

## **L'entrelacs. Poésie, images et érotisme dans *retórica erótica* (2002) de Liliana Lukin**

**HERVÉ LE CORRE**

CRICCAL / UNIVERSITÉ PARIS 3 SORBONNE-NOUVELLE

[Herve.Le-corre@sorbonne-nouvelle.fr](mailto:Herve.Le-corre@sorbonne-nouvelle.fr)

1. Nous pouvons affirmer sans crainte que l'intertextualité est un fantôme qui hante depuis plusieurs décennies la recherche dans le domaine littéraire. La bibliographie qui l'illustre est pléthorique et peut sans doute s'enrichir encore d'apports théoriques importants. D'une certaine façon, le triomphe de la notion d'intertextualité va même au-delà de cette productivité et des typologies savantes qu'elle a permis et permet d'échafauder : elle est devenue comme le milieu naturel dans lequel baigne le texte littéraire, qui ne peut désormais se comprendre que dans le feuilletage ou la réticulation que l'intertextualité permet de déployer. C'est une même évidence qui semble caractériser la lecture du texte littéraire, comme une pratique nécessairement intertextuelle, tout au moins si la dynamique de la signification reste posée comme horizon idéal de la lecture.
2. C'est avec la même parcimonie théorique que nous aborderons un régime particulier de l'intertextualité, au moins quand celle-ci est comprise dans le sens très large de l'élaboration d'un texte comme espace dialogique : l'intermédialité. On sait que cette notion remonte aux années 1980 et entre en concurrence avec d'autres appellations, qui ne recouvrent d'ailleurs pas exactement les mêmes objets théoriques, comme l'intersémiotique ou l'étude des relations interartistiques. Sans entrer dans ces débats, nous pouvons retenir qu'il s'agit donc là d'un type particulier d'intertextualité qui met en contact des systèmes sémiotiques et / ou des supports de nature différente. Cette pratique est ancienne, un exemple canonique est fourni par l'*ekphrasis*, ou description verbale d'une œuvre d'art (iconique). Celle-ci, disons-le au passage, peut-être virtuelle (qui, hormis Homère, a vu le bouclier d'Achille ou l'urne grecque, sinon Keats ?) et donc ne tenir que par la puissance d'un texte qui crée l'illusion d'une co-présence.
3. Le livre illustré, dans sa modalité artistique, qu'Yves Peyré nomme avec justesse « livre de dialogue » dans le cas d'une co-auctorialité, consti-

tue un exemple extrêmement classique d'objet intermédial ou intersémio-tique. Les cas les plus fréquents sont ceux d'ouvrages où « dialoguent » précisément le texte et l'image (gravures, lithographies, reproductions de tableaux ou de photographies...), que ce soit dans le cadre explicite d'une co-auctorialité ou par la co-présence de textes et d'images. Dans le cas que nous allons aborder, celui de *retórica erótica* (2002) de Liliana Lukin (1951)<sup>1</sup>, il s'agit de la co-présence de textes de l'auteur, typographiés ou calligraphiés pas ses soins, et de photographies, choisies aussi par l'auteur. Dans la majorité des cas, il s'agit, pour plus de précision, de reproductions de photographies, souvent anciennes (daguerréotypes, stéréoscopies, cartes postales...), mais aussi de reproductions photographiques, en noir et blanc, de deux tableaux (de Paul Delvaux) et d'un fragment d'un groupe statuaire du Bernin (*L'enlèvement de Perséphone*).

4. Nous pouvons remarquer d'emblée qu'aborder ce livre à travers le prisme de l'intermédialité permet, jusqu'à un certain point, d'homogénéiser la représentation iconique : il ne s'agit pas des œuvres elles-mêmes, mais bien de leur reproduction, au sens benjaminien. La reproduction unifie le corpus, le fragment statuaire du Bernin, s'il évoque la profondeur, n'est plus en trois dimensions, de même que les effets de la stéréoscopie ne peuvent qu'être évoqués par la présence des deux clichés reproduits l'un à côté de l'autre dans le volume. La reproduction en noir et blanc des tableaux de Delvaux, qui s'accordent avec la tradition picturaliste sensible dans nombre de reproductions de photographies anciennes, corrobore cet effet stabilisateur. L'absence de pagination n'est pas sans rappeler la forme traditionnelle de l'album photographique, un album dont les reproductions seraient commentées par l'écriture, qui parfois, on le verra, envahit l'espace de la repro-

1 Liliana Lukin (1951) est l'auteur d'une œuvre importante, essentiellement poétique, inaugurée en 1978 avec un premier recueil intitulé *Abracadabra*. Une petite partie de son œuvre est disponible en français : deux belles plaquettes bilingues numérotées, éditées en Argentine, dans la traduction de Jacques Ancet : *Petite anthologie provisoire* (Buenos Aires, Colección Teatro de Ideas, 2012) et *L'Éthique démontrée selon l'ordre poétique* (Buenos Aires, Colección Teatro de Ideas, 2012). Cette dernière, illustrée par l'artiste argentin Gustavo Schwartz, présente quelques textes que l'on retrouve dans *L'Éthique démontrée selon l'ordre poétique* (Paris, Ed. Caractères, 2014), second recueil intégralement traduit en français, par le même Jacques Ancet, après *Calligraphie de la voix*, Editions Alidades, 2013. Sans occuper la place qu'elle prend dans *retórica erótica*, les illustrations sont bien présentes dans d'autres recueils de Liliana Lukin, comme *Malasartes*, 1981, avec une couverture et des illustrations de Guillermo Kuitca, *Teatro de Operaciones. Anatomía y Literatura* (Buenos Aires, Ed. en Danza, 2007), avec des gravures de Hilda Paz et des photographies de Gustavo Schwartz.

duction elle-même. L'image finale, la reproduction d'un daguerréotype stéréoscopique, représente une femme nue, qui nous regarde, allongée, tournant les pages d'un album, comme une mise en abyme de la lecture et de l'artefact qui nous sont proposés.

5. Peut-être, pour en finir avec cette introduction succincte, pourrions-nous parler alors de « dispositif », en l'occurrence de « dispositif poétique » pour nommer, sans les épuiser, les effets produits par cet objet offert à la lecture qu'est *retórica erótica*. Nous nous proposons d'analyser quelques aspects de cet ouvrage, en insistant sur les effets produits par l'intermédiarité dans la constitution de ce dispositif poétique.

### **Au tableau !**

---

6. Comment *retórica erótica* se donne-t-il à lire ? La couverture – je me réfère à la seconde édition (Buenos Aires, Asunto impreso, 2006, identique à la première de 2002) – donne à voir l'essentiel du dispositif : la co-présence de l'image et du texte : ici, une des photographies utilisée plus avant dans le recueil, sur un fond rouge comme strié par la calligraphie de l'auteur dont le nom apparaît, calligraphié lui aussi, au-dessus du titre, sans majuscules, *retórica erótica*. L'image, une femme nue, dans une pose désinvolte, coupe à la garçonnette ?, coiffée d'un chapeau, tient de la main droite une canne à pommeau qu'elle glisse négligemment sous son aisselle, tandis que la gauche repose sur sa hanche. Les jambes, légèrement croisées, sont habillées de bas et prolongées par des chaussures à bride. Le poème qui l'accompagne dans le recueil est partagé entre l'aspect ludique, festif, fétichiste, d'un érotisme raffiné, et la conscience d'une irrémédiable temporalité qui renvoie les objets, la mise en scène érotique, à un souvenir, labile comme une fragrance envolée.
7. Le personnage semble bien nous dévoiler un peu de cette « rhétorique » dont nous parle le titre, la rhétorique comme une construction artificielle, un assemblage hypersignifiant, un langage que le personnage, comme une maîtresse (d'école), avec sa férule, qu'elle tient au-dessous du sein, va nous enseigner *cum grano salis*. Aussi trône-t-elle devant le tableau où s'inscrit le texte calligraphié du poème, avec toute la force de persuasion qu'implique la rhétorique au sens classique. Elle s'apprête à nous donner une « bonne leçon ». La « rhétorique » du titre s'offre d'évidence à d'autres

interprétations : il semble bien qu'il faille lire le terme comme une façon de désigner plus globalement une élaboration langagière, qui s'assume comme un artifice somptueux, le triomphe de la culture au beau milieu du magma des pulsions. Mais c'est d'un syntagme qu'il s'agit, insécable, qui procède par attraction phonétique, *retórica erótica* dans un jeu ouvertement anagrammatique. Liquidité des consonnes, reprises comme une caresse, et prolongées par l'écho des voyelles. C'est bien à une fête de la chair, des corps et du langage que convie *retórica erótica*, avec ces graphes suspendus sur un fond abyssal.

## Entrelacs

---

8. Comment *retórica erótica* se donne-t-il à lire ? Certainement aussi dans la liberté des associations, l'intertextualité convoquée par la lecture. Lors d'une entrevue, l'auteur rappelait le nom de Barthes. Il y a, en effet, quelque chose du fragment barthésien dans le projet du livre : si les images et les textes se succèdent, c'est, nous l'avons dit, sans pagination, comme un défilé fantasmatique. L'insistance de Barthes sur la notion de « figure » dans le discours amoureux paraît aussi en consonance avec le dispositif poétique de *retórica erótica* : la figure rhétorique, si elle part bien du langage verbal (l'amoureux « phrase comme l'orateur », écrit Barthes, (1977 ; 8), trouve à s'appliquer à travers les figures que dessinent les corps, tout particulièrement les corps en mouvement (« gymnastique ou chorégraphique », dit Barthes, *ibid.*), avec leurs pas de danse, immobilisés, ou les simples esquisses de monstration que l'on trouve dans le recueil, dès l'envers de sa couverture : « ella hace de sus pies un relato delicioso » (« Imaginar el aire... »). Il me semble cependant que le livre de Liliana Lukin, peut-être à la différence du projet barthésien, et même si elle non plus n'ordonne pas ses figures (aucune téléologie ni horizon heuristique, ou alors simplement l'infini du désir), suggère l'émergence d'une phrase, ou tout au moins d'un phrasé, d'une espèce de récit, comme objet du désir du sujet. Il s'agit, bien sûr, d'un objet contradictoire, souvent saisi sous la forme du chiasme.
9. Ouvrons le livre : y figure la reprise du titre et du nom de l'auteur, calligraphié de nouveau, avec en bas, un entrelacs, comme la prolifération des boucles esquissées par les initiales redoublées (L.L) avec leurs pleins et leurs déliés. La page tournée engage autrement la lecture : les boucles sont

celles d'une chevelure féminine, appartenant à un visage de profil, encadrant un texte (il s'agit vraisemblablement d'un fragment de carte postale, écrite en hongrois, à partir d'un cliché de Reutlinger). L'image et le texte sont pris dès lors dans le même entrelacs, entrelacés, l'improbable déchiffrement du texte ne fait alors que redoubler la valeur iconique de l'écrit, du tracé.

10. Le même visage de profil réapparaît, légèrement agrandi, à la page suivante, cette fois accompagné du premier poème, calligraphié. Ce premier texte, une série de questions disposées en trois paragraphes, étoile le matériau réflexif à partir de quelque chose comme une série de mots-clés, qui réapparaîtront, pour certains d'entre eux, plus loin dans le recueil : « hablar », « escribir », « sentido », « música », « palabras », « cuerpo », « tacto », « vista », etc. Si le discours est linéaire et semble aller dans le sens de l'utopie d'une langue au plus près des choses ou plutôt capable d'une plus pleine dénomination (« palabras más cercanas al nombre de las cosas »), plus étroitement liée à l'expérience (percepts et affects) des corps, et capable de rivaliser avec la puissance évocatrice de l'image (« imágenes solo con palabras »), il n'en reste pas moins que ces mots agissent à la façon d'une constellation, suggérant des associations, plus que des fixations. Il s'agit de procédés consciemment métaphoriques, adressés, donc bien d'une rhétorique : « Y a quién decir palabras [...] sino a aquél con quien la metáfora está al tacto y a la vista ». Le matériau langagier est l'objet même de l'expérience : par son pouvoir réflexif, c'est l'allocutaire du discours et le vicariat des corps qui apparaîtront dans le volume. D'où le travail à partir d'une expression comme « estar a la vista » (« está al tacto y a la vista »), ou à partir du verbe « escribir » (« Qué sería de mí si hablara solo como escribo, cribando en el sentido y en la música sin descansar »). Ce travail à partir du langage, à même les phonèmes, engage donc la voix et le geste, la parole, l'écriture et l'image, dans un nouvel entrelacs indissociable.

## Voiles

---

11. Passé le texte inaugural, le dispositif poétique va pouvoir se déployer dans sa plénitude. Le premier poème (sur la page de droite) est placé en regard de la photographie du groupe statuaire du Bernin auquel nous avons fait allusion. Un fragment (un vers : « dos veces marcada por la voluntad »)

du poème calligraphié s'inscrit dans la partie inférieure de la photographie, comme une timide intervention verbale sur le rebord du matériau iconique. Le poème apparaît dans une typographie (Filosofia Grand) qui se conservera tout au long de l'ouvrage. Seule l'initiale est calligraphiée. Il s'agit aussi de la lettre principale de l'abécédaire : le A, pour « Así ». Comme en filigrane apparaît un fragment du poème (les 14 premiers vers), trois fois répété, qui strie la page de haut en bas. Le poème se pose dès lors non seulement comme le lieu d'une énonciation, mais comme l'espace de la répétition (« dos veces marcada » / fragment trois fois repris) qui constitue l'une des dynamiques les plus ancrées parmi les « figures » érotiques du recueil : « esa repetición, que se quisiera infinita » (« Como un collar que enlaza... »).

12. Le poème se lit, dans un premier temps comme l'*ekphrasis* de la scène telle que le cadrage photographique la saisit, c'est-à-dire en rendant invisible le visage du personnage masculin, dissimulé derrière le rideau de ses cheveux, à la différence du visage féminin, celui de la « victime », qui s'offre à nous.

Así ella desearía ser raptada una  
dos veces, marcada por la voluntad  
de esa mano que también sabrá tocarla  
como a un instrumento musical.  
Tal su optimismo, su instinto de juego  
en el instante mismo que, para los otros  
será su tragedia.  
El raptor, sus largos cabellos ofrecidos  
a esas manos, hace  
de su pesimismo  
el arma más dulce,  
violenta, no pone ninguna distancia  
Oh dioses bienaventurados!  
entre el deseo y el acto.  
Alzada por él, ella sonríe, alzada  
y aunque parezca dolor, en su rostro  
hay solo la altura que tiene conciencia  
del tiempo. Cuánto podrá, así, no  
caer, cuánto más los dedos hundirán  
felizmente su carne hecha para esas  
penetraciones?  
El oculta su cabeza en ella y nada  
se sabe, más que el brillo de sus ojos.

13. La chevelure donc, celle dont les boucles, comme un fil d'Ariane (« el hilo / para salir del laberinto, el hilo, las manos, algo » dans le poème

« Algo tiene entre manos... ») nous ont amené jusqu'à cette première scène, où elle devient voile, recouvre le visage comme la calligraphie recouvre l'espace de la page, dans un effet de drapé qui reviendra au long du recueil. Voiles calligraphiques qui se posent sur une partie de la page, en arrière-plan du poème typographié, ou bien gagnent une partie de l'espace photographique, s'y insèrent parfois (« En su regazo... »), ou bien recouvrent la totalité des deux pages (« Las dos, en igual paisaje... »). L'exemple extrême en étant peut-être l'ensemble « Hemos entrado en el reino... » / photographie de A. Binder (1935) : l'ombre d'un filet ou d'un rideau ajouré (?) portée sur le buste dénudé d'une femme, appuyée contre un mur, visage de profil s'accorde avec un espace entièrement envahi par la calligraphie, avec des effets de superpositions multiples. Un dispositif similaire se retrouve dans l'ensemble « Si los ojos... » / photographie de Man Ray (1930), où figure à nouveau un buste féminin, parcouru, comme tatoué, de lignes sombres, dans un jeu de clair-obscur qui dérobe le visage. Il nous semble qu'au-delà d'objets plus ou moins identifiables (la chevelure, l'ombre d'un « filet ») ou de circonstances propres à la photographie (jeu de clair-obscur) le poème aventure des rapprochements figuraux. Ainsi, il mime d'évidence le jeu même du montrer-cacher érotique : les cheveux dissimulent, mais s'écartent aussi, comme dans le poème « Hay miríadas de peligro... » : « Peligros son su cabellera para el suave enredarse de los dedos [...] como un arco se abre en dos la cortina y los gajos de su cadera y la forma de su pecho se abren en dos ». Si le regard du voyeur semble briller derrière le rideau des cheveux, dans un jeu de cache-cache, la fin du poème « Así ella desearía... » laisse cependant planer l'incertitude : à qui sont les yeux qui brillent : « nada / se sabe, más que el brillo de sus ojos » (« ses yeux », à lui, à elle, « leurs yeux » ?). Plus intensément peut-être, cette figuration / defiguration du visage exposé / caché, évoque de belles pages d'Emmanuel Levinas ou l'éclipse du visage dans l'érotisme (éclipse que l'on retrouve, dans le masque qu'arbore le personnage de « Mirar absolutamente todo... ») constitue une forme d'assomption du sujet par laquelle celui-ci se donne à l'autre dans sa fragilité.

14. « Así ella desearía... » met donc en scène le battement entre l'apparition et la disparition du visage dans l'étreinte des corps. D'emblée le poème se place à la frontière, celle du mythe de Perséphone, bien sûr, celle aussi d'un désir qui s'assume dans la complexité des pulsions (« el arma más dulce, /violenta »). Bord et débord aussi du langage, proche de ce que Lévi-

nas appelle la « non-signifiante du lascif ». La main, avant d'être celle qui écrit / inscrit le texte, marque / re-marque le corps, le pénètre de ses doigts, dans ce qui est aussi un doigté, qui du corps fait un instrument musical, insignifiant donc : « *sabrá tocarla / como a un instrumento musical* ». « Tocar », jouer, « jugar », d'un instrument ou d'un corps musicalisé, c'est rendre au langage sa puissance évocatrice, le rendre à son désir (« *Así desearía...* »). Le rapt est une figure d'inspiration (comme l'inspiration poétique), d'aspiration, ascensionnelle, qui fait émerger le corps charnel / sonore, des profondeurs où il était enclos, qui le fait entrer dans la temporalité (« *la altura que tiene conciencia / del tiempo* ») de la caresse puis, nous le verrons, de la parole. Cette extase est tout à la fois un arrachement, une entrée dans la mort et un processus de divinisation de l'instant, qui nous rapproche de la condition des dieux (« *oh, dioses bienaventurados!* »). L'acte et le désir ensemble, dans ce qui paraît éluder la médiation de la parole, inutile, et qui cependant est l'objet même du dispositif poétique. C'est dans la faille de l'humain, c'est par cette blessure, qu'émergera la parole.

### **Prolégomènes**

---

15. Il semblerait bien, en effet, qu'une part de la « narrativité » du recueil porte sur cette émergence de la parole, ou peut-être, plutôt, sur la recherche d'une parole sur fond de silence, d'une parole qui soit un tracé, une caresse, dont la signifiante tienne du mouvement, de la reprise, de la courbe. Parole à la fois verbale et iconique.
16. Si nous prolongeons notre lecture cursive du dispositif poétique : la reproduction suivante, dans l'ordre du recueil, paraît être un fragment d'une carte postale où figure une très jeune femme, nue, adossée à quelque meuble couvert de tissus, qui évoque la forme d'un coffre, où trône un vase à haut col. Le phrasé initial, « *Si ésta es, también, la niña que ella / ha sido...* », lie la « *niña* » à la représentation : l'offrande érotique semble « révéler » la jeune fille, comme un autre moi-même (« *yo soy todas ellas* », dit la voix poématique à la clôture du recueil) à celle qui a « parcouru / la moitié du chemin de sa vie ». Son « corps imprudent » (« *cuerpo imprudente* ») s'offre (« *se entrega* ») au regard et à la célébration, dans une pose à la fois très lascive et très pure, matérielle et spirituelle (« *el alma / que*

tanto cuesta desnudar »). Cela dans un face à face en quelque sorte inégal puisque l'autre, lui, ne se livre pas, ou pas totalement (« se entrega a un cuerpo prudente »). Ce face à face, qui est aussi celui de l'ombre et de la lumière (« ritual para siempre oscuramente luminoso »), amène la question centrale du langage : « Hay un templo mas alla / de las palabras? Hay una escalera / que conduce al templo, y gira en el aire. / Hay una vida para las palabras/fuera del templo? », question finale reprise, sous forme calligraphiée, avec une troncation du terme « palabra ». Le poème semble dès lors lier indissolublement érotisme et sacré, espace sacré et espace profane. Il n'y a pas d'affirmation péremptoire de quelque transcendance, juste une interrogation sur la possibilité de cet espace (clos) du sacré (« templum ») comme « garant » de la parole, qui s'inverse aussitôt : y a-t-il une parole qui soit vive hors de cette possibilité de l'espace du sacré ? Ce sacré étant dès lors le corps (clos, comme un coffre) ? Silence (sacré) et parole (profane) peuvent-ils dès lors cohabiter, dans l'élan, le souffle (« gira en el aire ») d'une parole rituelle ? La question, la dissociation entre deux instances (imprudence / don ; prudence / crainte) reste en suspens.

### **La naissance du langage**

---

17. Il semblerait que la duplication, initialement présente (« una, / dos veces marcada ») soit l'une des figures qui permette d'offrir une « réponse » à cette question. La duplication apparaît iconiquement de façon explicite dans le poème « Cuando el don arde en el espejo ». S'il est muet, ou tout au moins semble l'être, le geste esquissé par l'Autre y est moins lié à la dissociation : « Ella es ambas para él, una / de cada lado de la vida. El las toma / sin saber cuál es el lado en que esa / danza tiene lugar ». La figure de l'Autre recèle alors tout son mystère (« la ha tomado en su ser de granada »), telle est « la loi du Don » (« Es la ley del Don »). Avant de s'ouvrir (« desgranar »), de se dé-sceller, la parole, dans l'hypothèse où *retórica erótica* est le lieu de sa sollicitation, semble nécessiter l'enveloppe, la clôture, l'intime inaliénable. Plus loin, dans « Las dos, en igual paisaje... », une autre reproduction de stéréoscopie (qui n'est pas sans rappeler celle de « Si ésta es, también... ») invite plus explicitement au déploiement de la parole, comme specularité. Les belles endormies demandent à être réveillées (« su urgencia por ser despertadas »), convoquées par le souffle et la parole de l'Autre :

Si él se acercara ahora, su respiración,  
entre la línea del pecho y la del pubis,  
sería como el suspiro de un final.  
Está ante el paisaje, su duplicación,  
como está la palabra en el lenguaje.  
Ambas en los límites, esperando ser  
elegidas por la frase que él pronuncie.  
Ambas son los sonidos que él escucha,  
la carne que recorre con su lengua.

18. Il s'agit de quelque chose comme d'une naissance de la parole qui, si elle est scission (« duplicación »), se rêve adhérente au corporel, à la "nature" humaine (« respiración », « pecho », « pubis », « lengua », « carne »), en travaillant le long d'une ligne (« línea »), « sur les limites » (« en los límites »), comme suture entre le mot et le langage, la phrase et l'écoute. L'érotisme serait ce qui suscite cette « langue » qui « parcourt la chair » et redouble la jouissance. La reprise de la même illustration, à la page suivante, mais cette fois sans la juxtaposition stéréoscopique, semble unir en effet le double battement de l'illimitation désirante (« Escandalosa, para el que no conoce los límites de su propia dulzura, tan obscena ») et la quiétude d'un sujet réunifié (« Caída, lánguida y sola en ese nido, esa cueva, lecho a su medida »).

19. Cette unification du sujet, si elle n'en constitue qu'une stase, mène cependant à la joie qui triomphe dans « En la alegría está el secreto de su cuerpo ». Célébrer la joie par la parole est aussi accéder à une parole désormais plus fluide, qui circule, comme circulent les regards dans la reproduction photographique : une femme aux seins nus qui nous regarde, que nous regardons. Dans le reflet d'un miroir, oblique, le visage de celle-ci s'absente, laissant émerger les seins d'un corsage qu'elle ôte ou revêt. Le visage donc qui s'efface dans le don d'un corps comme une parole qui se dépouillerait de l'injonction du sens pour ne devenir que musique, corps sonore, « non-signifiance » :

[...] En la alegría de su cuerpo está el secreto.  
Nada hay pues que descifrar fuera de  
su sonrisa: nada que provenga del  
mundo hará más que borrarla de  
su rostro, pero ella cree en la tensa  
felicidad de las palabras. Si él dice,  
contra su voluntad, la música que a  
sus oídos acaricia, ella sonríe, y sus  
labios, pegados aún, se estiran como  
su sexo para recibirlo.

20. Cet accueil semble bien marquer, dans le recueil, un retournement (« un vuelco »), dans le sens où l'Autre (masculin, reflet ou monde?) perd sa prudence initiale, pour répondre à « lo que ella se atreve a decir » (« Descubre que en él... ») :

[...] sale de sí [...]  
[...] y toda respuesta es de las manos, que  
curvan sus mesetas.  
Un temblor que reside en los labios, allí  
donde la palabra le resiste, brama [...]  
él, ígneo, imprudente,  
revelado, le devuelve la conciencia de  
su forma: la vuelve más real.

21. La conjonction paraît se réaliser entre l'aspiration à l'indifférenciation, à l'extase (« sale de sí ») et à une reprise, à un plus de réel, dans la certitude d'une forme renvoyée par un miroir qui échapperait au même narcissique, ce masque du réel. La réapparition, presque à la fin du recueil, de la jeune femme de « En la alegría... », pourrait confirmer cette place privilégiée de ce poème comme moment du don pur qui est aussi pure sollicitation, confiance en la rencontre des corps – « esos convencidos ».

22. Nous n'avons pu esquisser ici que quelques pistes de lecture. Le « jeu » (« el juego es profundo, y sin final visible » dans « Se acomoda como si fuera... », « jugar a volar como en la infancia » dans « Hay una dulzura... »), par la suite, semble consister à surprendre ce langage à l'état naissant (« Espiándole el nacimiento del lenguaje », dans « El declive de su pecho... »), à le solliciter, à solliciter un don sans réserve. L'écriture provient dès lors du reste, de l'insatisfait : « De lo no pronunciado / ella construye su pesar, su escritura ». Inscription du manque, lieu de l'attente, comme celle du corps abandonné d'une femme dans le tableau ici reproduit de Paul Delvaux, alanguie dans un sommeil trompeur (« Parece que durmiera »). Joie (« alegría ») et douleur (« dolor »), félicité (« felicidad ») et tristesse (« tristeza ») peuvent alors scander alternativement le rythme du sujet amoureux.

23. Aucune structure ne semble cependant apte à rendre compte pleinement des parcours d'un langage erratique – paroles, inscriptions, images. Ce langage qui émerge des corps ou s'y inscrit, aspire à la plénitude, à une impossible complétude, entre le cri et l'amuissement de la caresse. Il est rythmé par un désir, jamais assouvi (d'où l'envoi final : « Querido, querido, has hecho de mí un / animal avaro, una pequeña furia insatisfecha ») qui

approfondit l'expérience du manque, de la fissure originaire. Il n'est, dans ce langage, aucune maîtrise. Il est acte pur : « la perfección de un momento que habla / en los cuerpos, aúlla aunque fallen las / palabras » (« Hacer de sí la obra... »). Il est Autre de cette altérité désirable de l'idiome étranger : « Hay un mapa del tesoro dijo, él,/y está marcado en un idioma extranjero » (« Vivir reverenciando... »). La rhétorique dont on nous parle inscrit la figure de l'Autre comme cet originaire, elle tente d'attraper l'Autre (« casa de aire », *ibid.*) dans une boucle – chevelure, filet, anneau, collier –, qui aussitôt se défait : « así el collar / circunda y cae » (« El declive de su pecho... »).

### **Bibliographie**

---

BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Gallimard, 1977.

LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité* (1961), Paris, Le livre de poche, 1990.

LUKIN Liliana, *retórica erótica* (2002), Buenos Aires, Asunto Impreso, 2006.

PEYRE Yves, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre (1874-2000)*, Paris, Gallimard, 2001.

VOUILLOUX, Bernard, « Lire, voir. La co-implication du verbal et du visuel », in *Textimage*, Varia 3, Hiver 2003.