement; le verbe être foisonne, volontairement employé pour traduire un certain manque fondamental. Avec la violence d'ARTAUD, mais d'une façon plus construite, plus dégagée de la sensibilité (pas de points de suspension comme dans les textes d'ARTAUD), Oeuvre est obsession d'identité. On pense à l'effort désespéré d'André BRUN : "la valeur des pierres taillées s'étiole sur les taches blanches des pages carrelées/ Je suis à la recherche du dernier exemplaire de la vérité. Il doit bien trainer entre la revue des pas perdus et celle des faux témoignages"... (66).

(64) op.cit, P.73.

(65) RIMBAUD Arthur, Poésies complètes, P.220.

(66) BRUN André, cité dans les nouveaux poètes maudits, P.51.

A sa lutte pour émerger à travers l'amour, dans son poème douloureux où il ne cesse d'interpeler Aline : ..."mon corps est désormais parcellaire, nous étions l'un dans l'autre comme le soleil qui perce les nuages, nous étions l'un dans l'autre jusqu'à l'ultime agonie..." (67).

"Je n'ai de toi que l'hallucination d'une auréole, d'une chevelure"; on pense aussi à Mary BARNES qui, dans son voyage à travers la folie, cherche elle aussi l'opacification à travers l'oeuvre artistique; ou à Jeanne HYVRARD, cette femme martiniquaise enfermée en Hôpital psychiatrique et qui tente de s'arracher à l'oppression en lui substituant la violence de son écriture (68). Il s'agit dans toutes ces expériences picturales ou poétiques d'une véritable "accouchure" pour reprendre le titre d'un texte de François AUBRAL (69).

(67) op. cit. P.64.

(68) HYVRARD Jeanne, auteur de plusieurs ouvrages à l'écriture bouleversée, dilatée, d'une extrême intensité poétique. Parmi ces oeuvres, Les Prunes de Cythère, ou Mère la Mort (Ed.de minuit) etc...

(69) AUBRAL François, Accouchure.

2) Imprégnation chrétienne.

Le Christianisme contenu et violemment rejeté d'Oeuvre favorise le dédoublement de la personnalité qui conduit à la schizophrènie la plus angoissante.

a) Le Journal.

Dans le Journal, quelques allusions à la chrétienté rappellent la formation religieuse (probable) de l'auteur, mais la religion n'est pas prise dans la trame du récit. Elle reste "ajoutée" au texte. Ces allusions seraient plutôt empruntées au catéchisme de l'enfance : chiffre trois évoquent la trinité de la relìgion chrétienne, thème de la résurrection; monde d'anges et de diables : "les chutes endiablées" P.2; allusion à la conscience, au remords; Dieu est à peine évoqué; quelques allusions, rares, sont faites à la religion islamique (Mohamed, le sacrifice). mais il s'agirait plutôt d'une divinité païenne idolatrée : "Dieu tressé de ta pagode" P.8; le totem; les objets -talismans.

b) Oeuvre.

Par contre, Oeuvre est imprégnée de christianisme, malgrè la tentative de l'auteur de s'arracher à cette fascination, à ce christianisme qui pétrit jusqu'à son vocabulaire; elle s'en exorcise par le blasphème, la provocation, divinisant le refoulé de cette religion jusqu'à constituer une véritable "secte satanique.

On retrouve dans Oeuvre l'ambigüité des textes de LAUTREAMONT et de RIMBAUD à l'égard de la religion : d'une part, une évidente fascination; d'autre part, une tentative pour s'arracher à cette fascination par

la dérision, l'obscénité, la cruauté. Cette même cruauté est présente dans le poème de MICHAUX intitulé "Mon roi" (70).

1) Fascination.

L'univers poétique de D. SARRERA est "imbibé" de sources chrétiennes. Son vocabulaire est celui utilisé par la religion dogmatique : l'enfer, l'hostie,le sacrifice, le salut.

"Je flamberai au moment de ton salut" P.10; condamner, blâmer; la pénitence, la chute P.25, la faute originelle, l'Evangile P.27, la messe P.7 le péché P.15 etc...

Oeuvre est un texte de célébration P.7; la structure de la première phrase, étudiée précédemment reproduit le déroulement d'un culte : "ce grand hivernal... cet escrogriffe barbu...cet ostiaque";

Les démonstratifs fabriquent progressivement un piédestal à cet ostiaque, chaque image approfondissant la précédente, la précisant un peu comme une succession de retouches photographiques, puis, à la fin, la première image réapparait, lestée de tout l'inessentiel : "car cet homme, ce grand hivernal à l'épée de boue sèche, est mon premier rédempteur".

La protase se déployait en éventail, pivotant autour de la masse verbale formée du verbe être à trois temps différents (ce qui permet une ouverture maximale); l'apodose, très brève, "ferme l'éventail" en quelque sorte, transformant l'image extensible développée en un

(70) MICHAUX Henri, "La nuit remue", dans Henri MICHAUX par René BERTELE, P. 147.

cliché réducteur (ce qui permet de briser la fascination engendrée); les nombreuses sifflantes de la phrase augmentent la solidité du socle construit par les démonstratifs, en en prolongeant la sonorité : sèche...mensonges...messe...puissant...ostiaque...tendresse, etc...

Cet ostiaque accomplit les rites d'une religion nouvelle, mais dont le cérémonial ressemble à celui de la religion initiale : élévation de l'hostie P.8, puis sa rupture : "107 fois il a brisé la glace". Cependant, ce culte tourne en dérision l'espèce de solennité avec laquelle est célébrée la messe. D'autre part, la nudité du prêtre, avec ses bas noirs, ses yeux barrés de poils de boucs, augmente singulièrement le caractère dérisoire, absurde de la cérémonie; Dieu, substitut du Père est travesti (les bas noirs); ce travestissement sert à empêcher la naissance du trouble sexuel; en effet, D. SARRERA a avec Dieu un rapport beaucoup plus ambigüe que LAUTREAMONT ou RIMBAUD, dans la mesure où Dieu représente pour elle, non seulement l'autorité menaçante qu'il était pour ces deux poètes, mais en plus 'l'ordre phallocratique" lui-même, non en tant qu'ordre abstrait, mais dans ses implications les plus concrètes; c'est parce qu'elle ressent un certain "trouble", une certaine séduction physique, qu'elle "charge", qu'elle "attaque"; LAUTREAMONT rendait Dieu obscène par pure démarche intellectuelle, pour mieux l'"expulser"; D. SARRERA le rend obscène pour résister à cette attirance dont elle se sent menacée; des blasphèmes sont des "digues" dont elle entoure son corps.

Dans l'accumulation des termes désignant le célébrant, l'un d'eux "escrogriffe" suivi de "bourru", par leur aspect familier, inattendu, "casse" le déroulement de la messe, et introduit une discordance; peu à peu, les discordances se multiplient, prennent un sens nettement provocateur, le rédempteur est démystifié, il descent physiquement de son piédestal : "que la grande image chancelante d'un rédempteur usé tant ses muscles se sont raidis pour se sauver de la frigidité que nous commençons à sentir le jour même de notre naissance" P.13 : dans cet exemple, on retrouve la phénomène d'ondes sonores si pertinents dans l'oeuvre de D. SARRERA (ici, le a nasalisé unifie le portrait du rédempteur : grande image chancelante du Rédempteur...).

Le passage du Chevalier du Trépan illustre l'attitude ambigüe de l'auteur à l'égard de la religion, et principalement de Dieu : d'une part, elle subit une véritable imprégnation, une agression psychique : "le Chevalier du trépan, c'est le Christ qui vit en moi et de jour en jour me traverse le crâne, comme le ferait une aiguille" P.19; deux pages plus loin, comme pour se délivrer de son emprise, elle le présente comme "un ridicule petit homme sur une croix d'Israël P.21" rappelant "le grand Christ chauve" d' la P.10 avec "ses jambes grotesquement écartées découvrant un sexe mou de collégien à la messe". Dans la troisième partie du texte, l'Anthrope, la délivrance s'accomplit : l'Anthrope, c'est "l'homme créateur", nietzchéen, qui s'érige à la place de Dieu, l'homme divinisé, Dieu étant devenu une véritable substance intériorisable. (le nom d'Anthrope, formé sur l'étymologie grecque,

conserve un double sens : celui d'homme, mais d'homme augmenté, réalisé, ce qu'exprime la majuscule et le choix de ce mot qui reste rare, érudit; d'autre part, cet être humain a dépassé le stade de la sexualité, il est asexué, et cela me semble très important de le souligner; D. SARRERA a endigué sa peur du sexuel, de l'indéterminé; elle est devenue "la femme née de la femme et qui dénoue le feu à pleines mains" de la P. 28, celle qui s'est intégralement lestée de tout le "charnel").dans la mesure où le charnel est lié à un monde fondamentalement masculin).

2) <u>Renversement de la religion chrétienne</u>.

Cette religion qui pétrit l'univers poétique de l'auteur jusqu'à en former la trame, n'est pas seulement une religion de la dérision et de la fascination mêlées. Elle apparait comme le parfait négatif de la religion chrétienne (Il s'agit, en effet, d'une véritable "transfusion" : D. SARRERA se délivre d'un mental pollué par la religion chrétienne et se reconstitue avec du "sang neuf", radicalement différent de son sang d'origine. Toutes les valeurs - tabous sont donc exaltées, jusqu'au paroxysme de l'adoration : c'est ainsi que l'érotisme devient moyen d'accéder au sacré. (un érotisme entièrement contrôlé, refusant l'altérité). En effet, l'opposition entre le sacré et l'interdit n'est pas réelle, car "d'une manière fondamentale est sacré ce qui est l'objet d'un interdit" (71); "l'interdit et la transgression

(71) BATAILLE Georges, <u>l'Erotisme</u>, P.85.

répondent à ces deux mouvements contradictoires de terreur et de fascination; l'interdit rejette, mais la fascination introduit la transgression" (72).

L'univers de D. SARRERA, reproduisant en creux le monde de la religion chrétienne, est fait de magie, de prophéties, de messe noire. Comme dans les sabbats, l'officiant a la forme d'un bouc et la messe est une célébration de l'acte sexuel; or, "si étranges que puissent être les motivations de ceux qui assistent à la messe noire", nous dit MARIEL, "si dépravées que soient ces cérémonies, leur analyse fait apparaitre une volonté délibérée d'aller contre le déroulement normal de la société masculine et paternaliste considérée comme répressive, et une tentative deséspérée pour retrouver un ordre ancien gynécocratique (73).

Ce monde n'est pas seulement satanique, il est livré aux arts manciens également; aussi, dans la seconde partie, le Chevalier du Trépan, se pratique la trépanation ou divinisation par les aiguilles. Dans le passage de la défunte, s'accomplit une expérience de spiritisme (croyance à la communication des esprits - âmes de ceux qui sont morts, avec les vivants).

d) Quête des valeurs initiatiques.

> *"Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas, cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point".*
>
> *(BRETON André, cité dans l'Ecriture surréaliste, P. 175.)*

(72) op.cit. P.85

(73) MARIEL Pierre, Sectes et Sexe, la sexualité dans l'ésotérisme traditionnel, P.181.

A travers cet ésotérisme, est recherchée une possibilité d'élargir l'univers intérieur.

Dans le Journal, cette récherche est essentiellement recherche de la sexualité, ce qui a déjà été étudié précédemment; les verbes "inventer, "ouvrir", "éveiller", scandent le texte. Refusant toutes les barrières, même celles que représentent les cycles naturels, D. SARRERA rêve"d'ouvrir" l'automne, "avant l'heure, en un printemps rauque" P.15. La nuit, fréquemment évoquée, est le lieu, par excellence, des métamorphoses. Le noir, en effet, comme le dit MICHAUX dans Emergences - Ressurgences, est un foyer de création ;

"La nuit déniaise notre passé d'homme, incline sa psyché dans le présent, met de l'indécision dans notre avenir" (74).

Le Journal comporte des énigmes, des mystères à découvrir; les verbes d'intellection y sont nombreux, dévoilant une recherche de savoir (ignorer, reconnaitre, croire, connaitre, penser...). L'auteur explore le monde ; "Ses Mains ouvrent de nouveaux sentiers" P.25 où les sonorités elles-mêmes sont "ouvrantes" ; "ouvrent" et "nouveaux" se télescopent ; même sonorité vocallique, même fricative v; "Car je suis insatiable de chemins profonds sans éboulis ni flaques d'eau" P.17 ; de nombreuses sonorités vocalliques ici, dans éboulis, flaques d'eau surtout, qui donnent une impression d'espace; "Il me faut une braise jamais sentie, jamais touchée, une grandeur de flamme demeurée flamme... Il me faut une étendue incalculable de corps et d'âme...un temps sans issue" P.29 ;

(74) CHAR René, La nuit talismanique, P.16.

ici aussi, les voyelles "ouvrent"un espace. Toutes les cloisons craquent, le temps devient illimité, le texte poètique lui-même part en flammes : thème du Phénix, à la fin, consacrant cette renaissance par le feu, laissant déjà présager le paysage tourmenté, spiralé, inquiet d'Oeuvre.

C'est dans Oeuvre, en effet, que cette recherche atteint sa maturité, qu'elle prend forme littéraire. Dans ce texte, s'exprime une dimension spirituelle, une soif de transcendance qui n'est pas contenue dans le journal. Cette recherche s'enracine dans une sensation initiale de vide, dans une béance angoissante : "Je vois mon meilleur visage à l'aigu des aiguilles"P.15 où l'inclusion de la sonorité du premier mot dans la deuxième, ainsi que leur étymologie commune (aigu et aiguilles viennent tous deux de acutus, en latin) créent une image d'un extrême affinement; " et mon grenier annonce la faille gigantesque de l'esprit"... P.15; cette béance, véritable vide pascalien, est ressentie en soi comme un vertige : "Vous êtes béants comme je suis béante" P.14... Ce vide, cependant, favorise une grande réceptivité : "mais moi, je sais la route qui conduit à la fatuité suprême; je vais ouvrir la porte de l'esprit défait, en son écorce de cuir mâché..."P.14; comme dans le Journal, plus intensement encore, se vit une véritable obsession du savoir, de la connaissance : savoir, constater, reconnaitre... P.12; considérer, comprendre P.13; comprendre P.20; connaitre, considérer, croire, savoir P.21; dans la troisième partie, le verbe savoir est très souvent suivi comme une ombre par le verbe ignorer . Un

exemple mérite de retenir l'attention :

> *"Vous ignorez la senteur de l'oiseau mort que l'on baise avec ferveur, la couleur de cette eau pourrie qui transporte les cadavres de l'esprit jusqu'à la terre du grand migrateur, ce faune aux oreilles roulées dans la cendre! Vous ne savez pas, comme je le sais, la beauté de la vierge fouettée jusqu'au délire qui provoque en elle d'indicibles amours nocturnes. Vous croyez connaitre mais vous êtes en pénitence, le visage tourné contre le mur. Il vous faudrait les antennes que j'ai possédées et que j'ai coupées pour mieux voir encore, et mieux toucher. Il vous faudrait l'obéissance à chacune de vos veines et ce grand épanouissement du coeur qui me torture et qui ouvre et referme la porte aux connaissances; il vous faudrait des lèvres déjà mortes, des mains déjà brûlées, des yeux déjà creusés et cette apparence de fille de rien que je possède depuis la mi-carême. Entendez bien, grands hommes, que je n'appartiens plus à vos tribus, ayant su dépister l'adresse du Christ et de Mahomet, ayant su ruser l'adresse du Christ et de Mahomet, ayant su ruser avec la parole qui ne me fut donnée que pour taire ce que je sais et qui retournera au néant avec le feu qui m'étreignait en d'autres temps et que je pus jeter aux chiens avec beaucoup de nonchalance. P.17.*

Les termes savoir, connaitre, ou au contraire leur antonyme : ignorer, ne pas savoir...sont repris avec force tout au long de ce passage; ces verbes expriment des opérations intellectuelles, mais il s'agit d'une recherche m pas logique, mais intuitive à travers l'expérience sensible :..."Vous ne savez pas, comme je le sais, la beauté de la vierge fouettée jusqu'au délire qui provoque alors en elle d'indicibles amours nocturnes..."; "pour mieux voir encore, et mieux toucher"; "Il vous faudrait l'obéissance à chacune de vos veines et ce grand épanouissement du coeur qui me torture et qu'ouvre et referme la porte aux connaissances"; cela implique toute une exploration intérieure, à travers le senti (fréquence des verbes de sensation dans Oeuvre, à peu près absents du Journal.)Cette recherche rejoint celle d'ARTAUD qui

affirme la présence d'un esprit dans la chair,:

"Il y a un esprit dans la chair, mais un esprit prompt comme la foudre. Et toutefois, l'ébranlement de la chair participe de la substance haute de l'esprit" (75); "Et toutefois, qui dit chair dit aussi sensibilité. Sensibilité, c'est-à-dire appropriation, mais appropriation intime, secrète, profonde, absolue de ma douleur à moi-même, et par conséquent connaissance solitaire et unique de cette douleur."(75).

Cette connaissance à travers la chair, cette lucidité corporelle, constitue l'essentiel d'Oeuvre : " ce grand épanouissement du coeur qui me torture et ouvre et referme la porte aux connaissances". La sensibilité est dilatée, transcendée : "Une ère nouvelle commence à la fin de ma rage et elle sera de la grandeur des pierres" P.28-29; le son r, d'abord discret, envahit tout le paysage, convergent vers l'image de la pierre, rendue solennelle par le terme grandeur que l'on prononce lentement, comme recueilli (ouverture du eu par le r final). Partie de la sensibilité, la lucidité devient dépassement de ce senti, expérience du Zen. (76).

(75) ARTAUD Antonin, Oeuvres complètes, P.237.

(75) op.cit.

(76) En effet, comme le définit Alan WATTS dans l'Esprit du Zen, "le zen n'essaie pas d'être intelligible, c'est-à-dire capable d'être compris par l'intellect... Il fait appel à une faculté supérieure de l'esprit connue sous le nom d'intuition ou Buddhi ou encore "oeil de l'esprit". En somme, l'objet du zen consiste à diriger notre attention sur la réalité même et non sur nos réactions intellectuelles et émotionnelles à cette réalité..." P.19.

"Ma lucidité m'empêche de concevoir les larmes et les démangeaisons de la tristesse" P.30. Ce savoir est étroitement lié à la sexualité, dont il est la floraison; il est d'abord abolition de toutes les frontières, refus du mesuré, du sécurisant, l'essentiel restant toujours la créativité : "la souffrance ne vaut pas tripette, J'ai tout essayé" P.12.

D. SARRERA ne renonce à aucune expérience, envisageant, comme MICHAUX, tous les éclatements. Elle l'avoue en termes clairs : "tout réviser, tout entreprendre, tout embarquer" P.15 où l'infinitif donne à l'acte un maximum de relief. Elle recherche " des climats singulièrement nouveaux "fait l'expérience de la voyance : "elle lisait très loin derrière les vitres" P.25 faisant preuve d'une "extra-lucidité" semblable de Nadja. L'horizon s'élargit, devient illimité : "la couleur de cette eau pourrie qui transporte les cadavres de l'esprit jusqu'à la terre du grand migrateur" P.17; le connu éclate, tout renait, lesté de l'habitude, de la pesanteur.

Pour D. SARRERA, "il n'est plus d'autre solution que celle de déchirer la page et de recommencer à la ligne" P.13. Il s'agit donc en premier lieu d'exorciser le négatif, de consumer une rupture : c'est le passage de l'Ostiaque, personnage mystérieux et lointain qui impose un ordre, une religion. Dans "le Chevalier de Trépan", cet ordre imposé, injecté de force dans le cerveau, est rejeté violemment; enfin, dans l'Anthrope, la divinité est réalisée sur soi-même : l'homme s'est fait dieu. Or, en fait, l'auteur est femme, ce qui est essentiel : une "femme née de la femme et qui dénoue le feu à pleines mains" P.28 où la

les mots femme et feu convergent phonétiquement, ce qui traduit une convergence bien plus essentielle; Michèle CAUSSE, dans la postface au livre de MARA (77) se sert de deux citations de D. SARRERA :

> "...et c'est tremblante qu'elle s'achemina vers sa parole qui, très vite, se révéla creuse, et pour tout dire, démodée. Elle mit très longtemps (une centaine de jours et des milliards de nuits) à se détacher de sa langue". P.25 et : "...qui donc pourrait s'élever contre la femme née de la femme et qui dénoue le feu à pleines mains? Qui donc pourrait l'accuser de mensonge? Je suis divine par la grâce de la mort que j'étale sur tous les bancs du grand collège. Je suis sauvée par mon cri plus terrible que celui de la mouette noire qui, pourtant, accumule sur ceux qui l'entendent les pires déluges de malheurs que l'on puisse concevoir. Je suis l'égale du Christ et il faudra bien que vous m'en croyez. Une ère nouvelle commence à la fin de ma rage, et elle sera de la grandeur des pierres" P. 28-29.

En récupérant ainsi l'auteur d'Oeuvre pour exprimer la libération féminine, elle réduit sans doute considérablement la portée poétique du texte; il est indéniable, cependant, que s'accomplit à travers Oeuvre une véritable divinisation de la féminité; or, comme le montre Merlin STONE (78), à l'origine des temps, les femmes étaient déesses et leur pouvoir venait de leur sexualité.

Dans l'univers de D. SARRERA, le viol lui-même devient défloration sacrée : "cet acte d'initiation à la vie sexuelle, quand il est brutalement accompli, donne lieu à une élévation extrême du potentiel extatique de la vierge devenant femme. Il arrive que sa conscience individuelle s'ouvre sur le suprasensible." (79).

A travers cette défloration, par conséquent, le connu est traversé de part en part, un autre univers est dévoilé :

(78) STONE Merlin, Quand Dieu était femme, P.318.

(79) MARIEL Pierre, Sectes et sexe, P.98.

(77) MARA, Journal d'une femme soumise.

"Les images poétiques, en brisant nos associations familières et paresseuses, nous libèrent et nous aident à sortir de nos routines, pour redécouvrir le monde et les hommes".

LEMAIRE Henri, La poésie depuis BAUDELAIRE,

P. 141.

"Je représente le premier âge des mondes connus et inconnus P.18." L'extase est atteinte; "je déchiquetais sa plainte pour la jeter au feu" P.28...; "les voûtes éclatent" P.29; le connu s'effrite, on débouche sur l'inconnu. Le poète est iconoclaste : par le feu, il fait l'expérience du déracinement. Le feu prend ici une valeur métamorphosante, parfois dangereuse, maléfique. Le feu, dit BACHELARD, "suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà" (80) (la métamorphose, que l'on retrouve fréquemment dans Oeuvre, n'est pas toujours le fait du feu); le feu, cependant, devient la forme par laquelle s'exprime le mieux le transcendant : "Gloire à ma forme puérile qui demain se figera en un astre brûlant" P.22. Le rêve promothéen s'accomplit : c'est par le feu que se fait la divinisation de l'être.

Or, cette quête, loin de lui révéler la vie dans sa plénitude, lui révéle la mort; un lien très étroit unit Eros et Thanatos, ce que je vais étudier dans une troisième partie; l'avenir s'ouvre sur une impossibilité d'avenir, une stagnation définitive, bien différente du sommeil des Chants; en effet, dans les Chants, Thanatos submerge le présent jusqu'au moment où ce passé pétri de mort éclate, laissant apparaitre un avenir lumineux, délivré de toute possibilité de mort. Chez D. SARRERA, au contraire, la mort est le dernier degré d'illumination : "Je suis divine par la grâce de la mort" P.28. A l'instant de mourir, elle devient "l'égale du Christ".

(80) BACHELARD Gaston, ibid, P.35.

"*Rien ne prévaut contre cette angoisse dont est pétrie notre chair même, et qui nous desséchant d'une soif de vérité, doucement nous pousse au pays des miroirs absolus : la mort.*"

(CREVEL René, Mon corps et moi, P. 106.)

III

TROISIEME PARTIE :

OBSESSION DE LA MORT.

a) *EXPRESSION VOILEE DU JOURNAL.*

b) *PRESENCE HALLUCINEE DANS OEUVRE.*

1) *Frigidité, impuissance.*

2) *Négativité totale.*

3) *Triomphe de la mort.*

a) EXPRESSION VOILEE DU JOURNAL.

L'univers poétique du Journal est tissé de somnolence, de pétrification; à côté de l'enfance et de son impulsivité, un monde de sommeil prend forme, où "les oiseaux se sont endormis il y a longtemps" P.35; comme elle le dit dans un poème : "Il te suffit d'un jour de peine pour lever un temps de sommeil". P.10.

Le sommeil prend aussi la forme de l'oubli, de l'amnesie (dialogue entre Danielle et Pierre, P.7); le verbe oublier ressurgit à plusieurs endroits du texte (P. 3, 8, 28, 27, 46...).

En apparence, le Journal reflète un monde fécond, un monde de la "moisson" où les "fleuves remontaient à leur source de graine" P.24. Cependant, le lait de ces fleuves retentit "sur les rochers"; la pierre envahit le paysage. Si le raisin mûrit, c'est sur la joue d'une défunte P.45.

Partout menace la stérilité ou fertilité de pierre plutôt : "nuit fertile en moissons de pierre" P.34; "prairie morte et couleur d'or" P.40 où la répétition de la sonorité "or" dans "morte" et "or", fige l'image de la prairie, la faisant converger vers un seul point.

Cette fertilité de pierre participe d'un monde de refus, du refoulement, où le concret se dérobe; le réel est érodé, réduit : action érosive de la mer : ..."une pierre sucée par la mer depuis mille ans" P.2; destruction d'un paysage naturel : "Ils ont déboisé ta forêt. Ils ont étripé tes oiseaux, tu n'es plus que boîte à douleur" P.31 où à mesure que disparait le monde extérieur, grossit

le paysage intérieur, ce que confirme la substitution brutale de pronom de la deuxième personne du singulier (tu) aux pronoms de la troisième personne du pluriel, dans la dernière indépendante : "tu n'es plus que boîte à douleur". Le texte reflète cette érosion, cette usure, texte tantôt compact, tantôt aéré; de très nombreuses pages blanches donnent au silence une opacité visuelle; ainsi, le poème de la page 10, cerné de blancs; cette opacité prendra dans Oeuvre une forme beaucoup plus intériorisée, se dilatant en fantasme de mort.

La réduction progressive du réel trouve son expression privilégiée dans l'emploi de la tournure négative : "...déjà ne survivent que mille lucioles...jusqu'à ce qu'il ne demeure plus que le jour" P.7, où la nuit s'éclipse avec lenteur;

Dans sa rédaction intitulée "décrivez un paysage d'automne", D. SARRERA commence par une affirmation négative : "Je n'aime pas l'Automne" P.15, elle imagine " des auberges qui n'ont ni sel ni eau ni pain pour rassasier les hommes"; "des lieux sans mains ni regards..." (poème P.23); les fleurs elles-mêmes "n'ont ni tête ni queue", P.27 ce qui les rend étrangement semblables aux fleurs "absentes" de MALLARME.

Ce monde où le concret s'abolit, où tout s'efface au moment même de son apparition, est menacé par la vieillesse, par le temps plus généralement.

"L'Automne est un vieux paysage qui sent l'écorce humide et que je verrais se figer si je voulais ouvrir ma fenêtre" P.15-16; où la protase, grâce à ses sifflantes (paysage, sent, écorce) et par la relative qui pro-

-longe la principale, "ouvre" l'image initiale de l'Automne que l'apodose, par l'action des fricatives (verrais... figer...voulais...ouvrir...fenêtre) et par la répétition presque obsédante du son "è", (verrais...voulais...fenêtre...) contribue à refermer; l'impression d'usure contenue dans "vieux paysage" se confirme. L'homme lui-même, lorsqu'il apparait en pleine jeunesse, se trouve déjà engagé dans un processus de vieillissement inéluctable :

"nous avons beau dire et beau faire, semble-t-il, nos princes finiront par s'user" P.2-3.

Ce monde menacé de vieillesse est hanté par la mort; celle-ci n'est pas omniprésente, mais elle a un poids, une opacité certaine. Elle apparait comme une fatalité :

"les trois fils du templier sont morts...les trois fils du templier sont enterrés" P.13. Malgrè la resurrection qui semble les favoriser un instant, la mort s'affirme, inéluctable; l'enchainement de ces phrases, rigoureusement symétriques, augmente, en quelque sorte, le volume de la mort. Ce volume que prend la mort caractérise l'univers de D. SARRERA; comme Ophélie, dont l'image apparait puis disparait au fil du texte, la mort impose sa présence : c'est la noyée de l'étang : "...l'étang où la morte fût jetée où son corps est un pistil ouvert - alcôve des rivières - du sommeil - le bras nu mord en avalanches..." P.45 où l'emploi du verbe conjugué "mord", homonyme de "mort", loin d'être "innocent", permet de "diffuser" l'impression de mort, d'en imbiber sournoisement le texte.

L'acte d'amour, lui-même, acte de chair, de vie, se révèle imprégné de mort : "...le soleil me possédait sous

les tortures arides que nouent les oliviers en cadavres fascinants, désarticulés, noircis..." P.47; les consonnes liquides contenues dans "soleil", dans "oliviers" sont cernées par des sonorités plus rauques, plus lourdes de mort : tortures...arides...qui...cadavres... désarticulés, noircis; il reste : "le monde mort agrippé au visage que l'on arrache" P.48 où là encore, les r martèlent le texte : mort...agrippé...arrache. Grâce au feu, l'enchevêtrement d'Eros et de Thanatos s'accomplit. La mort peut s'exprimer d'une façon symbolique : elle prend alors l'aspect d'un volume, d'une matière.

Deux matières l'expriment : la glace, lourde, figée : ..."il s'en allait toujours plus désolé, drapé dans son manteau de froidure" P.21 où le manteau, par la répétition du son r affiné par son intégration au groupe consonantique(dr/drapé) puis fr (froidure) semble se transformer en bloc de froid(drapé prépare la transformation que froidure confirme). Le terme "froidure" réapparait P.43 : "la froidure de ce temps trop beau, trop contenu", où la répétition de l'adverbe "trop" donne au temps une rigidité de tombeau.

En dehors de la glace, la pierre sert également "d'équivalent visuel" à l'idée de la mort : ..."Mon coeur est doux comme une pierre sucée par la mer depuis mille ans..." P.2 où le chiffre "mille" multiplie le temps jusqu'à abolir la possibilité de sa fin. Une certaine immortalité s'exprime alors, grâce à la lourdeur, à la fermeture de la pierre. On retrouve cette matière à d'autres endroits du texte : ..."mon silence plus pesant qu'une pierre" P.30 où le double télescopage du son "an" (silence,

pesant) et du son p (pesant, pierre) reproduit phonétiquement un appesantissement continu; "Un bateau des pierreries aux flancs droits où le coquillage fige son signe, à lire jusqu'au bout des terres et des marées" P.32, ici, le bateau, qu'entravent encore les coquillages, semble enlisé à jamais, comme si lentement une étrange métamorphose avait fait d'un mouvement, d'une durée fluide, un temps pour toujours durci; la construction de la phrase confirme ce "ralenti" : le mot "bateau" se trouve solidement encadré par les compléments : "des pierreries" et "aux flancs droits", image qu'elle-même est agrandie par la relative : "où le coquillage fige son signe"; aucun verbe conjuguée ne vient délivrer la phrase de son inaction, lui permettant de retrouver un certain écoulement. (on pense à un sablier; le verbe est l'élément mobile de la phrase, celui qui renverse le sablier, en quelque sorte).

b) PRESENCE HALLUCINEE DANS OEUVRE.

Cependant, si la mort est présente dans le Journal, elle n'en constitue pas "l'étoffe", qui reste la découverte de la sexualité. Dans Oeuvre, au contraire, la mort prend une pesanteur hallucinée.

1) Frigidité, impuissance.

La somnolence du Journal y est accentuée; on s'enlise dans "des nuits aux draps sableux" P.7; l'ennui l'envahit, y prenant une densité tyrannique : "Vous périrez par l'ennui car l'ennui est le seul maître de l'océan qui vous fixe et vous guide" P.11; sa répétition presque immédiate, "ennui" terminant la protase et introduisant l'apodose, comprime la phrase autour de ce seul mot.

Ce monde, tout en appartenant, comme celui de

LAUTREAMONT, au sommeil, est aussi condamné à l'insomnie, une insomnie terrible, dans la mesure où elle est liée à la lucidité, présentée comme une véritable maladie : "...où les bêtes ont toutes la lèpre et les hommes tous l'insomnie" P.13.

Dépassant cette dialectique du sommeil et de l'insomnie, la stérilité, une stérilité existentielle, pénètre comme de l'encre cet univers poétique et finit par le transfigurer.

Le feu lui-même devient cendre, achevant sa trajectoire à travers les formes ultimes de la vie : "...ce faune aux oreille roulées dans la cendre" P.17; "...lorsque le voile du temple se déchira, creva de bas en haut comme une pluie de cendre au goût de soufre et de fièvre..." P.10; la pluie, associée généralement à la fécondité, à l'abondance, fait ici déferler sur le monde une étrange malédiction. (Les fricatives, nombreuses, en secrétant une sorte de voile phonétique à l'intérieur du texte, aident à créer ce climat : voile, creva, soufre, fièvre...). La cendre affirme son réalisme par rapport au feu : "...car si nous envisageons la brûlure, nous devons constater son peu de réalité opposée à celle de la cendre" P.12.

Cette cendre menace de recouvrir toute source de vie, de floraison ou de fructification; la germination s'y avère impossible, les feuilles sont rassis P.7; la vigne est frappée de stérilité :..."les vignes où, depuis longtemps, il ne mûrit aucun raisin P.13; les fleurs naissent "immobiles" :..."en ce pays frigide où naissent des fleurs immobiles, des oiseaux rampants, des hommes sans esprit..." P.18. Les oiseaux, dans ce monde, au lieu

de voler, rampent; à l'inverse du monde poétique de CHAR dans La nuit talismanique (81), où le serpent lui-même peut voler, ce qui agrandit son horizon et le rend même illimité, ici l'oiseau est paralysé en plein élan, restreint dans sa liberté; au lieu d'être source, essor, il se fige, se dénature. C'est tantôt "l'oiseau mort que l'on baise avec ferveur" P.17, tantôt "les corbeaux pourris de l'esprit en déroute" P.11 ou les vautours : "tout ce cloaque illustre des vautours qui jouent à l'innocence" P.16, oiseaux qui se nourrissent de charognes.

La frigidité, l'impuissance envahit ce monde, frigidité "primale" : ..."cette frigidité que nous commençons à sentir le jour même de notre naissance" P.13, frigidité psychique avant d'être physique, se situant au-delà de la mort, en représentant le paroxysme.

Auparavant, elle évoquait "cette enceinte glacée où nul enfantement n'est possible..." P.11.

Cette frigidité est absence d'être; elle révèle un vide, une érosion; ou une solidification si intense, qu'elle ne peut qu'élargir les fissures par son éclatement irrévocable; c'est le cas de la phrase suivante :

> *"c'est d'une seule âme et d'un seul corps, de cet unique élan qui brise la fronde et terrasse le crâne, emboutit les carreaux, c'est de cette solitude damnée où se rassemblent les corbeaux pourris de l'esprit en déroute, c'est de ce lieu exigu pour nos grandeurs inassouvies où nous avons vu vivre et périr désolé des mondes de bonne volonté aux sources désormais infranchissables, c'est de cette enceinte glacée où nul enfantement n'est possible, que moi, la fière servante d'une mort bien plus morte que vous le pouvez croire, je vous adresse ce salut, espérant de toute ma foi, qu'il vous pétrira de malheurs et vous fera chuter de décadence en décadence jusqu'à l'heure muette des crimes loyalement consentis qui des fantômes que vous êtes fera un monde définitif au silence irrémédiable". P.11.*

(81) CHAR René, ibid.

2) Négativité totale.

Ce monde poétique, en effet, contient une béance, un creux : "le créateur du vide où nous logeons nos mains" P.7; un "gouffre d'être" est à la base de ce "royaume sans roi et sans reine, terre où les animaux ne sont que de grands courants d'air" P.14; le monde se révèle sans transcendance, ouvert sur le néant, plaie indélébile : "Un vide tellement vide que depuis toujours vous n'êtes que le vide" P.13 où le vide, par l'effet de sa répétition de plus en plus espacée, se propage en ondes chaque fois plus larges.

"...mais ses yeux jouent depuis longtemps, depuis toujours, avec le blanc des murs où l'on écrit des mots qui ne veulent rien dire" P.17; partout, un vide "pascalien" s'établit, s'approfondit, manque spirituel favorisant une profondeur vertigineuse : c'est "la faille gigantesque de l'esprit, la fente où viennent se réjouir les porcs" P.15;

D. SARRERA se qualifie de "fille du vide" P.24; elle a une conscience suraigüe de son inexistence : "...et tu t'obstines à me nommer de tous les noms du monde, comme si je pouvais être le lit immense de ton rêve, comme si je n'étais pas déjà défunte et rouillée et trompée en mon vide" P.26.

Autour de ce vide, se constitue une véritable fascination de l'acte destructeur : acte dirigé contre l'autre :

"Je suis faite pour te bâtir de flétrissure et pour te détruire à l'heure qui te sera propice P.11..." où le son t martèle le texte, en souligne toute l'agressivité;

"Si je prenais sa main et que l'entrainant sous les sabots nous périssions tous deux ensemble (j'y ai songé!) que resterait-il de ma fureur? Il le faut au contraire préserver longtemps. Il le faut voir pourrir tout vivant. Et qu'il se lamente! Qu'il soit odieux aux plus odieux des êtres! Que toute femme se ferme à son approche! Que tout homme le pique de sa lance pour l'éloigner! Que sa vie soit la réplique exacte de ma mort!" P.29.

L'acte destructeur peut être dirigé contre soi :

"...Je n'aime que les êtres perdus à jamais, les fous atteints d'une folie suffisante pour envisager mille suicides! Je me suiciderai dès qu'il sera l'heure..." P.15.

(Les sons sont beaucoup plus assourdis, comme pour matérialiser l'absence d'éclatement, le retour à l'intérieur : les sifflantes dominent à nouveau : suffisante, envisager... suicides...suiciderai...sera; étrangement, le s de "soi" se substitut au t de : "Je suis faite pour te bâtir de flétrissures.." mais peut-être est-il dangereux de tirer des conclusions trop hâtives? S'agirait-il du hasard?).

Pour illustrer avec force ce vide autour duquel nait des fantasmes destructeurs, presque tout le texte est construit négativement :

"Je l'attache au lit et je l'épuise, non avec mon corps, non avec mes mains, non avec mes lèvres (je demeure à distance) mais avec mes yeux dont le strabisme est tel que la nuit tout entière s'y damne à l'intérieur" P.7-8.

"Vous pouvez toujours tenter de me nommer mais, autant être franche, vous ne pourrez jamais me nommer, car je suis absente au sommet de l'absence. Toi qui me connais le mieux tu ne sais rien de moi; non pas que je dissimule, mais tout me dissimule. Je suis de la vulgarité pénétrante des fleuves qui ne connaissent pas les fétus qu'on leur jette, qui ne savent pas la saveur mâle des galets qu'ils roulent en eux. Ils sont sourds et aveugles, sans bras et sans jambes; ils sont muets, même." P.8.

(Dans cette phrase, les formes de négativité sont diverses : adverbes ne...jamais, ne rien, ne pas, non pas

(forme renforcée); préposition indiquant la négation : sans, "sans bras et sans jambes"; préfixes privatifs : "absente","absence", formés du préfixe ab, qui marque l'éloignement; "dissimule", de "dis" marquant la séparation; et enfin, "aveugles", du latin ab oculis, privé d'yeux.

"Cette enceinte glacée où nul enfantement n'est possible" P.11 où la négation est créé par l'adjectif indéfini nul, que l'on retrouve à plusieurs endroits dans Oeuvre. Etc...

Ce monde négatif est un monde nocturne. La nuit y a une épaisseur démesurée par rapport au jour : "elle mit très longtemps (une centaine de jours et des milliards de nuits) à se détacher de sa langue" P.25. A l'inverse du Journal, où triomphe le jour, la nuit envahit Oeuvre; comme pour le hibou, le jour représente un danger, une menace d'éblouissement :

"Car ceci est destiné à ne point voir le jour de même que le hibou est condamné à ne connaître que la nuit et que si jamais il s'aventure en plein Midi sur le toit de celui que je crus aimer, il est assuré de tourner en poussière franchement risible"; l'usure et la vieillesse s'installent, décomposant les formes de ce monde : les mains tombent en feuilles rassies P.7; le rédempteur lui-même est "usé" :

> *"...il nous faut comprendre-serait-ce intolérable à la longue - que nous n'avons eu devant nous que la grande image chancelante d'un rédempteur usé tant ses muscles se sont raidis pour se sauver de la frigidité que nous commençons à sentir le jour même de notre naissance." P.13.*

La vieillesse est une malédiction : "tu vivras vieux, si vieux même que les gens te cracheront au visage". P.18. Elle est provoquée par un acte de sorcellerie : "lorsqu'il s'éloigne, je trace dans l'air le signe du feu qui tout à l'heure fera de cet être noble un vulgaire vieillard aux dents rassis, aux yeux chassieux et à la démarche claudicante" P.20.

3) Triomphe de la mort.

La mort s'infiltre au coeur même de la jouissance : le vieillissement peut être instantanée : eros est soudain métamorphosé par l'intrusion de thanatos. C'est ainsi que les baisers du chevalier de Trépan "fleurissent en moisissures" P.20, (grâce à la reprise des sifflantes : fleurissent, moisissures..., les termes s'enchevêtrent, la moisissure semble proliférer); la jouissance alors s'inverse, devient maléfique. Comme une liane, la mort enserre le désir. Une grossesse prend l'aspect d'un avortement spontané :

> "Mais le Chevalier du Trépan ne comprend pas que je suis la terrible vierge enceinte dont parle si allégrement le Mystique, et que dans ce ventre lourd, au lieu de se développer se résorbe un enfant dont le cri suffirait à rendre sourd les univers" P.20.

Le développement de la phrase, sa construction rigoureuse rend compte de la progression lente de cet avortement : une principale courte, sur laquelle s'articulent deux subordonnées conjonctives liées au verbe comprendre; enfin, emboitées dans chacune de ses subordonnées, une relative introduite par dont; la deuxième subordonnée est beaucoup plus longue que la première, la résorbtion de l'enfant suivant le même déroulement qu'une

grossesse habituelle; le son r retentit, se prolongeant en écho grâce à l'ouverture finale du mot "univers".

L'issue de cette grossesse "fantasmée" ne peut être que la mort, une mort qui engage la vie de l'enfant comme celle de la mère : "...grande soeur prodigieuse où mes caresses apprennent mort et font racine..." P.24; l'avortement est réalisé : thanatos a submergé eros : "Il me fallait un enfant pour tuer cet enfant et me suicider en même temps qu'il m'apprenait à m'aimer P.26. La vie dans sa fleur, dans son impulsivité, est violemment rejetée; une étape est franchie, définitivement :

> "...cette femme née pour la mort eût pu croire en la vie et s'en réjouir avec les normes du bonheur qui sont stupides à faire crier de rage les rochers de Saltabeun." P.25.

Ce qui est rejetée avec force n'est pas la vie, mais la possibilité de la vie, dans une volonté de lucidité métaphysique, proche de celle de CAMUS qui est approximativement son contemporain : "Vous n'êtes point des hommes mais d'étranges phénomènes nés un jour où l'on n'avait pas besoin de vous." P.14.

D. SARRERA a sur l'insignifiance de la vie humaine une vision "absurde"; la vanité de tout est ressentie avec terreur et fascination. C'est ainsi que l'écriture elle-même devient impossible; en "titrant à blanc" son poème, elle accomplit sur celui-ci, un acte meurtrier... meurtre qui, en fait, est une forme masquée de suicide.

Cet extrême détachement est donc déjà une expérience de la mort physique, la mort, en effet, dans Oeuvre, va s'opacifier jusqu'à devenir, plus encore que dans le Journal, "matière", "volume".

Elle surgit dans toute sa multiplicité, devenant

concrète, pesante, visuelle. Il ne s'agit pas d'envisager une mort, mais mille :

"...Je n'aime que les êtres perdus à jamais, les fous atteints d'une folie suffisante pour envisager mille suicides" P.15; ou dix mille : "parce que je t'ai aimé, il te faudra mourir de dix mille morts...P.18; toutes les formes de morts sont donc envisagées : Immolation par le feu : "...car je suis le seul esclave que tu pourras un jour brûler" P.10; "Gloire à ma forme puérile qui demain se figera en un astre brûlant" P.22; anthropophagie P.12; noyade P.18; pendaison : "...tu seras pendu au matin de ma soif dans ce grand éclairage où la neige pose des croix" P.18; rappelant : "heure de ma mort je pends à vous comme à une branche déjà la tête pleine de mousses" (82); empoisonnement :"ma salive désormais répandue dans tes veines te condamne et tu auras beau crier, je ne reviendrai plus retirer mon venin" P.26.

La mort peut être provoquée sur les autres et sur soi-même par la torture; comme Caligula, dans la pièce de CAMUS, encerclant les autres dans son exigence autodestructive, D. SARRERA va de la torture à l'automutilation à travers le même mouvement :

"Je le piétine et ma joie crie sous les voûtes et les voûtes éclatent! le petit bruit sec du vide contre la tempe est le prélude au silence que je souhaite pour ce moribond de seize ans!" P.29.

(82) RICHAUD André de, cité dans les nouveaux poètes maudits, P.21.

"Sa brutalité aujourd'hui, face à la corde, face aux pavés, face à la roue, face à la balle, face à la croix, face au gaz, face à l'épine, face à la mort violente aux yeux crevés, sa brutalité est stupéfiante, et c'est par là qu'elle atteint le sommet de toute grandeur..." P.30.

Le suicide devient méthode d'exploration, avec ses rites; une véritable initiation au suicide est proposée :

> *"Il nous appartient pour sauver notre main de brûler notre main, pour sauver notre langue d'arracher notre langue, pour sauver notre esprit de nous laisser glisser sous la hache. Il n'est même pas besoin de courage pour accomplir ce dessein orgueilleux (et tellement normal!). Il suffit d'entrainer le corps en un point d'où tout se désagrège d'un seul coup, et d'y rester, par la force des choses". P.13.*

"Je me suiciderai dès qu'il sera l'heure. Vous verrez, gens heureux, que mon éclaboussure est éveillante!" P.15.

Le terme "éclaboussure", mettant avec force l'accent sur la désagrégation du corps (le mot lui-même, par sa force visuelle et phonétique reproduit cette désagrégation) est d'autant plus troublante lorsqu'on sait de quelle manière l'auteur elle-même s'est suicidée, se jetant sous un train...N'a-t-elle pas par cette confrontation violente avec la désintégration physique, accompli intégralement ce projet qu'elle exprimait à travers son écriture? Le suicide qu'elle a choisi ne traduit-il pas un désir de destruction maximale "d'éclatement total", "d'éclaboussure"? Ne reste-t-elle pas fidèle à cette fragmentation ontologique qui s'affirme dans son Oeuvre? N'atteint-elle pas alors "le sommet de toute grandeur" P.30

comme elle le préfigure dans Oeuvre, accomplissant un orgasme cosmique qui serait, en quelque sorte, le dépassement de l'orgasme sexuel du Journal? Il y a , en effet, dans le suicide, comme le souligne Pierre MORON, une grande composante érotique : "la mort, dit-il, peut en effet être investie de toute une série de significations érotiques, jusqu'à prendre même parfois le sens d'un orgasme pur et simple." (83).

Cette "éclaboussure" n'est-ce pas la seule manière d'abolir ce conflit du corps et de l'esprit, d'atteindre une immortalité située au-delà de la mort? Ce qui est attendu, convoité, c'est "un monde définitif au silence irrémédiable." Dans ce monde, la mort se constitue en véritable matière, en bloc d'une opacité terrifiante : "Il faudrait la glace du plus grand Nord et sa fixe crédulité d'hivernante..." P.9; la passion elle-même semble "prise dans la glace", tout est emmuré dans ce bloc sans commune mesure avec le monde habituel. Comme dans le Journal, à l'image de la glace répond celle de la pierre : "une ère nouvelle commence à la fin de ma rage, et elle sera de la grandeur des pierres" P.28-29.

Paradoxalement, donc, dans ce monde immatériel, la mort éclate dans tout son "granit". Comme le verre surgi du feu, thanatos, issu d'eros, s'est solidifié jusqu'à prendre la première place. La glace et la pierre convergent, formant une même image, foyer d'une nouvelle "réalité"...boule de mort, en quelque sorte, qui contiendrait encore le feu de son origine...le poème en noir et blanc qu'est oeuvre prend soudain toute sa force, tout

(83) MORON Pierre, Le suicide, P.84.

son pouvoir de fascination.

Eclair.

"Souvent, je rêve à ton sommeil de jeune fille.
Spectacle qui fut autant provocation que délivrance et lueur.
Avait-il le visage lisse des prémonitions?
Aujourd'hui, il investit mes tempes pour exalter les lisières de la mort et se moquer de la sérénité. Nulle trace, cependant, d'un carré de lumière.

O Brève, je t'offre la fidélité d'un gisant.

(GALI, Bocage pour les allusions à Brève.)

Larzac.

"...Je m'ouvre les cévennes en poignets éclatés
des barques arrivent sur mon corps
des genêts poussent entre mes jambes
il y aura des roses au bout de nos fusils
disaient sur le Larzac les poings de la lumière
Esclarmonde lentement descend vers le lac noir
mon ventre est plein d'un enfant mort
et je marche au travers d'un silencieux mouroir..."

(CABRAL Tristan, écrit en 73)

"Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux; c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécu, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie."

(CAMUS Albert, Le mythe de Sisyphe, P.15.)

"Partir, laisser derrière soi la panoplie des
echecs et des humiliations.
Serrer l'ombre dans ses poings et marcher jus-
qu'à la mer pour y couler
comme une vieille caravelle qui a trop navigué.
Se dissoudre parmi les algues dans un silence de
fin du monde."

(GIAUQUE Francis, Journal d'enfer)

"Au fond d'un lit
dans une chambre basse
une fille a posé de l'acide en ses veines
elle s'en va loin
très loin
elle s'en va loin des incendies d'épaules
dont elle avait révé dans cette chambre basse
loin
vers la quiètude de l'abîme
où les sabliers d'or enfin ne coulent plus."

(CABRAL Tristan)

IV

QUATRIEME PARTIE :

POESIE DU DETACHEMENT.

a) IMMERSION DANS LE SENSIBLE.

b) SPIRITUALITE - DEGAGEMENT DU SENSIBLE.

Le monde de D. SARRERA reste donc clos, inéffritable; aucune analyse, me semble-t-il, ne pourrait lui arracher son mystère, profondément lié à son immatérialité. Il est possible d'opposer sa démarche à une pratique de la poésie plus charnelle, plus concrète : il s'agit de textes plongés à vif dans l'univers des sensations, mais qui en émergent ensuite; textes à la fois "enracinés" et "dégagés", ouverts à la manière de ces lotus qui, pour les orientaux, expriment l'harmonie cosmique.

a) <u>IMMERSION DANS LE SENSIBLE</u>.

Cette poésie est enracinée dans le réel, imbibée de sensualité, dans les poèmes d'André DU BOUCHET, (<u>dans la chaleur vacante</u> (84), en particulier) "le jour écorche les chevilles"; "quand la nuit tombe, la route inutile est couverte de pays noirs qui se multiplient..."; la force du rudimentaire domine, ce que confirme l'emploi de mots simples, quotidiens. L'univers poétique de GUILLEVIC dessine lui aussi un paysage du tangible, un tangible ouvert à toutes les résonnances;

Un poème d'Etier me revient en mémoire :

"L'horizon n'avait pas
de raison de meurtre

le galet
dans le fond de la crique
n'avait d'autre raison
de se sentir visé.

Les caresses de l'eau,
du soleil et de l'air,

tout cela n'était
qu'interrogatoires." *(85).*

(84) DU BOUCHET André, <u>Dans la chaleur vacante</u>.

(85) GUILLEVIC, <u>Etier</u>., p 19-20.

Un paysage émerge lentement, délicatement, à mesure que s'approfondit l'attention; la transparence des verbes (emploi des auxiliaires être et avoir essentiellement) laisse les images libres de se développer à leur rythme; la forme négative, au moyen de laquelle est exprimée la douceur, dans les deux premiers vers du poème, permet de mesurer le travail du temps intérieur : la sérénité n'est pas acquise, elle nait peu à peu les sonorités se faisant alors plus "ouvertes" : ou de "mouvement" et de "cours", é et ei de l'image de la deuxième phrase : "les caresses de l'eau du soleil et de l'air..." où la répétition des compléments de mots "caresses", permettent l'interpénétration de ces trois éléments, supprime radicalement la violence suggérée par le mot "meurtre". Les formes s'arrondissent, se précisent d'abord, puis se fondent dans un espace illimité : flou de la première image, l'horizon; précis de la deuxième image avec le galet, en gros plan, cerné d'espace et de silence, puis tout un univers se constitue à partir de ce premier éclatement; tout un mouvement marin s'ébauche, mouvement qui entraine la confusion de l'eau du soleil et de l'air; des effets de ralenti, au niveau du texte, reflètent l'extrême lenteur de la perception :

> *"le galet (blanc)*
> *dans le fond de la crique (blanc)*
> *n'avait d'autre raison*
> *de se sentir visé".*

La monotonie du vocabulaire favorise la rêverie (ainsi que les "vagues" décrites par l'enchaînement des vers), rêverie qui se transforme à la fin du poème en

une vague de méditation :

"...tout cela
qu'interrogatoires."

Ce poème, en apparence simple description d'un paysage, nous engage en fait charnellement, faisant appel à la tendresse, une tendresse sans objet, semblable à l'amour tel que le définit KRISHNAMURTI :

"L'amour ne s'attache pas à l'être unique ni à la multiplicité. Là où il y a amour il est personnel et impersonnel, il a un objet et il est sans objet. Il est comme le parfum d'une fleur, il peut être perçu par un seul ou par des gens innombrables. Ce qui importe c'est le parfum et non la personne à laquelle il appartient." (86).

Cette dimension intérieure est radicalement absente du courant le plus actuel de la poésie, où se telescopent toutes sortes de "gadgets", toutes sortes d'objets élaborés par la recherche scientifique contemporaine. Il suffit de lire MORANCE, par exemple:

"...J'étais déjà un avion volant sans carburant
p't'être avec une cellule electro électrique ou électronique
pic niqué
et déjà j'pouvais pas atterdr..." (87).

ou :

"J'arrive au milieu des soleils décadents
ma parole est un immense train de marchandises
je vous présente les images
de mes télescopes sensoriels..." (87).

A l'inverse de l'univers poétique de D. SARRERA, où le temps finit par stagner, dans le monde GUILLEVIC, il ne cesse de germer, de se féconder d'instant en instant :

(86) KRISHNAMURTI, : Le changement créateur, P.122.

(87) Cité dans La nouvelle poésie contemporaine de DELVAILLE Bernard, P.356. (Poème intitulé l'Airplane) et P. 363.

"Le poète, comme le Créateur, perçoit le réel à son "point d'aurore" alors qu'il jaillit tout neuf dans l'intégrité de sa nature." (88).

Ainsi dans Inclus, GUILLEVIC nous fait assister à la naissance, puis à la germination d'une fleur :

"Lorsque nait la rose,
qu'elle se développe,
qu'elle s'ouvre,

elle ne sait pas
ce que sera l'espace

pour elle.

Non plus ce que sera
son volume dans l'espace.

Quand elle saura,
son volume déjà
sera menacé...

tant d'espace
qui n'est pas pour elle." (89).

Les verbes employés dans les trois premiers vers de ce poème étonnent par leur transparence, leur extrême clarté : naître, se développer, s'ouvrir; le rythme, très lent, répétitif, respecte celui de l'éclosion. Dans le reste du poème, les mots atteignent une limpidité totale : savoir et être alternent, ainsi que espace et volume; le monde est comme lesté de tout l'inessentiel... l'espacement des mots ouvre une brèche à la rêverie, donnant à chacun un écho qui les prolonge... La purification linguistique, d'autre part, contribue à accentuer la fragilité de la fleur : le tragique est d'autant plus saisissant que la pauvreté du vocabulaire semblait vouloir le dissoudre.

(88) ONIMUS Jean, ibid, P.117.
(89) GUILLEVIC, Inclus, p. 209.

Ce temps "germinatif", en quelque sorte, est rendu, dans l'univers de CHAR, par la couleur rouge. Cette couleur n'implique-t-elle pas, pour la comprendre, pour la savourer, toute une immersion sensible?

..."Il faut escalader beaucoup de dogmes et de glace pour jouer de bonheur et s'éveiller rougeur sur la pierre du lit." (90).

N'y a-t-il pas là tout un programme de vie? N'est-il pas nécessaire d'avoir ressenti en soi le rayonnement infra rouge du bien-être, de l'émerveillement, pour comprendre le sens de sa proposition? L'expérience poètique, affirme Octavio PAZ, est "une expérience vitale à quoi la totalité de l'homme participe - le poème n'est pas seulement une réalité verbale : il est aussi un acte." (91).

Ces textes traversent donc toute l'épaisseur du concret, mais pour ressurgir dans l'instant même de l'expérience sensible; grâce à cette absence d'ancrage, à cette fluidité, le monde exprimé semble à la fois dense et comme embrumé, flottant; monde envoûtant et silencieux, reflétant une sérénité proche de la sagesse orientale.

b) <u>SPIRITUALITE - DEGAGEMENT DU SENSIBLE</u>.

Ainsi, la poésie de GUILLEVIC, organique, visuelle, avec ses rocs, ses racines, son humus, apparait en même temps filtrée, décantée... comme si le poète avait placé un tamis pour dégrossir le monde extérieur; aucun mot "ne passe" dans sa lourdeur originelle, une étrange transparence recouvre cette poésie, semblable à ces estampes orientales où le rêve reste toujours palpable.

(90) CHAR René, <u>Retour amont</u>, P.36.

(91) PAZ Octavio, <u>Point de convergence, du romantisme de l'avant-garde, P.88</u>.

Le silence recrée le réel, faisant des mots les conducteurs de "l'au delà"; la poésie devient pure contemplation; or,"la lenteur est peut-être le caractère essentiel de la contemplation, c'est par là qu'elle complète la rencontre" (92); cette lenteur favorisant la redécouverte d'une dimension essentielle : la profondeur." (93).

Le poème de René CHAR intitulé Anniversaire est assez représentatif de cette double appartenance au monde physique et au monde spirituel.

> *"Maintenant que tu as uni un printemps sans verglas aux embruns d'un massacre entré dans l'odyssée de sa cendre, fauche la moisson accumulée à l'horizon peu sûr, restitue-là aux espoirs qui l'entourèrent à sa naissance.*
> *Que le jour te maintienne sur l'enclume de sa fureur blanche!*
> *Ta bouche crie l'exctinction des couteaux respirés. Tes filtres chauds entr'ouverts s'élancent aux libertés.*
> *Rien que l'âme d'une saison sépare ton approche de l'amande de l'innocence." (94).*

L'univers sensible et voluptueux des saisons y figure : "printemps sans verglas...la moisson accumulée... l'amande de l'innocence"; la palette des couleurs est délicate, raffinée : gris de la cendre, or de la moisson, et blanc envahissant tout le paysage final :

"Que le jour te maintienne sur l'enclume de sa fureur blanche". La tournure exclamative "dynamise" l'image, la faisant jaillir dans toute sa spontanéité; le verbe "maintenir", par le raidissement qu'il suppose, par la concentration qu'il favorise, prépare la "giclée" de blancheur que permet la concrétisation du mot "fureur";

(92) ONIMUS Jean, Ibid., P.107.
(93) op.cit., P.117.
(94) CHAR René, Fureur et Mystère, P.29.

la fureur en effet, est transformé en geste, en mouvement tourbillonnant; à partir de là, chaque vers se prolonge par un "silence" qui nimbe le dernier mot d'un halo de rêverie : ces derniers mots sont toujours riches de résonances, fortement connotés : (naissance - fureur blanche - libertés - innocence) et renvoient à une même primitivité.

La blancheur exprime celle du lait maternel dans son jaillissement, et correspond, par conséquent au mot "naissance" qui, lui-même, est repercuté dans l'image d'innocence; cette correspondance est confirmée par la similitude entre la sonorité des deux mots : même consonne nasale, n, (naissance - innocence), puis même phonème : sance, ou cence); la mise au pluriel du terme "liberté" permet, en le rendant plus concret, en le multipliant, de l'apparenter à cette même image de jaillissement lactée.

A chaque degré du poème s'accomplit le retour à "l'amande de l'innocence", à la candeur première de la vie (candeur rendue par l'image du fruit : "l'amande de l'innocence"). La phrase se décante donc au fil du poème, se délivrant de toute pesanteur. D'abord encombrée de mots opaques, dense, elle devient poreuse, laissant largement pénétrer la rêverie, ce que reflète l'aération du texte, ainsi que le "voilage" des mots par la nasalité, remarquable dans la dernière image :(amande, innocence); les barrières de l'âge s'abolissent, l'anniversaire devient pure transmutation mentale.

L'itinéraire de CHAR, à travers ce poème, ne rappelle-t-il pas étrangement celui des "sages orientaux",pour qui la vie, à mesure qu'elle se creuse et s'approfondit, devient plus lumineuse, "ouverte", proche de la "source originelle",

FACULTÉS DES LETTRES

de l'enchantement de la "naissance"? La vieillesse alors, loin d'être "dégradation", "régression", "ressource" l'homme, le lestant de tout l'inessentiel, le rapprochant de "l'amande de l'innocence".

Lorsqu'on atteint cette dimension, toute dualité s'efface; la mort elle-même cesse d'être l'antithèse de la vie, pour en devenir un élément constitutif; loin d'être redoutée, ressentie comme un obstacle, elle est acceptée, vécue intérieurement, comme le conçoit KRISHNAMURTI :

"Quand l'esprit est silencieux, le silence constitue une nouvelle dimension et là où existe une mesquinerie active, elle est instantanément dissoute, parce que l'esprit dispose maintenant d'une qualité d'énergie différente, qui n'est pas l'énergie engendrée par le passé. Voilà ce qui importe : d'avoir cette énergie qui efface la tradition du passé. Cette tradition est une énergie différente. Le silence l'efface; ce qui est plus vaste absorbe ce qui est moindre et demeure inaltéré lui-même, c'est comme la mer qui demeure pure en recevant le fleuve pollué...le conditionnement du passé s'effondre dans la plénitude du silence". (95).

Deux univers poètiques me semblent particulièrement "éclairées" par l'expérience vécue de la mort : celui de SCHEHADE et celui de BONNEFOY.

Le monde de SCHEHADE est doux, limpide, imprégné lentement et presqu'à son insu, du mystère de la disparition :

(95) KRISHNAMURTI, <u>Le changement créateur</u>, P.174.

"O mon amour il n'est rien que nous aimons
qui ne fuie comme l'ombre
comme ces terres lointaines où l'on perd son nom
Il n'est rien qui nous retienne
comme cette pente de cyprès où sommeillent
des enfants de fer bleus et morts." (96).

Le monde s'irréalise : le paysage créé semble se dérober, ce que traduit la longue phrase étirée de SCHEHADE, si différente de la "phrase joyau" de GUILLEVIC, par exemple ainsi que les sonorités fluides et ouvertes, ("O mon amour...nous nous aimons...l'ombre...nom... sommeillent); les images semblent aussi fuyantes que les éléments d'un paysage vu d'une barque :

"Il n'est rien que nous aimons
qui ne fuie comme l'ombre..."

"Il n'est rien qui nous retienne
comme cette pente de cyprès..."

Les cyprès, par leur position même, sont voués à l'instabilité; tout est perçu à travers un mouvement qui déracine l'objet ou l'être le plus enraciné; ainsi, "la bien aimée pleine de pleurs" qui s'éloigne jusqu'à n'être plus qu'un souvenir :

"O bien aimée pleine de pleurs
de plaine en plaine en perdant la vue
nous nous vivrons dans nos mémoires"..." (97).

Ici, la répétition du mot "plaine", reprise encore par l'emploi de l'homonyme "pleine", étire l'image jusqu'à la rendre illimitée; les sonorités pl (pleine de pleurs,de plaine en plaine) "gomment les angles", créant un fondu enchainé, en quelque sorte, où l'image du visage en larmes se superposent à celle du paysage de plaines pour entrainer ce paysage dans un lieu plus intériorisé.

(96) SCHEHADE Georges : Les poésies, P.64.
(97) op.cit., P.34.

A l'inverse de ce monde du périssable où nulle forme ne parvient à se fixer, où l'absence est immédiate, et ne résulte d'aucune crispation, le monde de BONNEFOY dessine un large creusement; tout un jeu de ressurgences s'organise où s'avère nécessaire la traversée des profondeurs.

La lucidité ne vient qu'après de douloureuses épreuves : "...Il te faudra franchir la mort pour que tu vives, la plus pure présence est un sang répandu...";

> *"L'oiseau des ruines se sépare de la mort,*
> *il nidifie dans la pierre grise au soleil,*
> *il a franchi toute douleur, toute mémoire,*
> *il ne sait plus ce qu'est demain dans l'éternel." (98)*

Le monde de BONNEFOY est à la fois dur, densifié, résonnant de "matière", et en même temps, voué au périssable, semblable en cela au monde des poètes asiatiques - pour lesquels le plus infime élément s'ouvre en élément cosmique : On pense à Khalil GIBRAN dans Le prophète :

> *"Car qu'est-ce que mourir sinon se tenir nu*
> *dans le vent et se fondre dans le soleil?*
>
> *et qu'est-ce que cesser de respirer, sinon libérer le souffle de ses marées inquiètes, pour qu'il puisse s'élever et se dilater et rechercher Dieu sans entraves?..." (99).*

Dans la lampe, le dormeur (100), le satori, dernier degré d'illumination dans le zen, (101), est atteint.

(98) BONNEFOY Yves, Du mouvement et de l'immobilité de Douve, P.182.

(99) GIBRAN Khalil, Le Prophète, P 81.

(100) BONNEFOY Yves, ibid.

(101) Le zen présente, pour ainsi dire, un ascétisme à l'état pur, dépouillé de théologie de philosophie, de mythologie, essentiellement pratique. Le but de l'adepte zen, moine ou laïque, est l'acquisition du satori, mot qui désigne en japonais la réalisation instantanée, en un éclair de ce que le bouddhisme appelle "éveil", "illumination", état de Bouddha, libération de la naissance et de la mort", passage au-delà des dualités, cessation de la souffrance", etc...dans René DAUMAL ou le retour à soi (textes inédits et études, 1981) P.60.

Le monde est à la fois présent dans toute sa plénitude, et étrangement absent :

"Je ne savais dormir sans toi, je n'osais pas
risquer sans toi les marches descendantes.
Plus tard, j'ai découvert que c'est un autre songe
cette terre aux chemins qui tombe dans la mort.

Alors je t'ai voulue au chevet de ma fièvre
d'inexister, dêtre plus noir que tant de nuits,
et quand je parlais haut dans le monde inutile
je t'avais sur les voies du trop vaste sommeil.

Le dieu, pressant en moi, c'étaient ces rêves
que j'éclairais de l'huile errante, et tu sauvais
nuit après nuit mes pas du gouffre qui m'obsède
nuit après nuit mon aube, inachevable amour.

Je me penchais sur toi, vallée de tant de pierres,
j'écoutais les rumeurs de ton grave repos,
j'apercevais très bas dans l'ombre qui te couvre
le lieu triste où blanchit l'écume du sommeil.

Je t'écoutais réver. O monotone et sourde,
et parfois par un roc invisible brisée,
comme ta voix s'en va, ouvrant parmi ses ombres
le gave d'une étroite attente murmurée.

Là-haut, dans les jardins de l'émail, il est vrai
qu'un paon impie s'accroit des lumières mortelles.
Mais toi il te suffit de ma flamme qui bouge,
tu habites la nuit d'une phrase courbée.

Qui es-tu? Je ne sais de toi que les alarmes
les hâtes dans ta voix d'un rite inachevé.
Tu partages l'obscur au sommet de la table,
et que tes mains sont nues, Ô seules éclairées".

Ce long poème, d'une beauté bouleversante, me semble refléter avec le maximum de puissance tout le mystère de la poésie : le "réel" de tous des jours est là, sous nos yeux, mais métamorphosé, la nuit permettant toutes les audaces. "La fonction, selon moi, la plus fondamentale du poème, me semble être l'acte de <u>nommer</u>...de mettre en oeuvre des méthodes particulières d'écriture permettant d'engendrer des <u>planètes mentales</u> nouvelles chargées de sens nouveaux." (102).

(102) RENARD Jean-Claude, <u>Une autre parole</u>.

Cet univers poétique, où chaque mot vibre, agrandi de reflets, où aucune image ne se fixe, restant à l'état de climat, est un univers difficilement "décryptable";

> *"Vague et nébuleuse est le commencement de toutes choses, mais non leur fin,*
>
> *et je voudrais que vous vous souveniez de moi comme d'un commencement.*
>
> *Tout ce qui vit, est conçu dans la brume et non dans le cristal.*
>
> *Et qui sait si le cristal n'est pas une brume en déclin?" (103).*

Ces "paroles", en effet, sont vagues, imprécises :

"...plus tard, j'ai découvert que c'est un autre songe" : songe, ici, terme évoquant déjà l'impalpable, est encore irréalisé par l'adjectif indéfini le caractérisant.

"Alors, je t'ai voulue au chevet de ma fièvre d'inexister, d'être plus noir que tant de nuits, et quand je parlais haut dans le monde inutile, je t'avais sur les voies du trop vaste sommeil."

Ici, l'impression d'indéfini est donnée par une comparaison qui métamorphose la couleur noire en couleur "mentale", en quelque sorte, la rendant illimitée.

Le "trop vaste sommeil" reprend l'idée de "dormir", de "songe", de "grave repos" en l'approfondissant; "le lieu triste où blanchit l'écume du sommeil", situé à mi-chemin du poème, en forme le creuset, point de convergence des autres images; en même temps que la métamorphose du sommeil en "écume blanche", ce qui lui donne une présence presque "mentale" (mais traduite dans le registre du vocabulaire concret, de façon à en rendre toute la fraicheur), s'accomplit l'abolition de toutes

(103) GIBRAN, Khalil, op. cit. 1941.

limites temporelles et spatiales; une profondeur démesurée est atteinte, ce que confirme la construction des phrases "en paliers", la protase étant beaucoup plus courte que l'apodose, ce qui "ouvre" l'espace.

L'espace est donc transformé, il atteint une profondeur vertigineuse : "...les marches descendantes" "...cette terre aux chemins qui tombent dans la mort"... "...les voies du trop vaste sommeil"; dans ce dernier exemple, l'adverbe "trop" frange d'imprécision une image déjà mouvante ; le mot "gouffre" reprend cette vision d'un a-pic vertigineux...:

"et tu sauvais
nuit après nuit mes pas du gouffre qui m'obsède..." d'autres images renforcent cette impression :"vallée de tant de pierres..."; "j'apercevais très bas"...où l'adverbe "très bas" répond au "là-haut" de l'avant dernière strophe.

Des jeux de lumière creusent cet espace : "...ces rêves que j'éclairais de l'huile errante..." l'ombre de : "j'apercevais très bas dans l'ombre qui te couvre..." qui se multiplie, ce qui se traduit à la strophe suivante, par l'emploi d'ombre au pluriel :

"ouvrant parmi ses ombres...";ensuite, ce sont des "lumières mortelles", puis "la flamme qui bouge", et surtout l'aura lumineuse autour des mains, de la dernière image.

Le temps lui-même est intériorisé, sa profondeur "magique" est restituée; dans ce paysage nocturne, le repos est perçu comme un bruit :

"...J'écoutais les rumeurs de ton grave repos..."

Ces bruits, perçus grâce à une extrême attention, ce que confirme la répétition du verbe "écouter", rendent le silence palpable :

"Je t'écoutais rêver. O monotone et sourde, et parfois par un roc invisible brisée, comme ta voix s'en va, ouvrant parmi ses ombres le gave d'une étroite attente murmurée." Les sonorités elles-mêmes s'arrondissent, le temps perd toute limite pour s'ouvrir à des dimensions insoupçonnées; l'imparfait rend compte de cette profondeur :

"Je ne savais dormir sans toi, je n'osais pas risquer sans toi les marches descendantes..."

"Je me penchais sur toi, vallée de tant de pierres, j'écoutais les rumeurs de ton grave repos..."

L'adverbe "plus tard" ouvre sur un futur qui semble avoir déjà été vécu :

"Plus tard j'ai découvert que c'est un autre songe cette terre aux chemins qui tombe dans la mort."

Le temps chronologique disparait, remplacé par un temps circulaire, temps des rites, lorsque l'harmonie cosmique est accomplie, rendant inutile toute recherche de progression :

"...et tu sauvais
nuit après nuit mes pas du gouffre qui m'obsède
nuit après nuit mon aube, inachevable amour."

Le terme "inachevable" repris plus loin sous une forme semblable (dans l'expression "rite inachevé") fait de ce temps rituel un temps ouvert à l'infini; les phrases se déploient lentement, "spacieuses", les compléments de noms et les relatives approfondissant chaque image :

"...ces rêves

que j'éclairais de l'huile errante..."

"Le lieu triste où blanchit l'écume du sommeil..."

L'interrogation finale, suivie de la vision égarante des mains "seules éclairées", loin de résoudre l'énigme du poème, la rend plus grande encore.

A cause de cette complicité avec l'absence, la poèsie d'Yves BONNEFOY reste toujours mystérieuse, le "réel" s'agrandit de songe, le présent semble doublé d'un reflet d'éternité. Comme dans les poèmes de Jean-Claude RENARD (104), la sérénité nait de la relativité : l'homme a la petitesse d'un oiseau, ou d'un caillou - la mort n'est qu'une étape vers un autre monde, beaucoup plus vaste.

(104) La sérénité dans Interrogation, la démarche du poème, semble reproduire celle du kogen, pratiqué par les maîtres zen; le kogen, en effet, consiste en une suite de questions paraissant saugrenues, débouchant sur une impasse le plus souvent, lumineuses cependant pour celui qui abandonne toute démarche de l'intellect et accepte de perdre la notion du moi.

Interrogation.

"-Qu'est-ce que l'or?
dit le jour
-Un sacré qui transmue la nuit.

-Qu'est-ce que l'or?
dit la nuit.
-des tournesols sur la mer.
Qu'est-ce que l'or?
dit la mer.
-Une douceur d'orage sous le sable.

-Qu'est-ce que l'or?
dit le sable.
-du lait où purifier le sang
qu'est-ce que l'or?
dit le sang.
-des dieux en fête dans la neige.

-Qu'est-ce que l'or?
dit la neige.
Une enfance qui nait de la mort."

(RENARD Jean-Claude, "La lumière du silence"
dans 12 dits...)

Mère.

"Mère, nous te savons
grandiose de la terre

en communication
avec les profondeurs
élaborant l'humus

avec les eaux cachées
qui n'émergeront pas,

avec les minerais
jaloux de leur histoire,

avec les grand magmas
qui pourraient s'émouvoir

reliéc aux racines
de la pesanteur

(GUILLEVIC, Sphère, P.71)



CONCLUSION.

"La conscience poétique est naturelle. Elle se développe spontanément pour peu que la civilisation ne s'acharne pas à la réduire - Elle fait partie intégrante de la personne humaine".

(ONIMUS Jean, ibid, P.212.)

"Si j'étais poète, je te dirais : mais comment trouverais-je les mots capables de te guider sur le chemin de cette expérience? Il s'en faut de peu que je n'abandonne cette tâche d'écrire, pris dans ce dilemme : ou bien tu es aveugle, et tous mes efforts seront vains pour t'expliquer ce qu'est la couleur bleue; ou bien tu vois et il est inutile que je te parle de la couleur bleue.
Mais si aveugle, il y a la moindre chance pour que tu commences à pressentir la lumière, cela vaut la peine que je poursuive. Laisse-moi donc dans l'ombre, te parler de la lumière future. Comme la fonction crée l'organe, à force de désespérément tendre ton visage en avant, à force de mimer celui qui commence à voir, il te viendra des yeux. Laisse-moi donc te parler de ce moment dramatique où la Parole n'est encore que le schéma douloureux d'un râle muet. As-tu un avant-goût de ce silence gros de tonnerre?"

(DAUMAL René, l'évidence absurde, P.71.)

La poésie peut donc, traversant les apparences, exprimer avec force l'expérience intérieure, les poèmes écrits ayant alors l'éclat des "images mentales" de l'écriture mystique, plus particulièrement de celle des sages orientaux.

Elle peut aussi, comme celle de Danielle SARRERA, étinceler d'un "soleil noir" surgi d'explorations ténébreuses; ce courant de "poésie noire", pour reprendre l'expression de rené DAUMAL, est lié à l'époque dans laquelle s'inscrit l'oeuvre de Danielle SARRERA (même si, en même temps, cette oeuvre semble échapper à toute historicité), époque marquée par la guerre, sans doute particulièrement menacante pour une très jeune adolescente comme l'était l'auteur. On retrouve d'ailleurs ce pessimisme radical dans de nombreuses manifestations artistiques d'alors : dans les sculptures émaciées à l'extrême de GIACOMETTI, par exemple, ou dans les tableaux de MUNCH, lourds d'angoisse.

En même temps, un mouvement de renversement total "embrase" toute la création : c'est l'époque en particulier du surréalisme (Le manifeste du Surréalisme de André BRETON date de 1924). Les connaissances acquises sont violemment rejetées, tandis que d'autres valeurs commencent à poindre, découvertes grâce à l'exploration de l'inconscient surtout; le "passé" est agressé, blasphémé, violenté, tandis que surgit la force révolutionnaire du DESIR; un peu en marge du surréalisme, influencé malgré tout par ce mouvement de destruction régénératrice, se situe l'oeuvre d'ARTAUD (L'ombilic des Limbes date de 1925; Le Pèse-nerfs de 1927) et celle de DAUMAL (Contre-ciel, 1936) pour qui écrire est un engagement

total, nécessitant un "repétrissage" souvent douloureux du "moi", exposé aux risques de la folie et de la mort.

L'oeuvre de D. SARRERA s'inscrit dans ce courant beaucoup plus intériorisé que le courant surréaliste; dans l'éclatement qu'elle exprime, elle fait surgir une nouvelle force, cette force de féminité jusqu'alors inexplorée, qui a pris aujourd'hui tant d'ampleur.(oeuvres récentes de Chantal CHAWAF, de Jeanne HYVRARD etc...).

La poésie prend donc deux formes très différentes; à travers ces deux formes, cependant, n'est-ce pas la même expérience qui s'exprime? Ne s'agit-il pas sans les deux cas d'une expérience sensible? Et pourquoi alors reste-t-elle aussi étrangère à l'humanité? Pourquoi semble-t-elle toujours condamnée à l'élitisme?

Depuis toujours, le rapport entre art et réalité me tourmente; et aussi, cette question: comment révéler la poésie au plus grand nombre sans la vulgariser, sans en ternir l'éclat?

La poésie exige un effort, une rupture avec l'habitude, un arrachement à la paresse mentale; elle ne peut être consommée rapidement, il est nécessaire au contraire de l'apprivoiser par la pratique, de lui consacrer du temps :

"Les vrais lecteurs des poètes le savent bien, les poèmes ne se lisent pas, on les fréquente, on les sait par coeur, à son insu même. Puis un jour, au hasard, une émotion personnelle interrompt votre méditation, votre rêverie, votre travail, n'importe où : la création du poème par le lecteur est une opération parallèle à celle du poème par le poète..." (104).

(104) MOUNIN Georges, La communication poètique, P.67.

Pour qu'elle survive, il est vital qu'elle sorte de ce cercle d'initiés dans lequel elle est enfermée actuellement; mais comment se divulguerait-elle dans un monde drogué de bruits, de vitesse, encombré de gadgets? N'est-il pas indispensable d'abord de "changer la vie", d'accomplir cette "réconciliation intégrale de la culture et de la vie" que réclamait ARTAUD? Le seul message poètique accessible aujourd'hui, le seul qui puisse désintoxiquer la société matérialiste actuelle, c'est peut-être celui de la chanson, plus corrosif, plus immédiat, pouvant agir sur l'individu à la façon d'une drogue. Je pense à Léo FERRE, par exemple, et a ses déclarations militantes :

> *"...les plus beaux chants sont des chants de revendication*
> *le vers doit faire l'amour dans la tête des populations à l'école*
> *de la poésie et de la musique, on n'apprend pas ON SE BAT."*

Je pense aussi à l'univers pétri de douceur de certains autres, comme Jean VASCA, ou Julos BEAUCARNE; cette forme de poésie ne peut-elle pas davantage pour la société actuelle que certaines recherches liguistiques et textuelles comme celles de Michel DEGUY, par exemple (par ailleurs très intéressantes).

Après avoir éclaté ainsi en fragments de douceur et de violence, la poésie retrouverait sans doute de nouveau cette source de tendresse et de spiritualité qui compose l'homme intérieur.

ANNEXE : comparaison de deux climats poétiques : celui d'Oeuvre de D. SARRERA et celui de Viva la Muerte d'ARRABAL.

La comparaison de deux oeuvres artistiques aussi éloignées par l'époque (Viva la Muerte date de 1970) - le pays (les films d'ARRABAL sont profondément enracinés dans l'Espagne franquiste, ils dénoncent avec violence la guerre civile espagnole) - et surtout la forme - la poésie et le cinéma étant deux moyens d'expression radicalement différents - peut surprendre.

Cependant, si j'ai choisi de rapprocher ces deux univers, c'est qu'au-delà de leurs divergences, un même climat de provocation s'y retrouve - une même tonalité blasphématoire.

Dans le film d'ARRABAL, les images déferlent comme d'énormes vagues, nous submergent de leur violence, de leur brutalité. Elles "giclent", apparaissant dans toute leur opacité visuelle, et jouant en même temps le rôle de "caisse de résonnances" pour tout un paysage symbolique. L'objet y est dilaté en talisman; l'univers ludique lui-même est ambigüe : ainsi, lorsque le petit garçon reçoit l'avion qui mentionne le nom de son père, la première vision du jouet est "égarante" : l'homme chargé du colis avance lentement, évoquant le Christ portant une croix; en effet, l'avion, dans son emballage, évoque immédiatement la forme de la croix; de même, tous les objets de l'univers d'ARRABAL sont poreux, ouverts à une multitude d'interprétations fantasmagoriques, et en même temps opacifiés jusqu'à l'extrême de leur puissance visuelle.

Cependant,cette puissance visuelle, par son excès, finit par engendrer une certaine transparence : l'image "crève", ne délivrant plus qu'un climat; peut-être est-ce la seule façon pour le cinéaste de créer l'immatérialité; comme dans certaines bandes dessinées de MOEBIUS, le réel devient visqueux, pâteux, enlisant; cependant, au moment où tout bascule au plus profond de cette viscosité, tout réapparait, étrangement dématérialisé. L'univers d'ARRABAL rejoint alors celui de D. SARRERA, essoré de toute image, essentialisé. Certes, le mot permet de faire miroiter l'absence davantage que l'image, par sa possibilité d'évoquer l'univers intangible...de ne pas se fixer. Il me semble pourtant qu'avec des moyens différents, ARRABAL réussit à faire une oeuvre entièrement désincarnée.

Cette oeuvre, comme celle de D. SARRERA, est alourdie de fantasmes; l'angoisse de la castration y est obsessionnelle; la sexualité est trouble, le DESIR est tyrannique, présent à l'arrière-plan; mais il ne surgit que dans sa forme négative. Le refoulement est terrible, ressenti presque physiquement; thanatos et eros se confrontent, sans que l'un parvienne à absorber l'autre, comme chez D. SARRERA où le désir s'efface lentement, métamorphosé en son contraire. La répression paralyse toute vie, le petit garçon se débat dans une énorme toile d'araignée dont il n'entrevoit pas l'issue; il glissera peu à peu dans la maladie, le monde, autour de lui, n'offrant aucune possibilité d'avenir. Le titre <u>*Viva la Muerte*</u> *confirme cette obsession de la mort dans un monde où, cependant, préexiste le rêve, l'insouciance*

de l'enfance; à l'inverse de l'univers de D. SARRERA, où règne frigidité et impuissance, ici le désir existe, mais les conditions extérieures lui sont défavorables, et le condamnent à une existence fantasmatique : la guerre civile impose la violence comme seule manifestation de la vie : ainsi, les enfants reproduisent cette violence et cette destruction dans leurs jeux même.

Le désespoir d'ARRABAL, malgré sa force, n'est pas existentiel, comme chez D. SARRERA; il est étroitement dépendant des événements historiques, l'espoir cependant continue à scintiller dans le lointain : la fin ouverte du film, lorsque la petite fille emmène le petit garçon, malade et encore bandé, à la recherche de son père, suffirait à le prouver.

Chez D. SARRERA, par contre, une vision "absurde" du monde bloque toutes possibilités d'avenir.

La provocation terrible qui parcourt le film d'ARRABAL n'a donc pas la même signification que celle à l'oeuvre dans le texte de D. SARRERA : elle est moyen de se libérer de l'oppression présente, rejet brutal de toute une organisation sociale, avec ses tabous, ses rites, ses aliénations : le petit garçon provoque pour exorciser cet ordre qui le tyrannise; son rire irrépressible à la mort de son grand-père illustre son besoin de démystifier la mort, de l'expulser de sa mémoire, de la rejeter devant lui; de même, son geste provocateur, lorsqu'il pisse sur la ville, noyant tous les fétiches de la société dans cet urine qui grossit démesurément, d'abord fleuve, puis océan aux vagues démesurées.

On retrouve ce geste de dérision dans l'univers de D. SARRERA : sa délivrance s'accomplit par le rêve P.16 : "et que mort je deviens en éclatant de ce rire qui fait dire aux parents que leurs enfants sont des idiots..."; par le cri : "j'ai crié si haut alors que s'acharnait l'enfant malheureux sur mon corps..." P.9;

La religion, pour D. SARRERA et pour ARRABAL, reste la principale cible : Viva la Muerte est imprégnée de christianisme; cependant, dans le film d'ARRABAL, il s'agit de dénoncer l'emprise de la religion sur une société précise, dans tout ce qu'elle comporte d'hypocrisie, dans tout ce qu'elle favorise au niveau du refoulement du désir et du corps, de l'aliénation de la femme,etc...; pour ARRABAL, nulle trace de fascination, ce qui rend son oeuvre plus tranchée, moins ambigüe que que celle de D. SARRERA. Les valeurs-tabous sont renversées sauvagement, par des rites imaginaires (ex : la mère castrant l'Homme divinisé, symbolisé par sa forme de bouc, détruisant de ce fait le culte de la virilité érigé en loi par la société patriarcale. On retrouve ce dieu inversé, ce dieu à corps de bouc, dans Oeuvre, où D. SARRERA accomplit une entreprise de provocation bien plus subversive encore; elle fait voler en éclat non seulement l'ordre social de son époque, l'ordre intériorisé en elle, mais même tout ordre, quel qu'il soit.

L'univers d'ARRABAL, malgrè sa violence, est donc moins desespéré, moins fermé que l'univers d'Oeuvre, ce que confirme la fin ouverte du film par opposition à celle du texte poétique. L'opacité cauchemardesque de Viva la Muerte, comme celle des chants de Maldoror

appartient au passé; l'immatérialité d'Oeuvre s'ouvre sur un "blanc" existentiel.

BIBLIOGRAPHIE.

I - OEUVRES POETIQUES.

ARTAUD (Antonin) : Oeuvres Complètes, Paris, Gallimard, 1956 (16 volumes).

AUBRAL (François) : Accouchures. Gigondas en Vaucluse, atelier des Grammes, 1980.

BONNEFOY (Yves) : Du Mouvement et de l'immobilité du Douve. Paris, Gallimard, 1970.

BRETON (Alain) : Les Nouveaux poètes maudits, Paris, ed. St Germain des Près, 1981.

BRINDEAU (Serge) : La Poésie contemporaine de langue française depuis 1945, Paris, St Germain des Près, 1973.

CABRAL (Tristan) : Et sois cet océan!... Paris, Plasma, 1981.

CHAR (René) : Fureur et mystère. Paris, Gallimard, 1978.

" " Les Matinaux. Paris, Gallimard, 1950.

" " La nuit talismanique, Genève, skira , 1972.

" " Recherche de la base et du sommet. Paris, Gallimard, 1971.

CREVEL (René) : Mon Corps et moi. Paris, Pauvert, 1974.

DAUMAL (René) : Le Contre-ciel. Paris, Gallimard, 1970.

DELVAILLE (Bernard) : La Nouvelle poésie française. Paris Seghers, 1974.

DU BOUCHET (André) : Dans la chaleur vacante. Paris, Mercure de France, 1978.

FERRE (Léo) : Testament phonographe. Paris Plasma, 1980.

GIAUQUE (Francis) : Journal d'enfer.
Repères.

" " : Terre de dénuement.
Paris, PUF.

GIBRAN (Khalil) : Le Prophète.
Paris, Casterman, 1980.

Gouze (Roger) : Un Demi-siècle de poésie française 1920 - 1970,
Paris, St Germain des Près, 1980.

GUILLEVIC : Etier,
Paris, Gallimard, 1979.

" : Inclus,
Paris, Gallimard, 1973.

" : Sphère,
Paris, Gallimard, 1977.

HYVRARD (Jeanne) : Les Prunes de Cythère
Paris, ed. de minuit, 1975.

L'ANSELME (Jean) : La Foire à la ferraille.
Paris, ed. Français Réunis, 1974.

LAUTREAMONT (Isidore Ducasse) : Les Chants de Maldoror,
Paris, livre de poche, 1972.

MICHAUX(Henri) : Emergences - resurgences
Genève, Skira, 1972.

PAZ (Octavio) : Liberté sur parole.
Paris, Poésie/Gallimard, 1971.

" " : Le Singe grammairien
Genève, Skira, 1972.

RENARD (Jean-claude) : 12 dits.

RIMBAUD (Arthur) : Poésies complètes
Paris, Livre de poche, 1963.

ROUSSELOT (Jean) : Les Moyens d'existence,
Paris, Seghers, 1976.

SCHEHADE (Georges) : Les Poèsies.
Paris, Gallimard, 1969.

Autres oeuvres littéraires.

CAMUS (Albert) : *Le Mythe de Sisyphe.* Paris, Gallimard, "idées", 1968.

DAUMAL (René) : *L'Evidence absurde,* essais et notes I, 1926 - 1934. Paris, Gallimard, 1972.

" " : *Les Pouvoirs de la parole,* essais et notes II, 1935-1943. Paris, Gallimard, 1972.

MARA : *Journal d'une femme soumise.* Paris, Flammarion, 1979.

Revues.

DERIVE, n° 9-10.
GIVRE, n° 4-5.
SPHINX.

II - OEUVRES DE CRITIQUES LITTERAIRES.

BACHELARD (Gaston) : *Le Droit de rêver.* Paris, P.U.F, 1970.

" " : *L'Eau et les rêves.* Paris, Corti, 1942.

" " : *LAUTREAMONT.* Paris, Corti, 1939.

" " : *La Psychanalyse du feu.* Paris, Gallimard, 1972.

BARTHES (Roland) : *Le Degré zéro de l'écriture.* Paris, Seuil, 1972.

" " : *Le Plaisir du texte.* Paris, Seuil, 1973.

BATAILLE (Georges) : *La Littérature et le mal.* Paris, Gallimard, 1975.

BERTELE (René) : *Henri MICHAUX.* Paris, Seghers, 1966.

BEGUIN (Albert) : *L'Ame romantique et le rêve.* Paris, Corti, 1963.

BLANCHOT (Maurice) : *LAUTREAMONT et SADE.* Paris, ed. de minuit, 1949.

" " : *L'Espace littéraire.* Paris, Gallimard, 1968.

" " : *La Part du feu.* Paris, Gallimard, 1972.

BLANCHOT (Maurice : *Le Livre à venir*. Paris, Gallimard, 1963.

COHEN (Jean) : *Structure du langage poétique*. Paris, Falmmarion, 1968.

DUROZOI (Gérard) : *André BRETON, L'écriture surréaliste*, Paris, Larousse-Université, 1974.

ECO (Umberto) : *L'Oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

FELMAN (Shoshana) : *La Folie et la chose littéraire*. Paris, Seuil, 1978.

GAUTHIER (Xavière) : *Surréalisme et sexualité*. Paris, Gallimard, 1971.

GRALL (Xavier) : *La Marche au soleil*. Paris, Mazarine, 1980.

IONESCO (Eugène) : *Notes et Contre-notes*. Paris, Gallimard, 1970.

JEAN(Raymond) : *La Littérature et le réel de DIDEROT au Nouveau Roman*, Paris, A. Michel, 1965.

LEMAITRE (Henri) : *La Poèsie depuis BAUDELAIRE*. Paris, A. Colin, 1969.

MAURON (Charles) : *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris, Corti, 1968.

MOUNIN (Georges) : *La communication poétique*. Paris, Gallimard, 1969.

ONIMUS (Jean) : *La Connaissance poétique*. Paris, Desclée de Brouver, 1966.

PAZ (Octavio) : *Point de convergence, Du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 1976.

POULET (Georges) : *La Poésie éclatée, BAUDELAIRE/RIMBAUD*. Paris, P.U.F, 1980.

" " : *Etudes sur le temps humain*. Paris, Plon, 1950.

RAYMOND (Marcel) : *De BAUDELAIRE au surréalisme*. Paris, Corti, 1940.

RENARD (Jean-Claude) : Notes sur la poésie.
Paris, Seuil.

" " : Une Autre parole,
Paris, Seuil, 1981.

RICHARD (Jean-Pierre) : Poésie et Profondeur.
Paris, Seuil, 1955.

" " : Onze études sur la poésie moderne,
Paris, Seuil, 1964.

ROUSSELOT (Jean) : Panorama critique des nouveaux poètes français.
Paris, Seghers, 1953.

SOLLERS (Philippe) : L'Ecriture et l'expérience des limites.
Paris, Seuil, 1971.

" " : Visions à New-York,
Paris, Grasset, 1981.

VIRMAUX (Alain et Odette) : ARTAUD, un bilan critique.
Paris, Belfond, 1979.

XII - OEUVRES D'ETUDES STYLISTIQUES.

CRESSOT (Marcel) : Le Style et ses techniques, précis d'analyse stylistique,
Paris, Presses Universitaires de France, 1971.

DUBOIS (Jean) : Grammaire structurale du français :nom et pronom.
Paris, Larousse, 1965.

GREVISSE (Maurice) : Le Bon usage, cours de grammaire française et de langue française.
Gembloux, (Belgique) ed. Duculot, 1946.

JAKOBSON (Roman) : Questions de poétique.
Paris, Seuil, 1973.

" " : Six leçons sur le son et le sens.
Paris, ed. de minuit, 1976.

MARTINET (André) : Eléments de linguistique générale.
Paris, A. Colin, 1976.

MOUNIN (Georges) : Clefs pour la sémantique.
Paris, Seghers, 1972.

MOUROT (Jean) : CHATEAUBRIAND. Rythme et sonorité dans les mémoires d'Outre-tombe - le génie d'un style.
(Thèse pour le doctorat ès lettres présenté à la faculté des lettres de l'Université de Paris, 1960).

IV - ESSAIS DIVERS.

BACHELARD (Gaston) : Le Matérialisme rationnel.
Paris, P.U.F, 1963.

BATAILLE (Georges) : L'Erotisme.
Paris, ed. de minuit, 1965.

BETTELHEIM (Bruno) : Psychanalyse des contes de fées.
Paris, Laffont, 1976.

BOESCH (Jacqueline) : Du Gribouillage au dessin figuratif.
Paris, Nathan, 1979.

BRESARD (Suzanne) : L'Ecriture, empreinte de l'homme; la graphologie, méthode d'exploration psychologique.
Toulouse, Privat, 1976.

FOUCAULT (Michel) : Histoire de la folie à l'âge classique.
Paris, Gallimard, 1972.

" " : Histoire de la sexualité.
Paris, Gallimard, 1976.

FRAZER (Sir James Georges) Mythes sur l'origine du feu.
Paris, Payot, 1931.

JANOV (Arthur) : Le Cri primal.
Paris, Livre de poche, 1978.

KRISHNAMURTI : Le Changement créateur.
Delachaux et Niestlé,
Neufchâtel (Suisse), 1972.

LAING (Ronald D.) : Le Moi divisé, de la santé mentale à la folie.
Paris, Stock, 1971.

MARIEL (Pierre) : Sectes et Sexe, la sexualité dans l'ésotérisme traditionnel.
St Jean de Braye, Danglès, 1978.

MORON (Pierre) : *Le suicide.*
Paris, P.U.F, "que sais-je', 1975

ROSHI (Taisen Deshimaru) : *Zen et cerveau.*
Le courrier du livre.

ROTTENBERG (Mira) : *Des Enfants au regard de pierre.*
Paris, Seuil.

STONE (Merlin) : *Quand Dieu était femme, à la découverte de la grande déesse, source du pouvoir des femmes,*
Montréal, Ed. de l'Etincelle, 1979.

TÖPFFLER (Pierre) : *Les Messes noires.*
Paris, Belfond, 1980.

WALTER (Jean-Jacques) : *Psychanalyse des rites, la face cachée de l'histoire des hommes.*
Paris, Denoël-Gonthier, 1977.

WATTS (Alan Wilson) : *L'Esprit du zen.*
Paris, Danglès.

Table des matières.

La Poèsie de l'immatérialité à travers l'oeuvre de Danielle SARRERA; recherche d'autres formes poètiques.

Introduction. p 3.

Ière partie : LES TRACES DE "MATIERE". p 6.

A) *"L'IMAGINATION MATERIELLE".* p 8.

1) *L'objet gratuit.* p 8.

2) *L'objet symbole.* p 13.

B) *EMERGENCE DE "L'IMAGE-NOURRICIERE" D'OEUVRE.* p 21.

a) *le feu.* p 21.

b) *La glace.* p 22.

c) *Recherche de la fusion des deux images.* p 23.

d) *Triomphe de l'image du feu.* p 23.

IIème partie: GLISSEMENT VERS LA SUBJECTIVITE. p 24.

A) *PERTURBATION PSYCHIQUE.* p 26.

a) *Le Journal.* p 26.

1) *Absence de sensualité.* p 26.

2) *Symbolisme sexuel.* p 27

3) *Eclatement de l'érotisme.* p 29

b) *Oeuvre.* p 34

1) *Erotisation* p 34

2) *Dévoilement de l'érotisme.* p 36

3) *Ambigüité sexuelle.* p 38

B) *OBSESSION DU CONTACT CHEZ D. SARRERA.* p 42.

a) *Journal.* p 42.

b) *Oeuvre.* p 46

1) *Recherche névrotique du contact.* p 46.

2) *Eclatement de l'intériorité.* p 51

3) *Techniques d'exorcisme.* p 52

C) *SCISSION DE LA PERSONNALITE* p 58

1) *Déchirure intérieure.* p 58

a) *Dédoublement.* p 58

b) *Désorganisation temporelle.* p 73

c) *Folie, démence, perte de soi.* p 74

2) Imprégnation chrétienne. p 98

a) Journal. p 78

b) Oeuvre. p 78

1) Fascination. p 79

2) Renversement de la religion chrétienne. p 82

D) QUETE DES VALEURS INITIATIQUES. p 83

IIIème partie : OBSESSION DE LA MORT. p 93

a) Expression voilée du Journal p 94

b) Présence hallucinée dans Oeuvre. p 98

1) Frigidité, impuissance. p 98

2) Négativité totale. p 101

3) Triomphe de la mort. p 104

IVème partie : POESIE DU DETACHEMENT. p 113

a) Immersion dans le sensible. p 114

b) Spiritualité - dégagement du sensible. p 118

Conclusion. p 132

Annexe : Comparaison de deux climats poétiques : celui d'Oeuvre de D. SARRERA et celui de Viva la Muerte d'ARRABAL. p 136

ŒUVRE



LE NOUVEAU COMMERCE

L'OSTIAQUE

Ce grand hivernal drapé dans une langue sèche, porteur de flambeaux mensongers, et qu'un seul coup de patte enverrait rôtir en Enfer, cet escogriffe barbu aux yeux bourrés de poils de bouc — qu'il était beau et nu avec ses bas noirs disant la messe — cet ostiaque rouge des nuits aux draps sableux, ce maître enfin maître de la carence du croire et de tricher, cet homme, plus puissant que l'intérieur d'un œuf prêt à parfaire l'enfant, plus riche que les tapis de Babel où les dents furent limées de façon différente était, sera, et il est à cette heure où nous prions son nom que nul n'ose nommer par crainte inquisitoire, le créateur du vide où nous logeons nos mains — et elles suent de tendresse ! et elles savourent un malheur de milliard de siècles ! et elles tombent en feuilles rassies ! et elles crient sous l'effet de la trop cuisante brûlure des tenailles ! et elles s'abandonnent à des luxures jamais senties par les femmes de Sodome et de Gomorrhe qui ne sont même plus mes petites sœurs (les idiotes !), car cet homme, ce grand hivernal à l'épée de boue sèche, est mon premier rédempteur. Je l'attache au lit et je l'épuise, non avec mon corps, non avec mes mains, non avec mes lèvres (je demeure à

distance) mais avec mes yeux dont le strabisme est tel que la nuit tout entière s'y damne à l'intérieur.

Vous pouvez toujours tenter de me nommer mais, autant être franche, vous ne pourrez jamais me nommer, car je suis absente au sommet de l'absence. Toi qui me connais le mieux tu ne sais rien de moi ; non pas que je dissimule, mais tout me dissimule. Je suis de la vulgarité pénétrante des fleuves qui ne connaissent pas les fétus qu'on leur jette, qui ne savent pas la saveur mâle des galets qu'ils roulent en eux. Ils sont sourds et aveugles, sans bras et sans jambes ; ils sont muets, même.
On pourrait se mettre sur une croix, pour essayer. Mais les croix ne parlent qu'aux morts. En vérité, mes mains et mes pieds sont troués et saignent de l'eau. Lorsque j'analyse cette eau, elle est vide de toute substance, y compris de l'eau.
Je suis une vitre dans le palais des vitres ; je ne sépare rien. Devant il n'y a rien à voir. Derrière, il n'y a plus rien à voir. L'aveugle connaît la crédulité de la lumière.

L'aveugle se leva de sa chaise et cria : « J'y vois ! J'y vois ! » Mais se rasseyant aussitôt : « Non, ce n'est pas vrai, avoua-t-il, je disais cela pour vous faire rire ».

107 *fois l'homme s'est levé,* 107 *fois il a brisé la glace,*

107 *fois il a élevé la femme au rang de l'insecte dévorant. La mariée replie ses jupons pour n'avoir pas su aller jusqu'au point où le sexe devient si terrible en sa forme et en son esprit de labeur (quelle conscience !) que nul ne peut alors le posséder. Il serait trop épuisant, et j'y songe, de considérer les impostures acceptées d'une femme telle que moi lorsqu'elle se donne. Il faudrait la glace du plus grand Nord et sa fixe crédulité d'hivernante ; il faudrait la borne des bornes, la limite où se croisent les épées gelées de toute passion humaine ; il faudrait la puissance* 107 *fois successives et simultanées du bouc le plus lubrique (ô sainte Grande Catherine !) ; il faudrait un boulier de vingt mille boules pour compter les coups d'un tel sort.*
J'ai crié si haut alors que s'acharnait l'enfant malheureux sur mon corps, j'ai crié si haut et si fort alors que les fourmis flambaient entre mes jambes, j'ai crié si haut et si fort et si tendrement alors que l'homme m'empoignait comme s'il empoignait son désir lui-même, j'ai crié si tendrement que cet enfant et ces fourmis et cet homme ne pouvaient déjà plus que disparaître, s'anéantir en des lieux inconnus à ma violence. Car mon cri n'est point de ceux qui sentent la dent et la salive, le palais et la langue.
Mon cri est dru comme un poison. 107 *fois jeté il avait l'allure d'un être aimé, gorges et poignets coupés.*
Vous qui voulez séduire, ô mes pierreuses, vous n'êtes que race immonde ! Vous savez être nues par manque d'esprit.
Moi, tout habit jeté, je suis encore vêtue de cette cuirasse que nul jamais ne pourra me retirer : vierge irrémédiable vierge des vierges.

Lorsque le grand Christ chauve eut 233 fois sauvé sa respiration de l'asphyxie qui, venant de la croix, le hantait, et que ses jambes grotesquement écartées découvrant son sexe mou de collégien à la messe se furent contractées en un premier spasme d'amour, lorsque le voile du temple se déchira, creva de bas en haut comme une pluie de cendre au goût de soufre et de fièvre, lorsque Jean l'apôtre aimé sentit sa gorge emplie des bourdonnements cruels de l'inceste et que la Vierge se coucha dans l'herbe pour connaître entre ses cuisses le doux murmure de cette filiation qui jusqu'à cette heure prévaut sur les Commandements, lorsque l'habit sans couture fut donné à l'aveugle et que l'aveugle le jeta en pâture aux chèvres en rut, lorsque Véronique blottit le voile couvert de crachats et de sang en son sexe de reine, alors s'éleva la voix majestueuse du centurion qui d'un seul coup de lance abolit l'évangile.

Ne repose jamais le silex du sacrifice car les festins de Dieu sont incommensurables. Dis-leur que tu es la reine choisie pour commettre l'outrage et que sans toi il ne serait plus de feu possible sur cette terre immonde où les crapeaux fument dans l'herbe. Repose-toi dans la terreur de ne plus croire qu'en moi, car je suis le seul esclave que tu pourras un jour brûler. Je flamberai au moment de ton salut et ton dernier baiser sera le poivre sur la plaie que je te prie chaque jour d'entretenir. Je n'ai point d'autre raison que celle de ton obéissance aux cataractes de ma violence. Je n'ai plus d'autre sourire que celui de mon angoisse acculée à la ruine de ces terres qui jamais ne purent croire en mon nom. Je suis

faite pour te plaire au comble de ta haine. Je suis faite pour te bâtir de flétrissures et pour te détruire à l'heure qui te sera propice. Je me nomme fidélité à toute mort choisie.

C'est d'une seule âme et d'un seul corps, de cet unique élan qui brise la fronde et terrasse le crâne, emboutit les carreaux, c'est de cette solitude damnée où se rassemblent les corbeaux pourris de l'esprit en déroute, c'est de ce lieu exigu pour nos grandeurs inassouvies où nous avons vu vivre et périr désolé des mondes de bonne volonté aux sources désormais infranchissables, c'est de cette enceinte glacée où nul enfantement n'est possible, que, moi, la fière servante d'une mort bien plus morte que vous le pouvez croire, je vous adresse ce salut, espérant de toute ma foi, qu'il vous pétrira de malheurs et vous fera chuter de décadence en décadence jusqu'à l'heure muette des crimes loyalement consentis qui des fantômes que vous êtes fera un monde définitif au silence irrémédiable.
Vous périrez par l'ennui car l'ennui est le seul maître de l'océan qui vous fixe et vous guide. Sa nonchalance est folle à constater. Vous la connaîtrez avec de longs râles d'insuffisance.

Le Jésus crucifié que porte un Océan lorsqu'il rencontre Samuel se laisse baiser aux plaies par ce voyageur qui n'hésiterait nullement à suspendre d'autres races aux arbres de torture. Samuel emplit de sang l'ampoule pour

la vendre au marché où les esclaves femmes sont tâtées par des boucs. Il se sauve, le sang et l'or déjà sous le gilet. Mais le Jésus crucifié continue son chemin qui derrière son œil prend toute son ampleur et qui, plus assurément qu'une torche, allumerait les poils de bête, si cet homme ne savait en son esprit que le seul feu surgit dans le silence des boîtes creuses où, un jour, vint à gémir l'intelligence.

La souffrance ne vaut pas tripette. J'ai tout essayé. Car si nous envisageons la brûlure nous devons constater son peu de réalité opposée à celle de la cendre, et si nous broyons nos os dans un casque nous devons reconnaître que rien ne vaut la tête broyée dans le casque, une fois toute souffrance dépassée. Pour moi, les flagellants sont des anthropophages oisifs. Que ne se donnent-ils un premier grand coup sur la nuque.

Le Christ est entré en moi ce matin et m'a dit : « Il n'est ni trop tôt ni trop tard. Les auberges se valent. Leur durée ne signifie rien. Ce qui compte, c'est le moment de l'éclat de bois dans le cœur ». Alors je me suis prosternée et j'ai murmuré : « Amen amen ».

La ville n'a pas de maisons. Femmes et hommes ont les mains coupées. C'est obligatoire. Que voulez-vous donc faire, pauvres hypocrites, si vos pas ne marquent pas

(vos jambes sont coupées), si vos paroles ne portent jamais (votre langue est coupée), si vos yeux roulent dans un vide tellement vide que depuis toujours vous n'êtes que le vide? Avouez-le au nom de ma voix qui porte loin : vous vous êtes trompés. Vous avez revêtu la mauvaise chemise. Il n'est plus alors d'autre solution que celle de déchirer la page et de recommencer à la ligne.

Si nous considérons de cet œil malade qui est le nôtre, ce grand échalas planté dans les vignes où depuis longtemps il ne mûrit aucun raisin, où les bêtes ont toutes la lèpre et les hommes tous l'insomnie (futile cependant futile), et que cet œil pénétrant en lui-même s'engage à ne plus concerter qu'avec notre désarroi sans importance, il nous faut comprendre — serait-ce intolérable à la longue — que nous n'avons eu devant nous que la grande image chancelante d'un rédempteur usé tant ses muscles se sont raidis pour se sauver de la frigidité que nous commençons à sentir le jour même de notre naissance. Il nous appartient pour sauver notre main de brûler notre main, pour sauver notre langue d'arracher notre langue, pour sauver notre esprit de nous laisser glisser sous la hache. Il n'est même pas besoin de courage pour accomplir ce dessein orgueilleux (et tellement normal!). Il suffit d'entraîner le corps en un point où tout se désagrège d'un seul coup, et d'y rester, par la force des choses.

Adieu, royaume sans roi et sans reine, terre où les plantes et les animaux ne sont que de grands courants d'air. Soyons brefs : dans dix mille ans (et qu'est-ce que dix mille ans?) nous serons perdus, noyés dans la plus gratuite solennité de l'histoire, aurions-nous été Virgile et Shakespeare. Tout se perd avec les langues.

Vous avez tort, cent fois, mille fois tort de dépenser vos forces à des œuvres humaines. Vous n'êtes point des hommes mais d'étranges phénomènes nés un jour où l'on n'avait pas besoin de vous. Votre monstruosité irréfléchie n'a pas plus de valeur que l'herbe des chemins où personne ne passera plus désormais. Vous êtes béants comme je suis béante. Mais moi, je sais la route qui conduit à la fatuité suprême ; je sais ouvrir la porte de l'esprit défait en son écorce de cuir mâché ; je sais l'heure ! Ainsi puis-je prévoir — et je ne me trompe pas en aucun cas ! — que vous n'êtes en définitive que leurre de votre mémoire saoulée qui se souvient du néant, propre cuisine à Minuit sous la lune.

Ma mère, mon père, ma grand-mère et mon grand-père, tous châtrés de l'esprit ! Des gens abominables qui croient en Dieu lorsque le temps est au beau et qui s'injurient en famille lorsque l'enfant marqué s'éloigne à toute volée vers les villages sombres où sont blottis les égouts. Pour moi il n'est d'autre solution — si mon intelligence est bonne — que celle de broder le feu à la glace et la

neige aux torches de cuivre. Tout réviser, tout entreprendre, tout embarquer. Tout étrangler, donc, avec ces mains d'une fragilité à ne pouvoir tenir la hache mais qui sont haches plus tranchantes que toutes les armes du monde. Mais, baste ! Je vois mon meilleur visage à l'aigu des aiguilles, à la douleur du fouet qui se détend sur un sexe endormi et rêvant à l'ouverture des terres nouvelles. Ma mère, mon père, ma grand-mère et mon grand-père (mes frères eussent été des salamandres à baiser les fontaines) n'ont rien connu, rien visité. Je marche au bout du compte et mon grenier annonce la faille gigantesque de l'esprit, la fente où viennent se réjouir les porcs.

Cette femme heureuse au bras vaillant de son homme heureux, mais qu'elle meure donc ! Que son mari meure ! Que ses enfants meurent en des souffrances indicibles ! Leur bonheur est fait de cette fange roulée par les ruisseaux que je porte à mes yeux pour les rendre aveugles à jamais. Que tout ce qui est juste se condamne ! Que tout ce qui est heureux se crucifie ! Je n'aime que les êtres perdus à jamais, les fous atteints d'une folie suffisante pour envisager mille suicides ! Je me suiciderai dès qu'il sera l'heure. Vous verrez, gens heureux, que mon éclaboussure est éveillante !

Les vices dont vous aimez parer vos oreilles, les péchés à fleur de peau et à chair abattue, les crimes qui n'ont de nom en aucun pays du monde, les meurtres de

l'esprit qui sont les plus terribles, tout le marécage flambant de l'inceste, de la torture, de la dérision, de la violence, tout ce que l'on a pu défendre, et tout ce que l'on a pu faire en profondeur mauvaise, tout ce cloaque illustre des vautours qui jouent à l'innocence, tout cela n'est rien si je le compare à ce goût âprement conquis par mes lèvres dévorantes, à cette pourriture nacrée, qui me ronge les jambes et les bras, le ventre et la poitrine, le visage et les reins, car ce goût tumultueux cette pourriture enivrante sont puisés aux sources de l'enfer de l'homme et non aux sources de l'enfer de Dieu. Ils se nomment mort ainsi que morte je suis depuis toujours et que mort je deviens en éclatant de ce rire qui fait dire aux parents que leurs enfants sont des idiots, de misérables traîneurs de terreur et de saints innocents.
Et l'on dit que l'Enfer est un feu? Mais non ! C'est la fraîcheur elle-même torturée de fraîcheur ! les damnés en sont tout glacés.

Race impitoyable de Memnon, ta poitrine et tes portes de fer se referment sur les tempes huilées de la plus belle enfant que le monde ait connu.
Au marché où les esclaves prient, le marchand les relève d'un grand coup de badine et ils se tiennent très tremblants, cachant leur sexe derrière leurs chaînes qui furent rougies au feu. L'acheteur leur fait lever les bras et fouille entre leurs cuisses, et ces femmes que le soleil a délavées de découvrir en ces caresses immondes un vide suffisant pour leurs muscles grippés et de tendre brusquement la croupe en des clameurs.
Ainsi, race écœurante de Memnon, tes mains font-elles

crier encore la plus pure enfant que le monde ait porté, et ses jambes marchent toutes seules, ses lèvres saignent de plaisirs grossiers mais ses yeux jouent, depuis longtemps, depuis toujours, avec le blanc des murs où l'on écrit des mots qui ne veulent rien dire.

Vous ignorez la senteur de l'oiseau mort que l'on baise avec ferveur, la couleur de cette eau pourrie qui transporte les cadavres de l'esprit jusqu'à la terre du grand migrateur, ce faune aux oreilles roulées dans la cendre ! Vous ne savez pas, comme je le sais, la beauté de la vierge fouettée jusqu'au délire qui provoque alors en elle d'indicibles amours nocturnes. Vous croyez connaître mais vous êtes en pénitence, le visage tourné contre le mur. Il vous faudrait les antennes que j'ai possédées et que j'ai coupées pour mieux voir encore, et mieux toucher. Il vous faudrait l'obéissance à chacune de vos veines et ce grand épanouissement du cœur qui me torture et qui ouvre et referme la porte aux connaissances ; il vous faudrait des lèvres déjà mortes, des mains déjà brûlées, des yeux déjà creusés et cette apparence de fille de rien que je possède depuis la mi-carême. Entendez bien, grands hommes, que je n'appartiens plus à vos tribus, ayant su dépister l'adresse du Christ et de Mahomet, ayant su ruser l'adresse du Christ et de Mahomet, ayant su ruser avec la parole qui ne me fut donnée que pour taire ce que je sais et qui retournera au néant avec le feu qui m'étreignait en d'autres temps et que je pus jeter aux chiens avec beaucoup de nonchalance.

Doux enfant femelle que j'aimais en ce pays frigide où naissent des fleurs immobiles, des oiseaux rampants, des hommes sans esprit, cruel enfant femelle (et tu étais mâle cependant mais avec si peu de haine) qui me possédait dans le drap d'ombre, unique enfant femelle qui me conduisait à travers les murs décrépis d'une ville repue de blessures, invisible enfant femelle, tu seras pendu au matin de ma soif dans ce grand éclairage où la neige pose des croix. Je serai la torche pour te marquer, minute après minute, lors de tes courses exsangues, et tu auras beau crier grâce : tu vivras vieux, si vieux même que les gens te cracheront au visage.

Tu seras banni de l'opposition et de la révolte après avoir été le sommet de toute brûlure. Tu ne boiras plus qu'à la gamelle des chevaux, à l'heure où les fermiers se couchent. Tu dormiras sous des arbres sifflants qui éveilleront tes rêves et les feront pourrir en marches forcenées. O terrible enfant femelle, parce que je t'ai aimé, il te faudra mourir de dix mille morts qui, plus tard, seront l'écho tumultueux de ta grandeur.

Je suis la femme qui assassine, le cerf des mises à mort. Je représente le premier âge des mondes connus et inconnus ; ainsi le suis-je. Venez et foulez ma terre aux pieds.

Et lorsque ayant ainsi révélé sa volonté, cette femme laissa courir la mort aux justes galops de sa férocité, et que, noyée déjà, dans l'alcôve brunie des rivières, pendue à l'extrême branche de l'arbre de justice, et que, riveraine de climats singulièrement nouveaux, elle pou-

vait à bon droit se rire de toute nouveauté, et que, charmante, elle passait, ô cette petite sotte qui se donnait au monde comme on prend le butin, l'ostie sur ses lèvres torturées, et que l'on se mange soi-même pour la[1] *d'une race toujours trop vagabonde, et jamais assez, lorsqu'elle se couchait dans le fleuve et se pendait au bois de justice donc, alors s'élevait une aube farouche qui, peu à peu, dévorant le champ allumait un langage aux yeux des mâles encore pressés de satisfaire leur soif.*

1 - un mot illisible (note de l'Ed.)

LE CHEVALIER DU TRÉPAN

Le Chevalier du Trépan, c'est le Christ qui vit en moi et qui de jour en jour me traverse le crâne, comme le ferait une aiguille. Il porte des culottes de cuir, semblables aux lustrines des Anglais. Son visage est enfermé dans un casque qui ne laisse apparaître que deux yeux de verre et une bouche dont les lèvres humides remuent. Il me courbe contre la table et il me viole. Durant ce temps, je lis l'Évangile de Saint-Jean où il est si bien raconté comment cet homme en viendra un jour à mourir. Je jouis à cette pensée et le Christ, croyant

que son seul sexe est la cause d'un tel débordement, me couvre de baisers qui sur mes lèvres fleurissent en moisissures (odeur d'encens et de jardin sous la pluie). Lorsqu'il s'éloigne, je trace dans l'air le signe du feu qui tout à l'heure fera de cet être noble un vulgaire vieillard aux dents rassis, aux yeux chassieux et à la démarche claudicante.

— Ah, me dit-il quelquefois, je vous jure que je vous aime, princesse de mon oubli, destinée à me poursuivre vous qui êtes mon égale, et qui valez bien mieux que la vierge.

Mais le chevalier du Trépan ne comprend pas que je suis la terrible vierge enceinte dont parle si allègrement le Mystique, et que dans ce ventre lourd, au lieu de se développer se résorbe un enfant dont le cri suffirait à rendre sourds les univers. Lorsqu'il se sera changé en épingle, alors nous verrons qui de nous deux possède la vertu et l'innocence, qui de nous deux est maître du destin, qui de nous deux est la chasuble de l'autre.

Ce matin-là, Antigone s'en alla sur la pointe du pied. Ce matin-là, Antigone ayant relevé ses jupons afin de faire briller ses genoux au soleil de cette ineffable saison, ouvrit la porte qui donne sur Montmartre et se mêla à la foule des Dimanches. Ce matin-là, Antigone ouvrit les yeux sur un monde sec et trempa ses doigts dans l'eau bénite de la tragédie qui, ce matin-là, atteignait un des sommets de la pensée. Antigone, ce matin-là, sur le bord du fleuve se mit à rire de son rire plus doux que la nuit et plus grave que l'Enfer, et très calmement s'endormit sans un rêve dans la

tourbe nauséabonde du parjure. Ce matin-là, Antigone quitta le domicile paternel, jeta la clé dans le Rhône et dans la Saône, et lorsque tout fut net comme une cuisine, le samedi soir, alors elle s'accroupit dans l'herbe et se laissa aller à ses folies créatrices dont le préambule a la forme d'un sexe, et dont la conclusion ne se peut lire que dans les étoiles, au moment de leur explosion et de leur chute. Ce matin-là, Antigone sortit les cheveux en bataille, les bras croisés, les yeux vifs ainsi que des épées ; et le Seigneur du Trépan (la mort ait son âme !) la regarda s'enfuir, les yeux baignés de larmes. Ce matin-là, oui, ce matin-là, Antigone sortit seule ce matin-là. Et ce fut le commencement du prodige.

J'écris le troisième évangile, de la main gauche. Car ceci est destiné à ne point voir le jour de même que le hibou est condamné à ne connaître que la nuit et que si jamais il s'aventure en plein Midi sur le toit de celui que je crus aimer, il est assuré de tourner en poussière franchement risible. Mais que vous considériez l'Est ou l'Ouest, que direz-vous, gens de patenôtres, le jour où un tel moment de l'esprit en viendra à vous saisir à la gorge alors que vous n'aurez point voulu y croire, et que, tirés par les pieds dans la fournaise, vos jolies têtes assorties ressembleront soudain aux gargouilles de Notre-Dame? Je considère votre œil fixe avec beaucoup de morgue sachant combien vous êtes inachevés et pour tout dire vulgaires, vous qui de l'argent avez réussi à faire le trône des destinées, et de mon cher Chevalier du Trépan, un ridicule petit homme nu sur une croix d'Israël. Me voici cependant prête à bénir, refusant de

bénir, capable de défaire la mort en vos gorges coupées au ras de la pensée. Me voici heureuse et miséreuse, triomphante et défaite, obstinée pour tout dire, et libérée ! Gloire à mon cheval d'énigme qui sait bien où il va ! Gloire à ma forme puérile qui demain se figera en un astre brûlant (un vrai soleil de Cachemire !). Gloire à mon sexe répudiant et jamais lassé, ce diamant, ce vêtement de fourrure, cet onyx irréfutable, où les porcs sont venus pour rassasier leur âme ! Gloire à la mort que j'ai distillée très sagement dans mon labyrinthe funèbre ! Gloire à tous ceux qui, ainsi que moi-même, ont su se jouer des billes que les hasards multiples jettent sous nos jambes de pouliche. Amen.

Lorsque je considère mon sexe rougi par le vent et la marche dans une glace aux contours de pierreries, il me plairait de pouvoir m'offrir au premier venu au nom d'un grand amour. Mais l'amour du Chevalier du Trépan est à lui seul un mont de satisfactions illimitées. Il me fait ouvrir les jambes ainsi qu'il le désire en ses extases me dit :

— Tu es la fille de joie que j'ai choisie pour me rafraîchir et me brûler au calvaire, Je t'en supplie, créature de mon père, ouvre les jambes et lèche ton sexe.

Je lèche mon sexe dans une position de gens de cirque et cela vaut bien la chandelle ! Car (autant ne plus le cacher) je ne suis jamais heureuse dans un acte d'amour ; je fais semblant de l'être pour que l'autre le soit. Et lorsqu'il l'est, je le maudis de se servir ainsi de mes cuisses et de mes bras pour se croire ineffable. Je le vois

se tordre de plaisir sur les draps de la chambre fermée. Je le vois se prendre lui-même aux aisselles et crier qu'on le pourfend.

Je le vois gratter le sol comme un chien lorsqu'il enterre sa vomissure. Mais, trop grande, un tel spectacle ne me comble même pas. J'appelle au secours ma lucide, ô la prévoyante ! et je la baise entre les yeux, à cet endroit où son imagination fléchit, devient molle et comme écœurante.

Ayez pitié, mon Dieu, de cette femme qui sous les coups de son amant se prend à crier de plaisir. Ayez pitié, mon Dieu, de ce sexe si faible et de cette gorge si tenace, de ce sourire enclin à me nuire et de ces bras trop tendres où je m'endors comme une enfant heureuse. Ayez pitié, mon Dieu, de cette femme aux cheveux satinés sur ses tempes et qui rêve à l'innocence. Ayez pitié, mon Dieu, et vous Notre-Dame ayez pitié, Notre-Dame qui avez connu de l'esprit les mains rauques et veules, qui doucement vous pétrissaient et vous aimaient alors qu'elles vous condamnaient à porter Dieu en vos méandres.

Je ne crois pas en toi mais je me sers de ta parole car il est manifeste que ta parole est un acier coupant et que pour ces êtres repus il importe avant tout de croire en un caniche qui parle bien. Donne-leur donc du feu à dévorer ! Ils croiront boire l'alcool du misérable. Mais n'est-ce point vrai, Dieu de lumière, ce n'est même pas le dixième des voluptés de ton Enfer !

Assez ! Je refuse de prendre pieds sur terre ! Range ton cœur dans l'abîme de ma poussière. Je te pardonnerai si tu l'oses.
Ma petite Danielle, laisse-moi te caresser les jambes ; laisse-moi remonter jusqu'à tes cuisses douces comme un velours. Laisse-moi jouer avec ton sexe. Mais te voilà froide comme statue, ô fille du vide, grande sœur prodigieuse où mes caresses apprennent mort et font racines. Pauvre, chère, très chère petite Danielle, je te demande seulement un crime qui ne tue que le monstre en toi deviné.
Ci-gît l'enfant que l'enfant ne voulut.

L'ANTHROPE

I

Ici vint à trouver le repos la défunte car elle avait œuvré bien correctement durant les quelques heures qui lui avaient été données pour accomplir sa tâche. Cependant, alors que l'on eût pu croire que nulle eau n'était venue suinter en ce foyer ardent où elle avait si grandement filé, elle avait dû souffrir de ce que chacun eût aimé de folle rage (mais de triste agonie), puis-

qu'elle avait aimé. Pour elle, il ne pouvait exister de pire opprobre, car elle lisait très loin derrière les vitres et nulle machination ne la pouvait tenter. Elle chuta, il est vrai. Mais son triomphe n'en est à cette heure que plus important. On ne saurait mesurer les conséquences d'une emprise aussi lâche : cette femme née pour la mort eût pu croire en la vie et s'en réjouir avec les normes du bonheur qui sont stupides à faire crier de rage les rochers de Saltabeun.

Cet Anthrope, qui n'était point si détestable, lui ressemblait comme un frère imaginé mais il avait la bravoure de son sexe et c'est tremblante qu'elle s'achemina vers sa parole qui, très vite, se révéla creuse, et, pour tout dire, démodée. Elle mit très longtemps (une centaine de jours et des milliards de nuits) à se détacher de sa langue. Il avait le visage doux et triste du seul péché qui existe jamais pour cette femme perdue (fière de sa faute originelle). Il était d'une beauté impossible à commander et il ne croyait pas à la mort.

Non, il ne voulait pas mourir et déjà il apprenait à devenir immortel. Alors je le chargeais de ma malédiction, le condamnant à errer pour toujours puisqu'il avait voulu arrêter mon courage, puisqu'il avait pu contrecarrer mon esprit. Et mourant, je le faisais mourir. Son agonie se poursuit comme aux nuits où il ornait mes cheveux de fleurs empoisonnées. Sa tendresse finit en délire. Il se croit toujours capable de m'exiler dans une fête. Mais il ne peut, il ne pourra jamais plus, savoir ce qu'est réellement fa lête en ce pays qui fit grincer mes dents et se démanteler mes membres.

Il relève le défi ainsi qu'il savait s'accrocher à ma folie. Il joue avec les mots qui me faisaient peur. Il me déclare capable de survivre alors que mes écrits eux-

mêmes ferment la dernière porte de toute intelligence et que là-bas, au sommet du crâne, s'élève une croix qui porte mon fardeau et non le sien, non celui des autres, mais le mien et le mien solitaire.

Vois-tu, anthrope, tu ne connais pas la science du faiseur d'anges. Tu ne sais rien de ce que mes mains ont touché alors que tu croyais m'emporter vers tes rives heureuses. Tu ignores la pourriture qui couve en ma poitrine avec laquelle tu aimes tant jouer à croire au velours. Tu es un imbécile, anthrope, et ta naïveté m'exaspère, au bout du compte. Il me fallait un homme pour savoir que je ne possédais en moi aucun autre désir que celui de ma vanité scrupuleuse. Il me fallait un enfant pour tuer cet enfant et me suicider en même temps qu'il apprenait à m'aimer. Tu es inutile à présent ; et pourtant tes cheveux (ceux de ta nuque, ceux qui sentent le pain et dont la tendresse est tellement compacte que l'on te croirait un asile de souffrance émue) sont encore là, sur mon épaule, et tu t'obstines à me nommer de tous les noms du monde, comme si je pouvais être le lit immense de ton rêve, comme si je n'étais pas déjà défunte et rouillée et trompée en mon vide.

Tu me croyais capricieuse et j'étais plus lucide le matin lorsqu'il s'en va trancher la tête à tous les arbres, à tous les coqs. Non, l'anthrope, il ne faut point t'abuser. Ma salive désormais répandue dans tes veines te condamne et tu auras beau crier ; je ne reviendrai plus retirer mon venin. Tu me voulais heureuse. Je te fais malheureux et tricheur. Tu m'enseignais la fraîcheur (comme si depuis toujours je ne l'avais connue et haïe et dépassée) et je t'infuse le doute (toi l'orgueilleux, le seigneur ! Ah, le saltimbanque superbe de l'esprit !).

Ainsi suis-je nette et tranquille, cette racine mauvaise étant extraite. Lui, l'anthrope, il peut poursuivre son périple : il est marqué à l'épaule et on finira par le livrer au bourreau. C'est fort bien de cette façon. Il n'avait pas à se dresser de sa taille de David contre moi. Dieu m'écoute comme je l'ai écouté, profondément, avec âpre sagesse. Et si l'anthrope me hante encore (car nous sommes tous nés, atteints du même mal, même moi, l'innocente !) ce n'est plus que par distraction. Il ne pourra manquer d'en souffrir davantage.

Il m'étendait sur le divan et doucement se plaignait Il croyait me posséder. Je le violais. Aujourd'hui il ne demeure rien de lui. J'ai tout enlevé en son âme de ce qui le pouvait sauver. Il ne partira jamais plus. Ses voyages seront les semences de l'Evangile qui tomberont sur le macadam. Il ne pourra plus aimer, bien que de toute son âme il ne puisse plus rechercher que ce sauvetage. Ainsi tombera-t-il d'erreur en erreur sans jamais être capable d'en cerner l'horreur. Il finira comme un idiot. On le couronnera sans aucun doute puisque tel est le parti du faible en cette vieille carcasse de bâtiment ! Et ma morsure sur sa main gauche ne finira jamais de le brûler.
Mon doux compagnon, que faisais-tu ce soir-là sur les bords du Rhône?

Voilà le moment des Oliviers venu.

II

Le visage heurté que ses yeux myopes tentaient d'élever, la pauvre retombée de ses cheveux sur sa nuque trop tiède, les mains rougies au feu de mille

passions humaines dont jamais l'écœurement ne le put effleurer, l'anthrope venait s'asseoir sur ma chaise et lentement croyait faire basculer la terre alors que lui seul ainsi qu'un très vieux guignol qu'un artiste eût mis à neuf pour quelques heures, peu à peu s'écroulait dans ma poussière.

Je lui prodiguais mon ennui ; je lui crachais au visage ; mais il demeurait figé en son amour qui m'enlisait dans un jour trop dur pour mes yeux trop habiles à reconnaître l'ombre.

Il me disait combien les serviles méconnaissent la mer, combien la pluie s'endort heureuse sur le visage des nouveau-nés. Je déchiquetais sa plainte pour la jeter au feu. Son insomnie, elle-même, finissait par me convaincre de sa faute. Je ne l'aimais que pour savoir la vanité de tout amour et parce que je l'aimais plus hautement que tout autre, je ne pouvais plus ignorer que ma folie du désastre nécessaire avait pris racine au point culminant de sa tendresse.

Ainsi, gens du pays perdu, race mémorable cependant et définitivement vaincue par ma faute, farce pudibonde où l'on entend crier des souffleurs qui feraient cent mille fois mieux de se taire, ai-je connu par-delà cette faiblesse le comble de ma puissance. Qui donc pourrait s'élever contre la femme née de la femme et qui dénoue le feu à pleines mains? Qui donc pourrait l'accuser de mensonge? Je suis divine par la grâce de la mort que j'étale sur tous les bancs du grand collège. Je suis sauvée par mon cri plus terrible que celui de la mouette noire qui, pourtant, accumula sur ceux qui l'entendent les pires déluges de malheurs que l'on puisse concevoir. Je suis l'égale du Christ et il faudra bien que vous m'en croyez ! Une ère nouvelle commence

à la fin de ma rage, et elle sera de la grandeur des pierres.

Venez donc aujourd'hui ajoutez bout à bout vos petites misères et même vos grands bonheurs, cénacle insensé des vivants ! A l'aide d'une telle ceinture, vous ne pourriez même pas mesurer la taille de mon infime rameau. Il en est ainsi de l'insondable trou, que la mer elle-même ne pourra jamais recouvrir, où mon nom fut enfoui un matin de Nouvel An, alors que cet anthrope stupide ne faisait que répéter : « Ah, si la liberté existait ! » comme si je n'étais pas la seule liberté possible, moi, le mort ! O le petit enfant qui joue à Dieu le père et qui ignore la substance de son jeu ! Pourquoi ne serait-il pas condamné? Pourquoi ne détruirait-il pas le cheval qui court en sa poitrine démente? Sa faiblesse (c'est exact) est tout bonnement écœurante. Je le piétine et ma joie crie sous les voûtes et les voûtes éclatent ! Le petit bruit sec du vide contre la tempe est le prélude au silence que je souhaite pour ce moribond de seize ans !

Si je prenais sa main et que l'entraînant sous les sabots nous périssions tous deux ensemble (j'y ai songé !) que resterait-il de ma fureur? Il le faut au contraire préserver longtemps. Il le faut voir pourrir tout vivant. Et qu'il se lamente ! Qu'il soit odieux aux plus odieux des êtres ! Que toute femme se ferme à son approche ! Que tout homme le pique de sa lance pour l'éloigner ! Que sa vie soit la réplique exacte de ma mort !

Oh non ! Je ne fus pas toujours fidèle. Je t'aime encore et c'est ainsi que je te couvre de mille tortures qui ne pourront manquer de te consumer lentement. Je t'accorde la souffrance que la mort me ravit. Ma

BIBLIOTHEQUE de REIMS

luciaire m'empêche de concevoir les larmes et les démangeaisons de la tristesse. Alors toi, tu les savoureras toutes comme on boit un vin délicat, et tu ne seras jamais ivre ; tu ne seras jamais repu.

Ainsi balbutie la défunte en son repos qui, croyez-le, a su triompher de tout événement, y compris de celui de sa mort, car cette femme, vous le savez, posséda en son cœur la plus grande innocence que le monde ait connu, la pureté la plus farouche et la délicatesse la mieux accusée. C'était une reine de tendresse. Sa brutalité aujourd'hui, face à la corde, face aux pavés, face à la roue, face à la balle, face à la croix, face au gaz, face à l'épine, face à la mort violente aux yeux crevés, sa brutalité est stupéfiante, et c'est par là qu'elle atteint le sommet de toute grandeur. Croyez-moi, je n'ai jamais agi sans salut.